HAL
open science

L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor

Stéphane Gallon

To cite this version:

Stéphane Gallon. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor. Littératures. Université Rennes 2, 2013. Français. NNT : 2013REN20016 . tel-00815688

HAL Id: tel-00815688

https://theses.hal.science/tel-00815688

Submitted on 19 Apr 2013

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.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École doctorale - Arts, Lettres, Langues

Lidile

Littérature, style, sociologie, éthique, ontologie

L'EMPLOI DU TEMPS DANS *L'EMPLOI DU TEMPS* DE BUTOR

Défense et illustration de la stylistique herméneutique

Thèse de Doctorat

Langue et Littérature française

Volume 1

Présentée par Stéphane GALLON

Directrice de Thèse : Laurence Bougault

Jury :
M. Pierre Bazantay, Rennes 2
M. François-Charles Gaudard, Toulouse-le-Mirail
Mme Mireille Calle-Gruber, Sorbonne Nouvelle, Paris 3
Mme Laurence Bougault, Rennes 2

Avec tous mes remerciements à…

Ann Gallon qui a métamorphosé le résumé de cette thèse en « abstract », qui a accepté de partager son mari pendant cinq ans avec un octogénaire en salopette et qui, surtout, m'a donné les moyens d'exorciser un de mes plus vieux démons ;

Laura Gallon, experte en conseils informatiques et graphiques ;

Alain Courboulès, agrégé de philosophie, qui a eu la gentillesse de relire la partie philosophique de ce travail et m'a aidé à mieux appréhender nombre de concepts ;

Jean-Marie Lebars qui m'a fait découvrir le logiciel mathgraph et a réalisé plusieurs des graphiques de cette thèse ;

Dominique Maréchal, titulaire des grandes orgues de Lannion et éminent mélomane, qui non seulement a examiné la partie musicale de ce travail mais m'a suggéré maintes autres pistes de réflexion ;

Thèrèse Lechipey qui a « employé son temps » à relire les presque mille pages de *L'emploi du Temps dans* L'Emploi du temps *de Butor* et a « combattu » avec patience, acharnement et compétence les mille et une coquilles qui l'émaillaient ;

et, bien sûr, à Laurence Bougault, directrice de cette thèse, qui après m'avoir encouragé à me lancer dans l'aventure du doctorat, m'a aidé à resserrer mon sujet, m'a fait découvrir Guillaume, Moignet, Rastier, Wilmet, Derrida, Deleuze, etc., m'a suggéré moult pistes, m'a fait bénéficier, à de nombreuses reprises, de ses connaissances en stylistique, de sa rigueur, de son redoutable esprit d'analyse et, surtout, a su instaurer dans notre relation dialogue, complicité intellectuelle, confiance et respect.

A Butor, Revel, Burton, Horace, Rose, Ann, Laura, Rebecca et Thomas

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION……. 8

I. L'ENTRÉE

1.1. Un écrivain « jésuitique »

1.1.1. Un « stylisticien » du Temps

- Une conception très large du style ……..……..15
- Un rapport ambigu au Temps …….…….……...19

1.1.2. Un sociologue

- Dans son rapport au réel en général ……..……25
- Dans son rapport au Temps en particulier ……..……... 28

1.1.3. Un philosophe

- Un auteur sous influences…….....32
- Un auteur éthique …….…...…...40

1.2. Un titre « jésuitique »

1.2.1. Un titre réfléchi

- Macro-grammaticalement …….…….……47
- Micro-grammaticalement …….…….……47
- Interrelationnellement …….……..…..…48

1.2.2. Un titre polysémique et ambigu

- Dénotativement……...……..……..49
- Connotativement…….……..…….……57
- Énonciativement…….……...……..….....……61

1.2.3. Un titre polysignifiant

- Graphiquement…….……...……62
- Phoniquement. ……...…… 62

II. LES PRÉSAGES LINÉAIRES

2.1. Des stylèmes convergents

2.1.1. Des architextes linéaires

- Le journal intime, genre ambivalent……..…….74
- Le roman-mémoire, genre irréaliste……..…….....77
- Le roman policier, genre téléologique ……...…… 78

2.1.2. Une énonciation interne linéaire

- Une énonciation successive, régulière, directive……....…..…..79
- Une énonciation ambivalente…… 80
- Une vitesse de l'énonciation ambivalente…….……..…82

2.1.3. Un récit et une histoire linéaires

- Des stylèmes aux faiscsèmes…… 85
- De la linéarité chronologique à la linéarité logique……88
- De la linéarité référentielle aux existentiaux……..…….……94

2.1.4. Une écriture linéaire

- Les pages et paragraphes, formes sensibles du Temps linéaire….…….….....111
- La phrase, forme sensible de l'ambivalence du Temps linéaire ……..…….. 115
- L'intra-phrastique, forme sensible de l'aporie du Temps linéaire……..……124

2.2. Les Visions du Monde et du Temps induites par les stylèmes, faiscsèmes, existentiaux et schèmes matriciels linéaires

2.2.1. Les Visions du Monde judéo-chrétiennes
- Des Visions du Monde influentes ……..…… 152
- Des Visions du Monde qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés……..…… 157
- Des Visions du Monde insatisfaisantes…….……171

2.2.2. Les Visions du Monde bourgeoises
- Des Visions du Monde influentes……...… 176
- Des Visions du Monde qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés……..…… 180
- Des Visions du Monde insatisfaisantes……..…….197

2.2.3. Les Visions du Monde scientifiques
- Des Visions du Monde influentes……..…….214
- Des Visions du Monde qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés…….……....216
- Des Visions du Monde insatisfaisantes……..…….…222

III. « L'ACCIDENT »

3.1. Des stylèmes en faisceaux

3.1.1. Des architextes remettant en cause la linéarité
- Des architextes pleinement exploités…….…….…...…249
- Des architextes subvertis…….……268
- Des architextes éthiques…….……..……...275

3.1.2. Des énonciations problématiques
- Une énonciation interne perturbée et perturbante……..…….....277
- Une énonciation externe révélée :
  . le processus d'écriture……..…….…...281
  . le processus de lecture…….…….…….282

3.1.3. Un récit et une histoire labyrinthiques
- Une chronologie éclatée……..…….…… 285
- Une linéarité logique bien illogique……..……294
- D'un labyrinthe à un autre……..……...… 297

3.1.4. Une écriture chaotique
- Des pages et paragraphes désordonnés……..……317
- Des phrases submergeantes ……..…….…… 318
- Vers un monde absurde.…….…… 327

3.2. La Vision du Monde et du Temps induite par les stylèmes, faiscsèmes, existentiaux et schèmes matriciels labyrinthiques

3.2.1. L'influence des nouveaux Paradigmes scientifiques
- La théorie Chaotique ……..……337
- La théorie de la relativité…….……...… 338
- La théorie quantique……..……..……340
- Des Paradigmes qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés……..……... 341

3.2.2. L'influence de quelques philosophes et philosophies
- Kierkegaard ……..……..344
- Husserl…….……...… 351
- Les contemporains……..…… 358

3.2.3. Refus d'une Vision du Monde et du Temps absurde
- Vers un nouvel ordre……..……381
- Vers un monde moins absurde……..……..… 390
- Vers un roman non absurde…….……... 394

IV. LES STRATES

4.1. Des stylèmes en faiscsèmes

4.1.1. Des architextes mille-feuilles

- Une stratification d'architextes ……414
- Des architextes stratifiés ……416
- Une stratification d'architextes hypotextuels……418

4.1.2. Des énonciations proliférantes

- Une stratification de l'énonciation interne……421
- Une interpénétration des énonciations interne et externe……427
- Une stratification de l'énonciation externe……428

4.1.3. Des strates fusionnantes

- Une stratification du récit ……434
- Une stratification du référent ……457
- En quête d'un schème matriciel :
de la pile de feuilles au monceau d'affiches déchirées……472

4.1.4. Une écriture de l'épaisseur

- Le supra-phrastique, forme sensible de la superposition ……478
- Le phrastique, forme sensible de la fusion……479
- L'intra-phrastique, forme sensible de l'euphorisation……493

4.1.5. « D'un niveau l'autre »

- Vers une /Fusion/ généralisée……504
- Des mises en abyme fictionnelles aux mises en abyme transcendantales……505
- « [U]n ventre lourd comme une malle pleine de livres »……518

4.2. La Vision du Monde et du Temps induite par les stylèmes, faiscsèmes, existentiaux et schèmes matriciels de la stratification

4.2.1. Un retour au Temps mythique ?

- Un retour au mythique ……539
- Un retour au Temps du commencement ? ……543
- Un retour au Temps cyclique ? ……557
- Le cercle, nouveau schème matriciel ? ……572

4.2.2. L'influence de quelques philosophies et philosophes antérieurs

- Kierkegaard……581
- Bergson ……602
- Husserl ……627

4.2.3. L'influence de quelques philosophies et philosophes contemporains

- Heidegger ……647
- Sartre……682
- Bachelard……690

V. L'ADIEU À LA CRISE ?

5.1. Une structuration généralisée

5.1.1. Un contexte structurel

- À la découverte du concept de structure……708
- À la découverte du « Butordinateur »……711
- À la découverte de structures temporelles……716

5.1.2. Des structures macrotextuelles

- Les cinq grands titres……719
- Les cinq grandes parties……722
- Les cinq grandes strates ……728
- « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »……734

5.1.3. Des structures microtextuelles

- Des répétitions structurantes……739
- Des phrases structurées……740
- Des motifs référentiels structurés et structurants……744

5-2) Une structure spatiale
5.2.1. Vers une spatialisation généralisée
- De l'espace à la spatialisation typographique dans les premières œuvres…… 754
- De l'espace à la spatialisation typographique dans *L'Emploi du temps*……. 757
- Une conception structurale de l'espace ……..…... 758

5.2.2. Vers une chronotopie
- Un rapprochement espace/Temps……..…… 762
- Une temporalisation de l'espace……..……...…… 765
- Une spatialisation du Temps…….……..…… 769

5.2.3. Vers un aboutissement…
- …mythologique…….…...…….. 772
- …ontologique ……...……..……..…. 774
- …éthique……..…….……..786
- …existential..…….…..... 787

5.3. Une structure musicale
5.3.1. Vers une musicalisation généralisée
- De la spatialisation du musical à la musicalisation du spatial …..…… 791
- De la musicalisation de l'enfance à la musicalisaition de la « carrière »……....795
- De la musicalisation du langage à la musicalisation de la littérature...…..…… 798

5.3.2. Vers une musicalisation de *L'Emploi du temps*
- De la cacophonie au silence, du silence à l'harmonie..……..……805
- De l'écriture à la musique, de la polyphonie à la fugue …….……820
- Du prélude à l'opéra, de la série au canon..…….…….. 839

5.3.3. Vers une musicalisation du Temps
- Vers un nouveau schème matriciel……..……..……846
- Vers de nouveaux existentiaux…….……..…… 868
- Vers une nouvelle éthique……..…….884

CONCLUSION GÉNÉRALE……..…….…..…....906

RÉCAPITULATION DES DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS DU TEMPS……..…...935

GLOSSAIRE……..…… 937

BIBLIOGRAPHIE…….……..……...949

« Le plus grand critique, le plus inventeur, est le plus modeste. Lorsque nous le lisons, il nous donne immédiatement envie de revenir au texte même. Et le voici ce livre poussiéreux, enfin sorti de son rayon : quel génie, quel éclat, quelle nouveauté ! Comment avons-nous pu être aveugles à ce point, comment ce critique lui-même a-t-il pu être aveugle à ce point, car il y avait tant de choses à dire ! Nous l'en oublions presque…

[…]

L'œuvre neuve est un germe qui croît dans le terrain de la lecture ; la critique est comme sa floraison.

Ici et là immenses arbres poussant à chaque saison tant de nouvelles branches sur le tissu des bois[1]. »

Butor

« […] rendre compte d'un tel livre est une tâche non moins décourageante que passionnante : à le regarder de plus près l'on voit, chaque fois, s'ouvrir d'autres perspectives et des rapports nouveaux s'établir entre ses divers éléments. Il faut, finalement, se résoudre à suspendre l'investigation si l'on ne veut pas s'engager dans l'élaboration d'un autre livre[2]. »

Leiris

« La réconciliation de la philosophie et de la poésie […] s'accomplit à l'intérieur du roman[3]. »

Butor

« Je cherche l'or du temps[4]. »

Breton

[1] Butor, « La Critique et l'invention », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 727.

[2] Leiris, « Le Réalisme mythologique de Michel Butor », Butor, *La Modification*, coll. « Double », Minuit, 1985, p. 313.

[3] Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 225.

[4] Faire-part de décès d'André Breton cité par Butor, *L'utilité poétique*, *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 856.

« Le style est l'homme même » écrivait Buffon dans son *Discours de réception à l'Académie* en 1753. Décontextualisée et clivée, cette citation a été reprise maintes fois aux XIXe et XXe siècles pour justifier, dans la lignée de W. von Humboldt et de F. Schleiermacher, une stylistique herméneutique qui, de K. Vossler à G. Curtius, nous a menés à Leo Spitzer. C. Bally, en initiant une stylistique linguistique fondée sur l'expressivité, C. Bruneau, en dénonçant l'aspect « divinatoire » de la démarche spitzerienne, la linguistique, en ayant une approche descriptive, le structuralisme, en revendiquant l'autotélisme et la clôture de l'énoncé, mirent fin à cette perspective. Récemment encore, D. Combe constatait :

> « ce problème des rapports entre la pensée et le langage semble avoir été évacué du champ de la stylistique, beaucoup plus attentive à décrire le fonctionnement des procédés qu'à y lire les traces ou les signes des mécanismes de la pensée du locuteur ou du scripteur[1] ».

Cependant, depuis quelques années, timidement, la stylistique herméneutique semble ressurgir. Par exemple, pour N. Goodman, qui a fortement influencé G. Genette et L. Jenny, le style « est un des fondements de notre compréhension des œuvres d'art et des univers qu'elles nous offrent[2] ». Pour G. Molinié, « Expression d'une esthétique particulière, [les faits langagiers] dessinent les plans d'une vision singulière du monde[3] ». P. Cahné estime, quant à lui, que la « réduction éidétique » est le « projet de toute étude du style[4] ». F. Rastier conclut : « La puissance d'une herméneutique critique n'a pas encore été mise à profit par les sciences du langage[5] ».

Pourtant, comme l'explique J. M. Schaeffer, un énoncé « implique des choix qu'on opère parmi les disponibilités de la langue et *tout* choix linguistique est *signifiant*, donc stylistiquement pertinent[6] ». De même que nos actes nous révèlent, nos choix et donc nos styles nous révèlent. Ils révèlent nos humeurs du moment, notre caractère, notre Vision du Monde, notre inconscient et par cela même notre unicité. « Le style est, dans l'écriture, l'inscription d'une individualité[7] » résume R. Martin. Preuve en est, un même événement raconté par des centaines de personnes différentes ne sera pas une seule fois retranscrit avec les mêmes mots. Marcel Proust ne disait pas autre chose lorsqu'il écrivait que le style

---

[1] Combes, « Pensée et langage dans le style », *Qu'est-ce que le style ?* coll. « Linguistique nouvelle », PUF, 1994, p. 71-72.
[2] Goodman, « Le statut du style », *Manières de faire des mondes*, Chambon, 1992, p. 50.
[3] Molinié, *Eléments de stylistique française*, PUF, 1986, p. 201.
[4] Cahné, « Qu'est-ce que la forme ? », *Qu'est-ce que le style ? ibid.*, p. 69.
[5] Rastier, *Arts et sciences du texte*, PUF, 2001, p. 99.
[6] Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature* n° 105, mars 1997.
[7] Martin, « Préliminaire », *Qu'est-ce que le style ? ibid.*, p. 12.

> « est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun[1] ».

Analyser un énoncé, écrit ou oral, littéraire ou non, c'est donc toucher du doigt l'originalité d'un regard, l'unicité d'un être et c'est pour cela que G. Genette a sans doute raison quand il estime que « tout texte a du style[2] ». L'emploi récurrent de métaphores, une cadence majeure ou un imparfait itératif ne sont donc pas ainsi que le croyait Victor Hugo « l'émail sur la dent[3] » mais bel et bien, comme l'écrit J. M. Adam, « la matière constitutive du tout de sens qu'est l'œuvre[4] ».

Evidemment, ce « tout de sens » ne saurait se limiter aux caractéristiques psychologiques ou psychanalytiques de l'émetteur. Les créateurs ne sont pas imperméables à leur milieu social et culturel, aux valeurs et idéologies de leur époque, aux soubresauts ou lames de fond de la société dans laquelle ils vivent. Ils en sont au contraire des récepteurs, des échos bien plus fidèles que n'importe quel historien ou sociologue, disait Lukacs. Ils ne le sont pas parce qu'ils décrivent scrupuleusement les lieux ou personnes qu'ils connaissent mais parce que leur écriture révèle les Visions du Monde de leurs contemporains. Le réalisme ne consiste pas en la reproduction d'un référent mais en une captation de ce que l'on pourrait appeler « l'esprit de l'époque ». Or mieux que les métatextes, mieux que les digressions explicatives, le style est l'expression de ces Visions du Monde. Il est, dit Danto, « la physionomie externe d'un système de représentation interne[5] ». Puisque ce système est interne, « les aspects extérieurs de ses représentations ne sont en général pas accessibles à l'homme à qui elles appartiennent : il voit le monde à travers ses représentations sans les voir, elles[6] ». Effectivement, dans le réel, les représentations internes, les Visions du Monde sont diffuses, éparses, entremêlées. En organisant « la convergence de traits de style en une forme globale significative[7] » (L. Jenny), le discours littéraire donne en quelque sorte un corps à cet impalpable. Il ramène à un ensemble réduit, délimité, clos, cohérent, structuré, et donc plus facilement analysable que cet immatériel fluide et sans frontière qu'est le système de représentation interne.

---

[1] Proust, *Le Temps retrouvé*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1983, p. 895.
[2] Genette, *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Seuil, 1991.
[3] Hugo, *Œuvres complètes,* Club français du livre, t. IV, p. 988 (feuilles paginées II, 1830-33), cité par Larthomas dans *Qu'est-ce que le style ?* PUF, 1994, p. 2.
[4] Adam, « Style et fait de style, un exemple rimbaldien », *Qu'est-ce que le style ?* coll. « Linguistique nouvelle », PUF, 1994, p. 29.
[5] Danto, *La transfiguration du banal*, Seuil, 1989, p. 320 cité par Jenny, « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, juin 2000.
[6] Danto, *ibid.*
[7] Jenny, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, décembre 97.

Persuadé que la stylistique est, ainsi que l'affirme E. Karabétian[1], une branche majeure de l'anthropologie linguistique, nous postulons que le rôle du stylisticien consiste, en dégageant « la logique d'ensemble et les valeurs[2] » des traits de style, à dévoiler ces systèmes de représentation interne. Encore faut-il, bien sûr, prouver ce postulat et justifier rationnellement le lien étroit unissant physionomie externe et représentation interne.

Doit-on pour cela en revenir aux vieilles conceptions « physiognomonique » et romantique du XIXe siècle ? Peut-être pas si, sur les traces D. Combes[3], l'on défend l'idée que l'approche herméneutique trouve son fondement rationnel dans l'unité organique existant entre la pensée et le langage. Rappelons que Flaubert pressentait déjà l'existence d'une monade fond/forme :

> « Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. […] De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée, car l'Idée n'existe qu'en vertu de la forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible ; de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée[4]. »

Fort de cet illustre parrainage et des remarques qui précèdent, **nous voudrions** donc**,** dans les pages qui suivent, **réhabiliter la stylistique herméneutique en contribuant à la fois à motiver la monade fond/forme et à prouver que le style,** loin de se réduire à de « l'émail sur la dent », à un mode de comportement (style de vie, style vestimentaire), à une pratique collective (style d'atelier, d'époque), à un usage uniquement idiosyncrasique (style d'auteur), à un recensement de procédés d'écriture, à une tentative de rationalisation de la description linguistique ou encore à un outil au service de l'expressivité, du conatif ou du message, **donne la possibilité d'approcher l'essence de la littérarité, permet de se confronter aux Visions du Monde de nos prédécesseurs et contemporains, contribue à mieux comprendre le réel et peut même,** comme l'induit Todorov dans *La littérature en péril,* **aider à mieux vivre.** Effectivement, si aucun texte n'est dénué de style, le texte littéraire n'est-il pas par excellence style ? Le refus de tout dualisme ne permet-il pas d'induire d'une forme la représentation du monde qui a généré cette forme ? Toucher du doigt grâce au style une Vision du Monde autre que la nôtre, n'est-ce pas également, en découvrant chez nos prédécesseurs des éléments de réponse aux grandes questions qui nous

[1] Karabétian, « La stylistique entre rhétorique et linguistique », *Langue française*, n° 135, 2002, p. 7.
[2] Jenny, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, décembre 97.
[3] Combes, « Pensée et langage dans le style », *Qu'est-ce que le style ?* coll. « Linguistique nouvelle », PUF, 1994, p. 71-91.
[4] Flaubert, lettre du 18 septembre 1846, citée par J. M. Adam, « Style et fait de style, un exemple rimbaldien », *Qu'est-ce que le style ? ibid.*, p. 29.

taraudent, échapper à l'égotisme[1], mieux appréhender le monde, mieux se comprendre, faire émerger « dans notre conscience de nouvelles manières d'être[2] » et par conséquent de nouveaux comportements, de nouvelles manières d'agir ?

Quoi de mieux pour s'assurer de la validité ou l'invalidité d'une telle hypothèse que de la tester sur une question et sur une oeuvre précises tout en en profitant pour essayer de comprendre comment on peut passer d'une métaphore ou d'une analepse à une Vision du Monde, comment Vision du Monde et conceptualisations philosophiques s'imbriquent, comment, stylistiquement, se matérialise un changement de Vision du Monde ?

Soit, mais **quelle grande question** alors **choisir ? Une question qui tout en étant intemporelle reste particulièrement brûlante… La question qui pour Simone Weil est « la servitude la plus lourde », « la préoccupation la plus profonde et la plus tragique des êtres humains », la « seule et unique tragédie », à laquelle « toutes les tragédies que l'on peut imaginer reviennent », à savoir… « la fuite irréversible du Temps ».** Bien sûr, on pourrait alléguer que depuis Héraclite, en passant par Aristote, Plotin, Saint Augustin, Saint Thomas, Descartes, Leibniz, Kant et bien d'autres, le Temps n'a cessé de tourmenter les hommes mais comme le rappelle Malraux dans *Les Noyers de l'Altenburg :*

> « Avoir découvert le temps, c'est la caractéristique de l'homme moderne ! Non seulement par rapport à l'homme de l'Euphrate et du Nil, au Grec, mais même à l'homme médiéval ! Le Moyen Age n'a pas de temps […]. Le Moyen Age est un présent éternel[3] ! »

On pourrait même aller jusqu'à dire que ce qui n'était jusqu'alors que « terrible préoccupation » est devenu, en à peine plus d'un siècle, « véritable obsession ». Qui en effet écrirait aujourd'hui ce qu'écrivait hier Rabelais : « Jamais je ne m'assujettis aux heures : les heures sont faites pour l'homme et non l'homme pour les heures » ? Qui n'a pas entendu collègues, voisins ou amis récriminer contre le Temps qui passe trop vite ou les journées qui sont trop courtes ? N'est-il pas aussi révélateur qu'une des œuvres les plus influentes de notre siècle s'intitule *A la Recherche du Temps perdu* et que si aucun des philosophes cités plus haut n'a consacré un livre entier à cette question et que les mots « Temps, Durée, Instant » ne figurent dans aucun des titres de leurs ouvrages majeurs, le XXe siècle a, lui, vu se succéder rien de moins que *Durée et simultanéité* de Bergson, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl, *La Dialectique de la durée* de Bachelard, *Être et*

---

[1] Rorty, « Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercices », *Telos*, 3 : 3, 2001, cité par Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, 2007.
[2] Todorov, *ibid.*, p. 76-77.
[3] Cité par Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXe siècle*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

temps de Heidegger, *Temps et récit* de Ricœur, *Le temps et l'autre* de Levinas, *L'image temps* de Deleuze, etc. ? Cette obsession est d'autant plus intéressante que, objectivement parlant, jamais nous n'avons eu autant de Temps. Non seulement l'évolution de la technique « nous permet d'effectuer, par rapport à nos grands-parents, les mêmes actions dans un temps beaucoup plus court[1] » mais nous dormons « une heure et demie de moins que dans les années 1950 et deux de moins qu'au début du XXe siècle », nous passons aussi beaucoup moins de temps à cuisiner et avons enfin et surtout des journées de travail bien moins longues que jadis. Rappelons que nos prédécesseurs travaillaient six jours sur sept, qu'il faut attendre 1919 pour voir officialiser la journée de huit heures de travail, que nous sommes passés en moins de quatre-vingts ans de deux semaines de vacances annuelles à quatre puis cinq. Même dans les dix dernières années, notre temps moyen hebdomadaire de travail a baissé de vingt minutes. Notre temps moyen journalier de loisir a, quant à lui, parallèlement, augmenté de sept minutes et est maintenant de presque cinq heures[2]. Beaucoup plus de Temps et pourtant beaucoup moins de Temps… Un tel paradoxe ne mérite-t-il pas un détour ?

Reste à définir un support. Même si n'importe quel texte peut bien sûr être analysé stylistiquement, il n'en est pas moins évident que **certaines genres, certaines périodes, certains types d'oeuvre creusent plus certains sillons que d'autres et sont donc plus susceptibles de mettre en valeur tel ou tel aspect plutôt que tel ou tel autre.** La question du Temps n'invite-t-elle pas par exemple à se tourner plus du côté du roman que de la poésie ou du théâtre ? Le roman, ne serait-ce que par son déploiement et sa double temporalité diégétique et narrative, n'est-il pas effectivement un genre intrinsèquement temporel ? La simple expérience de la lecture ne conforte-t-elle pas d'ailleurs ce constat ? Etant donné aussi que la question choisie est, nous l'avons dit, éminemment contemporaine, une œuvre relativement récente ne permettrait-elle pas de mieux percevoir ce qu'une analyse du style peut apporter à nous, hommes et femmes du XXe et XXIe siècles ? Cependant, si tous les romans contemporains peuvent certainement, d'une façon ou d'une autre, s'étudier temporellement, tous ne sont pas en ce domaine novateurs. Beaucoup reproduisent encore les vieux schémas du XIXe siècle. Nous nous intéresserons donc à un roman ouvertement en rupture sur ce point. Postulant aussi du fait que forme et fond sont une monade inséparable, nous chercherons un roman centré sur la question du Temps. Pour mieux mettre en lumière le rapport entre le style et la Vision du Monde, il serait, enfin, intéressant d'analyser une œuvre ayant une certaine réflexivité sur sa propre démarche voire une certaine conscience des enjeux philosophiques que sous-tendent tout traitement narratif et toute réflexion sur le Temps.

[1] Corrèges, « La tyrannie de la vitesse », *Sciences Humaines*, n° 239, juillet 2012, p. 32-35.
[2] Molénat, « 24 heures chrono », *Sciences Humaines*, n° 239, juillet 2012, p. 44-47.

Récapitulons : **un roman contemporain s'intéressant à la question du Temps, proposant une approche non traditionnelle du Temps tout en ayant une certaine réflexivité sur sa démarche voire un arrière plan explicitement philosophique**. **Devant un tel cahier des charges, comment bien sûr ne pas penser à *L'Emploi du temps* de Butor ?**

Avant cependant d'affronter cette œuvre, dans le but de vérifier le bien-fondé de l'approche et de la question choisies, dans le but aussi d'affiner, de condenser et d'adapter à la réalité de cette oeuvre la problématique retenue et, enfin, pour découvrir quelques pistes de réflexion, sur les pas et dans l'esprit d'un Butor qui dans la plupart de ses premières œuvres prend respectueusement ses lecteurs par la main en mettant en place une progression didactique allant du plus simple au plus complexe**, commençons par quelques sondages biographique et critique.**

I

L’ENTRÉE

1.1. Un écrivain « jésuitique »

Puisque notre approche se veut stylistique, interrogeons-nous en un premier temps sur la conception qu'a Butor du style et demandons-nous si, de son point de vue, une analyse stylistique de son œuvre est ou non adéquate. Cherchons ensuite des traces du Temps dans sa biographie et ses écrits. Est-ce pour lui une notion fondamentale qui le préoccupe et nourrit son oeuvre ? Peut-on déjà déterminer quelques spécificités butoriennes du Temps et même, pourquoi pas, quelques « entrées » qui pourraient nous aider à pénétrer dans *L'Emploi du temps* ?

1.1.1. Un « stylisticien » du Temps

✓ Une conception très large du style

Indéniablement, **Butor attache beaucoup d'importance au style**. Preuve en est, quand il explique ce qui l'a amené à réécrire et réécrire *L'Emploi du temps*, c'est avant tout ce critère qu'il évoque : « J'ai fait quatre versions différentes de *L'Emploi du temps,* mon second roman, travaillant mon style autant que je le pouvais. Je cherchais la langue, le rythme qui lui convenait[1]. » Non seulement ses écrits critiques prouvent qu'il a réfléchi à ce concept mais certaines de ses remarques révèlent même qu'il est au fait des avancées universitaires : « Si l'on entend par réflexion linguistique classique celle qui s'est développée depuis Saussure, ce que j'en connais m'est fort précieux[2] » ; « rien n'interdit à l'écrivain d'être lui-même un linguiste de profession […] les résultats de la linguistique ne sont utiles à l'écrivain que s'il est capable de les déborder[3] » ; « Dans les études littéraires modernes, on fait beaucoup d'études statistiques de vocabulaire, […] On constate qu'un auteur, un genre, un personnage, une atmosphère peuvent être définis par un certain vocabulaire[4]. »

Sa **conception du style est très large** et parfois subjective. Il suffit pour s'en rendre compte de relire le commentaire « stylistique » qu'il propose de la deuxième phrase de *Passage de Milan* : « Je retrouve bien mon style de l'époque : une approximation lente, une

[1] André Bourin, « Instantané, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1957, Desoubeaux, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, 1956-1967*, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 21.
[2] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975, p. 10.
[3] Helbo, *ibid.*, p. 11.
[4] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 149-150. Cf. également Butor, « Le Roman et la poésie », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 383.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

série de corrections qui viennent par vagues, de façon sinueuse : une sorte de zoom de l'objectif[1]. » Loin de limiter le style aux figures, au lexique, à quelques caractéristiques syntaxiques ou à l'analyse de la phrase, Butor y intègre tout ce qui a trait au formel, y compris, par exemple, des unités supérieures à la phrase :

> « Mais le style, ce n'est pas seulement la façon dont les mots sont choisis à l'intérieur de la phrase, mais celle qu'ont les phrases de se suivre les unes les autres, et les paragraphes, et les épisodes. A tous les niveaux de cette énorme structure qu'est un roman, il peut y avoir style, c'est-à-dire forme, réflexion sur la forme, et par conséquent prosodie[2]. »

Pour lui, « style » et « forme » sont donc en fait **synonymes.**

Il n'y voit cependant absolument pas une simple construction tournant à vide et est à l'opposé d'un Ricardou qui estime que « loin de se servir de l'écriture pour présenter une vision du monde, la fiction utilise le concept de monde avec ses rouages afin d'obtenir un univers obéissant aux spécifiques lois de l'écriture[3] ». D'ailleurs, il se désolidarise très tôt de ce théoricien (en ne participant pas, par exemple, au colloque sur le nouveau roman organisé par ce dernier à Cerisy) **et refuse de limiter les textes à n'être qu'eux-mêmes** :

> « il existe aujourd'hui, même chez des esprits sensibles, un préjugé terriblement enraciné, qui concerne d'ailleurs non seulement la musique, mais aussi les arts plastiques et la littérature (vous savez l'art pour l'art, et le radotage critique qui l'entoure), peut-être particulièrement gênant à propos de musique, parce que certains ont l'impression que là du moins on ne viendra pas les déranger avec des implications politiques, philosophiques, morales, etc., alors que dans les autres domaines il est déjà parfaitement établi, sauf pour quelques aveugles ou hypocrites, qu'il n'est point de peinture ou de poésie sans signification, situation historique précise[4]. »

De même, il refuse de réduire le style à un élément subsidiaire, à une décoration, à une ornementation servant à rendre le texte plus élégant : « J'ai renoncé à toutes sortes de joliesses, d'agréments qui gênent au lieu d'aider[5] » ; « Il n'y a donc pas une écriture qui viendrait se surajouter à la construction comme un vernis qu'on passerait au dernier moment[6]. »

Il montre au contraire que les différentes formes sont corrélées les unes avec les autres :

---

[1] Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 68.
[2] Butor, « Le Roman et la poésie », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 383-384.
[3] Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, p. 25.
[4] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 387.
[5] Bourin, « Instantané, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1957, Desoubeaux, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, 1956-1967*, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 21.
[6] Butor, « Réponses à Tel quel », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 613.

> « Ecrire un sonnet consiste à inventer une phrase dans laquelle l'unité logique apparaisse au travers d'une unité rythmique, où les mots sont liés non seulement par leurs relations grammaticales, mais en même temps par leurs ressemblances sonores[1]. »

Mais surtout, pour lui, **toute forme est porteuse de signification et** « **il existe une liaison intime entre fond et forme**[2] ». Et d'ailleurs quand lui-même, dans *Improvisations sur Michel Butor,* analyse un de ses poèmes, il les relie étroitement : « Ce qui me frappe maintenant c'est le passage perpétuel entre la première et la troisième personne, cette espèce d'hésitation grammaticale qui donne un sentiment de dépersonnalisation[3]. »

Butor attribue aussi plusieurs fonctions au style. Il estime que celui-ci peut par exemple avoir une fonction protectrice, être l'équivalent d'une sorte de carapace protégeant l'écrivain des agressions du monde :

> « Je parle de cela dans mes *Improvisations sur Flaubert,* à propos du style : il l'utilise comme une arme défensive, et pas du tout offensive, une arme derrière laquelle il s'abrite afin qu'on ne devine pas à quel point il souffre[4]. »

Contrairement à Pouillon qui estimait que « dans la compréhension que le romancier prend et propose des personnages et des situations, ce qui relève de la technique proprement romanesque est au fond, pour la signification même du roman, accessoire[5] », contrairement encore à un Caillois ou à un Sartre qui « croyaient pouvoir affirmer que "le roman est contenu pur" et qu'il "exclut… toute préoccupation formelle[6]" ou que son but premier étant de "dévoiler le monde", le "style" doit y "passer inaperçu"[7]», **Butor pense que la forme est au contraire un moyen « supérieur » de représenter le réel** :

> « J'y expliquais que l'invention formelle, en littérature, ne s'oppose pas au réalisme, mais qu'elle est la condition sine qua non, d'un réalisme plus poussé : tout le contraire de ce qu'ont prétendu certains critiques plus ou moins bien intentionnés. Il y a une phrase d'Henry James que j'aime beaucoup : "un écrivain, c'est quelqu'un pour qui rien n'est perdu"[8]. »

Par le style, estime-t-il, **on approche au plus près de la spécificité de l'écrivain** : « le style, c'est […] justement ce qui permet de reconnaître un auteur, de le distinguer[9]. »

---

[1] Butor, « Esquisse d'un seuil pour Finnegan », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 209.
[2] Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 254.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 43.
[4] Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 31.
[5] Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1946, p. 36, cité par Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 138.
[6] Caillois, *Puissances du roman*, p. 34, cité par Van Rossum-Guyon, *ibid.*, p. 11.
[7] Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 74-75, cité par Van Rossum-Guyon, *ibid.*
[8] Butor, *ibid.*, p. 83.
[9] Butor, « Le Roman et la poésie », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 383.

Mais surtout, par le style, par la forme, le créateur explore le réel. Certes, en un premier temps, cette exploration semble se limiter au langage :

> « Nous sommes dans un langage organisé et nous allons à la rencontre de son organisation.
> Dans ce langage organisé, je vais, moi, introduire des petits modèles, des petits schémas qui vont obliger cette organisation à se révéler. […] Ces grandes structures de récit, on peut naturellement les mettre en correspondance avec d'autres structures […] Tous ces modèles, on va les utiliser et ils vont nous permettre de connaître cette organisation fondamentalement oubliée du langage[1]. »

Cependant retrouver l'organisation du langage « redonne non seulement le langage lui-même, mais aussi le monde dont c'est le langage[2]. » La forme amène le créateur à découvrir ce qu'il n'aurait jamais trouvé, à voir ce qu'il n'aurait jamais vu, s'il n'avait pas eu recours à elle :

> « j'ai besoin de forger, besoin de formes. Pour voir. Ces formes sont des instruments d'optique adaptée à leur objet[3]» ;

> « le vers, la strophe ou le sonnet inachevés exigeant de lui qu'il les comble, il va explorer ce qui l'entoure avec cette espèce d'instrument, de filet, de piège, grâce à quoi il va tout d'un coup capter quelque chose à quoi il ne pensait pas auparavant. Le monde entier apparaîtra autrement[4]. »

Inventer une forme, c'est mettre en vis-à-vis une région du langage non utilisée et une réalité du monde dont on ne sait pas comment parler, c'est trouver un moyen de dire ce que jusqu'alors on n'arrivait pas à dire, c'est mettre au grand jour un élément du réel jusqu'alors voilé. Toute la difficulté consiste évidemment à trouver la bonne forme, à ajuster et réajuster cette forme jusqu'à ce quelle fasse enfin parler le réel[5] :

> « C'est la merveille de l'écriture, ou de n'importe quelle discipline artistique : effectivement, en utilisant des formes, en les faisant évoluer, on voit apparaître la réalité autrement, la réalité se met véritablement à parler sous nos yeux ou sous notre plume[6]. »

Butor fait entrevoir au lecteur une dernière fonction du style en racontant qu'étant adolescent, il produisait des poèmes de type surréaliste avec une certaine facilité mais que n'étant aucunement satisfait de ces œuvres, il ne cessait de les corriger. Sa production, selon ses propres mots « manquait de forme[7] ». Ce qui lui fit ressentir le besoin, comme en poésie classique, « d'un certain nombre de déterminations[8]. » Et Butor de commenter : « Le besoin qu'il y a pour le poète de remplir une certaine forme l'oblige à trouver des idées auxquelles il n'aurait pas pensé au premier abord[9]. » Se servant de ce constat, il généralise : « j'ai besoin de règles et de contraintes car ce sont elles qui forcent l'inspiration. Je suis toujours en quête

---

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 238-239.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 68.
[4] Butor, « Le Roman et la poésie », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 380.
[5] Charbonnier, *ibid.*, p. 72.
[6] *Ibid.*, p. 73.
[7] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 47.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*, p. 48.

d'une forme[1]. » **L'inspiration naît** donc **du style, des formes que l'on s'impose mais aussi de la confrontation avec des styles et des formes du passé, de la prise de conscience que certains styles, certaines formes du passé pourraient être repris, transposé, modifié** :

> « Ainsi, quand il lit un livre, non seulement l'écrivain, mais n'importe quel lecteur, détache de ce livre un certain nombre de formes, qui vont pouvoir lui servir. L'écrivain va pousser cette conscience plus loin. La lecture d'un livre va lui donner, comme on dit, des idées. En lisant un roman de Dostoïevski il va se dire qu'on pourrait employer ce genre de façon de raconter, pour raconter autre chose. Ou bien une façon de raconter un peu différente. Il va voir par exemple qu'entre tel roman de Balzac et puis tel roman de Zola, il pourrait y avoir une forme intermédiaire, et que cette forme intermédiaire peut-être, pourrait s'appliquer justement à telle région qui fait question[2]. »

A la lumière de ce qui précède, nous nous apercevons donc que pour Butor, le style, loin d'être un facteur stérilisant, permet à la fois de se protéger du réel, de représenter le réel, d'approcher la spécificité du réel, d'explorer le réel et surtout d'inventer et de créer le réel.

Une approche stylistique de l'œuvre de Butor semble donc d'autant plus justifiée que lui-même la revendique, donne à la forme une grande importance et a une conception moniste et herméneutique du style.

Interrogeons-nous maintenant sur la place qu'occupe le Temps dans l'itinéraire personnel de Butor comme dans son œuvre.

✓ Un rapport ambigu au Temps

On croise constamment dans la vie de Butor la question du Temps. Symptomatiquement, d'ailleurs, un de ses premiers souvenirs est relié à cette question. Il raconte en effet qu'en 1929, alors qu'il n'a que trois ans, son père est muté à la SNCF à Paris. Toute la famille s'installe au 118 rue du Cherche-Midi or, dans une maison de cette rue,

> « se trouvait une horloge avec un petit ange qui cherchait midi à quatorze heures. Une telle énigme, liée à l'expression populaire, me titillait : je n'arrivais pas à comprendre mais, en même temps, j'étais fasciné par cette devinette rocambolesque. Pour le reste, je garde très peu de souvenirs[3]. »

Cette sensibilité au Temps trouve peut-être aussi son origine dans la figure du père qui : « était très fier d'appartenir à ce grand service public, où chacun se respectait, et dont j'avais, moi, une image quasi mythique : parfaite synchronisation du temps et de l'espace[4]… » Il est

[1] Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 205.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 70-71.
[3] Butor, *ibid.*, p. 18.
[4] *Ibid.*, p. 16.

d'autant plus tentant de voir dans le Temps une manifestation du sur-moi que lorsque Butor arrive au lycée, son rapport au Temps semble devenir conflictuel :

> « Lorsque j'étais adolescent, […] je m'arrangeais pour arriver systématiquement en retard au lycée ! A la maison, l'indicateur Chaix était une sorte de bible, puisque mon père travaillait dans les chemins de fer : j'avais sans doute besoin de transgresser la ponctualité. Maintenant, je déteste être en retard, je déteste rater les trains ou les avions[1] » ;

> « Assez doué pour certains exercices scolaires
> il arrivait systématiquement en retard
> malgré les objurgations et les châtiments
> bayait aux corneilles en chantonnant[2] ».

Le contexte politique lui donne aussi bientôt l'occasion d'éprouver un autre aspect du Temps que l'on retrouvera dans son œuvre et que, comme on le sait, Beckett, quelques années plus tard, illustrera lui aussi :

> « La drôle de guerre est arrivée, et comme mon père venait d'être replié à Trouville, nous nous sommes réfugiés à Evreux, où habitait mon oncle maternel. Nous avons alors vécu dans une attente interminable. Le temps semblait s'être arrêté. […] Je ressentais profondément l'étrangeté de cette guerre d'attente : l'impression que rien ne se passait mais que ce rien, en même temps, était sanglant[3]. »

Pendant la guerre, il est aussi assez frappant de remarquer que, même si peu d'ouvrages circulaient, Butor semble se réfugier dans des romans du passé racontant des histoires elles-mêmes passées. En effet, il lit alors « *Le capitaine Fracasse* et *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier, puis *Salammbô* de Flaubert, qui est resté un de [s]es livres favoris[4]. » Ce désir, ce besoin de se réfugier dans le passé, on en retrouve des traces quand, en 1950, il fait un séjour en Allemagne et est hébergé dans une vieille demeure remplie de vieux livres :

> « Entre les murs de ce château magnifique, dans tous ces bâtiments chargés d'histoire et de mémoire, j'avais l'impression de remonter le temps : au cœur de l'immense bibliothèque, j'avais devant moi, encore vivante, toute l'Allemagne romantique de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe[5].»

Même plus tard, même en temps ordinaire, dans sa vie de tous les jours, le souci du Temps semble très présent chez Butor. Par exemple, lorsque Clavel lui pose la question « Ce vent, c'est aussi celui qui emporte vos livres dans tous les sens. Comment faites-vous pour vous y retrouver ? », il répond :

> « Pour passer d'une case à l'autre, il faut une discipline très rigoureuse**.** J'ai d'abord besoin d'un cadre, d'une ambiance : ça doit être relativement neutre, afin que l'attention ne soit pas trop dispersée. Mon emploi du temps doit également être très strict, découpé en plages horaires bien précises : ça m'aide beaucoup, ça me sécurise[6]. »

---

[1] Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 179.
[2] Butor, « Ballade de l'Enfant qui ne jouait pas aux billes », *L'œil écoute,* Bernay, 1993, p. 36-37.
[3] Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.*, p. 23-25.
[4] *Ibid.*, p. 28.
[5] *Ibid.*, p. 45.
[6] *Ibid.*, p. 145.

Chez Butor, même les plus simples actes semblent sous le signe de Chronos et tout objet devient prétexte à « jouer » avec le Temps :

> « Aujourd'hui encore, je passe au moins une journée par semaine à rédiger des lettres. Ce qui me plaît aussi dans la correspondance, c'est qu'on peut jouer avec le temps, sans pour autant l'effacer : il est là, dans toute sa pesanteur, dans toute son opacité. Avec le fax ou le téléphone, les choses sont bien différentes[1]. »

Il semble aussi voir le Temps comme un élément particulièrement précieux qu'il faut savourer : « il faut aussi savoir perdre son temps, flâner, picorer ça et là[2]. »

Pourtant, implicitement ce qui l'emporte, et de loin, dans sa perception du Temps, c'est le dysphorique, c'est une sorte de culpabilité :

> « Il me semble que, malgré mes efforts, j'ai beaucoup perdu mon temps, lequel, comme chacun sait, ne se rattrape jamais. […] Hier, j'étais un peu malade ; rien de grave, mais je ne pouvais presque rien faire. Temps perdu. Aujourd'hui, ça va mieux, et j'espère qu'on va pouvoir discuter[3] » ;

> « On est toujours en retard, non seulement sur soi-même, mais surtout avec le monde qui nous entoure. La façon dont nous nous représentons la Chine, les Etats-Unis, l'Inde, la France même, repose sur des informations d'hier, perpétuellement démenties sans que nous soyons capables d'en tenir compte. C'est ce qui explique l'impuissance tragique de nos politiques. Ils sont toujours en retard d'un monde[4]. »

Le Temps semble pour lui un élément qui manque, un élément qui nuit à la tranquillité, qui oppresse, qui « dévore » : « - Que souhaitez-vous pour vous-même ? - De la tranquillité, du temps… [5]» ; « Si j'avais le temps, oui, je passerais mon temps à écrire, j'écrirais plus lentement[6] » ; « je suis un homme dévoré par le temps. À mesure que j'avance dans la vie, celui que je peux consacrer à l'écriture se réduit comme une peau de chagrin[7]. »

Sans surprise, la question du Temps est un des thèmes récurrents de ses écrits critiques. Pour prouver cette affirmation, il suffit de parcourir *Répertoire I*. Quand Butor étudie *Bajazet* de Racine, nous avons droit à une longue digression sur ce qui sépare midi et une heure :

> « Le coup d'une heure qui sonne, c'est donc la reprise du temps de l'errance, de la perdition, de l'aveuglement dont la rencontre de midi avait donné l'impression que l'on allait sortir[8]. »

On peut aussi lire dans son essai sur Jules Verne, « Le point suprême et l'âge d'or » :

---

[1] Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 175.
[2] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 23.
[3] Allemand, *ibid.*
[4] Allemand, *ibid.*, p. 195.
[5] Butor, *Entretiens Quarante ans de vie littéraire, III*, Joseph K., 1999, p. 54.
[6] Butor, *ibid.*, p. 50.
[7] Butor, *ibid.*, p. 51.
[8] Butor, « La répétition », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 106-107.

> « Un des signes distinctifs de l'homme est sa montre, grâce à elle, il peut se situer par rapport au reste des hommes et des choses, à la fois dans le temps et dans l'espace. Qu'on relise à ce sujet, dans la première partie de l'*Île mystérieuse*, le passage ayant trait à l'établissement d'un méridien[1].»

Un autre article du même ouvrage s'intitule « Les "moments" de Marcel Proust ». A ce début de recensement, on pourrait ajouter l'essai intitulé « La crise de croissance de la Science-fiction » où il évoque cette littérature sur le futur « qui déplie la complexité du présent[2] ». Mais surtout il est des plus symptomatique qu'à l'autre bout de sa vie, à l'heure du bilan, à l'heure des *Œuvres complètes*, c'est justement sur cette thématique que Butor revient via un entretien avec Carlo Ossola intitulé *Conversation sur le temps*[3].

Il serait aisé de continuer à multiplier les exemples comme **il est aisé de montrer que le Temps est également omniprésent dans l'œuvre non critique de Butor**. Cette omniprésence est évidemment parfaitement consciente. Ainsi lorsqu'en 1964, Jean Gaugeard interroge Butor et lui dit : « Le roman, avant guerre, a pu être défini comme un roman de la temporalité. Il semble que dans le "nouveau roman" on ait un peu moins souci des catégories temporelles et un peu plus des catégories spatiales ? » Il répond : « Nous cédons moins à l'introversion que les romanciers de la temporalité, […]. Mais le temps demeure une dimension fondamentale[4]. »

Passage de Milan en est la confirmation. Non seulement la lexie « passage » lorsqu'elle a l'acception d'un procès induit une certaine temporalité mais ce roman commence par la description de résidus, « lentement polis par les seuls vents, et rongés par la seule poussière[5] », qui, bien que présents depuis des années, insensiblement, mais perpétuellement, se modifient. Voilà qui donne raison à Barthes lorsqu'il écrit que les objets de Butor sont

> « des pans d'espace et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne. L'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme, il fait partie d'un homme, il dialogue avec lui, il l'amène à penser sa propre durée[6]. »

Symboliquement, au cœur du roman, Butor prend aussi bien soin de nous préciser que « Louis […] regarde […] la porte […] où sont collés un plan du métro de Paris, un emploi du temps en damier, et un calendrier des postes[7] ».

Une lecture tout aussi rapide de *La Modification* confirme tout autant l'importance de la question du Temps dans l'œuvre de Butor. Là encore le titre induit du temporel. De plus,

---

[1] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 149.
[2] Butor, « La crise de croissance de la Science-fiction », *Répertoire 1, ibid.*, p. 180.
[3] Butor / Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012.
[4] Gaugeard, « Michel Butor, *Répertoire II* », *Les lettres françaises*, 26 mars 1964, Desoubeaux, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, 1956-1967*, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 100.
[5] Butor, *Passage de Milan, Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 55.
[6] Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *Essais critiques*, coll. « Tel Quel », Seuil, Paris, 1964, p. 103.
[7] Butor, *Passage de Milan, ibid.*, p. 107.

comme dans *L'Emploi du temps,* on peut noter, dès les premières pages, la présence, dans la gare, d'une horloge ; horloge surmarquée puisqu'elle est redoublée, quelques lignes plus loin, par la description d'une montre : « vous retrouvez, se détachant à peine sur le ciel grisâtre l'horloge du quai où l'étroite aiguille des secondes poursuit sa ronde saccadée, marquant exactement huit heures huit[1] » ; « votre montre rectangulaire fixée par une courroie de cuir pourpre, avec ses chiffres enduits d'une matière verdâtre qui brille dans la nuit, qui marque huit heures douze et dont vous corrigez l'avance[2] ». A cela, il faudrait bien sûr ajouter que ce roman joue sur la superposition de périodes temporelles différentes et qu'un de ses thèmes principaux est le vieillissement, l'usure du héros.

Quant à *Degrés,* il suffit de lire Butor pour constater que la réflexion sur le Temps est à l'origine de cette œuvre :

> « - Quel a été votre point de départ ?
> - L'enseignement lui-même, dans la mesure où il donne naissance à cette extraordinaire figure de la réalité humaine qu'est l'entrecroisement des emplois du temps. Selon les jours de la semaine, selon les heures, les matières étudiées, chaque professeur et chaque élève ont des emplois du temps différents qui, cependant, se recoupent et se retrouvent à certaines heures, celles où ils travaillent ensemble[3]. »

Dans les écrits ultérieurs, on ne cesse de retrouver cette obsession temporelle. Non seulement un titre comme *6 810 000 litres d'eau par seconde* suffirait à le prouver mais Butor précise que dans cette œuvre :

> « il y a douze chapitres qui correspondent aux douze mois de l'année […] Une heure passe dans le premier chapitre, deux heures dans le deuxième, trois heures dans le troisième chapitre, et ainsi de suite, c'est-à-dire que le temps s'accélère par rapport à la lecture. Le temps passe de plus en plus vite[4]. »

S'il était besoin d'une ultime confirmation, nous la trouvons chez Van Rossum-Guyon :

> « Il suffit d'un simple coup d'œil sur ces œuvres, je pense surtout à *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, mais c'est aussi le cas pour *Degrés, Réseau aérien* et *Description de San Marco*, pour constater le rôle essentiel des coordonnées spatio-temporelles que l'on peut qualifier d'objectives. Les mois et les saisons, les alternances du jour et de la nuit, les heures […] fournissant le système de référence à partir duquel les rapports de l'espace et du temps sont systématiquement réfléchis et formalisés[5]. »

Non seulement les rapides sondages biographiques et critiques qui précèdent justifient donc pleinement l'approche stylistique et le choix de la question du Temps mais, comme souhaité, ils aident à dégager des pistes invitant à aller plus loin.

---

[1] Butor, *La Modification*, dans *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 498.
[2] Butor, *ibid.*, p. 498.
[3] « 31 élèves et 11 professeurs. Michel Butor écrit des romans pour changer son existence et celle des autres », *L'Express,* 14 janvier 1960, cité par Desoubeaux, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, 1956-1967*, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 57.
[4] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 139.
[5] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 66.

Les observations ci-dessus sont par exemple une incitation à ne pas limiter l'étude du style à une analyse lexicale, à une approche syntaxique ou encore à une étude des figures de style mais **à dépasser le niveau de la phrase et à se mettre en quête de formes autres voire de formes nouvelles. Les réflexions sur les fonctions du style amènent quant à elles à s'interroger sur le rapport de Butor au réel, invitent à s'appuyer sur son écriture pour découvrir sa Vision du Monde, pour découvrir ce qu'il a lui-même découvert du réel en travaillant sur la forme de son roman.**

Si maintenant l'on se tourne du côté du Temps, l'on s'aperçoit que celui-ci semble être pour Butor une sorte de figure paternelle, une sorte de sur-moi, autrement dit un cadre, un repère qui construit mais aussi une force oppressante et emprisonnante dont il faut réussir à se dégager. D'où, constamment, dans son rapport au Temps, des ambivalences et des ambiguïtés : tantôt le passé est un refuge, un moyen de préparer le futur, un trésor que l'on savoure comme un bon vin, un élément ludique voire le propre de l'homme et de la civilisation, tantôt au contraire le Temps est attente insupportable, désorientation, perte des repères, usure, dévoration, etc.

Pour faire face au « père terrifiant », Butor s'appuie sur « un autre père », Proust, mais ce n'est pas pour retomber dans une nouvelle soumission, c'est au contraire pour mieux s'en dégager. Il est en effet plus à la recherche du Temps perçu que du Temps perdu. Mais une nouvelle ambiguïté semble alors surgir. Le Temps est tantôt présenté, ainsi qu'en fait foi l'omniprésence des horloges et montres, comme succession des saisons, des mois, des semaines, des jours, des nuits, des heures. Tantôt, au contraire, il semble l'irrégularité personnifiée, parfois ralentissements, parfois accélérations. Le lecteur en arrive alors à se demander si à l'opposé de la première représentation proposée, il ne serait pas le fruit de la subjectivité humaine.

Avant de revenir sur ces pistes et de les infirmer ou confirmer, tentons maintenant d'affiner la problématique dessinée à trop gros trait dans l'introduction de ce travail. Pour cela, poursuivons nos sondages biographique et critique en essayant de préciser les axes que Butor privilégie pour explorer le réel et les directions vers lesquelles il semble se tourner pour améliorer ce même réel.

1.1.2. Un sociologue

✓ **Dans son rapport au réel en général**

Premier constat**, Butor n'a rien de l'écrivain coupé du monde, enfermé dans sa tour d'ivoire, ignorant les basses préoccupations de ses contemporains. Il est fasciné par l'Autre, en quête de l'Autre, il cherche constamment à mieux connaître, à mieux comprendre le monde** et ce au point qu'à vingt-quatre ans, il part pour plusieurs mois à Minieh en Egypte. L'année d'après (1951), il accepte un poste de lecteur à l'Université de Manchester, visite la Tunisie puis l'Algérie. Ces voyages sont les premiers d'une longue série : Italie en 1952, Salonique, Grèce, Crète, Istanbul, Smyrne en 1954 ; Salonique, Délos, Samos, Athènes en 1958 ; Allemagne, Maroc et Hollande en 1959 ; USA en 1960 puis en 1962 ; Bulgarie et Yougoslavie en 1963 ; Berlin, Prague, Bratislava en 1964 ; Anatolie, Canada, Espagne, Portugal, USA en 1965 ; URSS en 1966 ; etc., etc. etc. On pourrait rajouter à cette liste le Japon (1966), le Brésil (1967), l'Australie (1968) et une multitude d'autres nations.

A chaque fois, « bien décidé à ne pas se laisser séduire par certain pittoresque lié à la misère et entretenu à des fins touristiques[1] »**, loin de limiter ses visites aux monuments les plus célèbres et aux sites les plus touristiques, c'est en véritable sociologue qu'il explore le réel. C'est la mythologie, c'est la religion, c'est l'histoire, ce sont les mœurs et coutumes, la vie des gens, c'est la société en général qui l'intéresse.** « Une ville, ce ne sont pas seulement des pierres, ce sont les gens qui vivent dedans, conditionnés par ces pierres, ces briques ou ce béton[2] » écrit-il.

Son approche n'est d'ailleurs pas que pratique, elle est aussi intellectuelle. Pour pouvoir s'inscrire à l'agrégation de philosophie, non seulement Butor a en effet préparé un certificat d'Ethnographie de la faculté des Sciences[3] mais il raconte avoir passé des heures dans la bibliothèque de l'Institut Ethnographique du Musée de l'Homme, avoir suivi les cours de Leroi-Gourhan, de Leenhardt et même avoir assisté à une conférence de Lévi-Strauss au Collège de France[4], conférence qui semble l'avoir beaucoup marqué puisqu'une bonne vingtaine d'années plus tard, dans *Boomerang*, il l'évoque à plusieurs reprises. Ce même texte prouve aussi qu'il a lu l'*Essai sur le don* de Mauss[5] et s'est « plongé dans les ouvrages de Franz Boas[6]. » Dans *Le Retour du Boomerang*, il confie enfin devoir beaucoup à Breton,

[1] Butor, *Le Génie du lieu, Œuvres complètes, V Le Génie du lieu 1,* La Différence, 2007, p. 77.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1086.
[3] Butor, *Le Retour du boomerang, Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 967.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 944.
[6] *Ibid.*, p. 949.

Bataille, Leiris : « Ces trois auteurs […] m'ont certainement considérablement aidé à dépasser l'exotisme pour accéder à une conscience ethnographique[1]. »

Le Génie du lieu **est la meilleure preuve de l'acuité de cette « conscience ethnographique ».** Dans cet ouvrage, sur les traces d'un Montesquieu (considéré par Aron comme le premier sociologue**), Butor relie la Vision du Monde** égyptienne **aux conditions climatique et géographique**. Il montre en quoi la verticalité du pays a des incidences énormes sur la perception de l'espace. **Il explique que même les objets les plus usuels sont « le résultat de toute une évolution culturelle particulière[2] »**. Quelques pages plus loin, **il s'intéresse au « paysage religieux** de Minieh » et décrit sa « grande complexité[3] ».

Constamment**, il s'interroge également sur l'européanisation galopante** du pays :

> « ce que produit la présence européenne, ce n'est pas seulement, autour de certains objets, de certaines personnes, de certains enseignements nouveaux, la destruction des habitudes anciennes dont l'ensemble formait un mode de vie et de pensée cohérent qu'elle ne parvient pas à remplacer de façon satisfaisante, c'est aussi la dissociation de ces éléments autrefois équilibrés de telle sorte que la constitution, l'invention d'un équilibre nouveau devient un problème encore plus difficile qui ne peut être résolu que dans la mesure où s'éclairent les relations historiques de tous ces domaines en présence[4]. »

Symptomatiquement, il reviendra d'ailleurs sur cette même problématique quand il découvrira le Japon :

> « Ce qui est passionnant, c'est la liaison entre une culture ancienne, profondément différente de la nôtre, et un développement industriel moderne qui rivalise avec le nôtre. C'est le cas le plus éclatant d'une réussite de l'absorption de la culture occidentale par une autre. Jusqu'à présent nous avions l'impression que la culture occidentale détruisait les autres en en absorbant quelque peu. Une fois détruites on les mettait dans des musées et on les étudiait dans les universités.
> Avec le Japon actuel on trouve une culture extérieure à l'Occident qui réussit à rivaliser avec lui sur son propre terrain[5]. »

On a certainement là une des questions qui intéressent le plus Butor : comment passer d'un modèle de société à un autre ? L'éradication de l'ancienne Vision du Monde est-elle nécessaire ? Cette éradication est-elle toujours effective ? Ne peut-on pas faire cohabiter les Visions du Monde en présence ? La nouvelle Vision du Monde plutôt que d'écraser l'ancienne ne pourrait-elle pas s'en nourrir, s'en servir comme fondement d'elle-même ?

Quelques années après *L'Emploi du temps*, ***Mobile*** **est la confirmation de la forte dimension sociologique de l'œuvre de Butor.** Son ambition déclarée est de « restituer l'espace mental et géographique américain[6] », de « faire une sorte d'analyse spectrale d'un autre type que dans le premier *Génie du lieu*, l'analyse de ce qui se passe dans la tête d'un

[1] Butor, *Le Retour du boomerang*, *Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 967.
[2] Butor, *Le Génie du lieu*, *Œuvres complètes, V Le génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 89.
[4] *Ibid.*, p. 102.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1112.
[6] *Ibid.*, p. 1088.

Américain[1]. » Dans cette œuvre, en vrai sociologue de la modernité, il s'intéresse aux autoroutes, aux supermarchés, aux catalogues, aux objets de consommation et découvre des caractéristiques profondes de la société américaine comme par exemple « le phénomène de réduplication, de réitération[2]. » Il procède aussi à « une étude systématique des noms de ville et de village[3] » et dégage trois cas de figure. Un certain nombre de toponymes sont d'origine indienne ; d'autres sont une reprise des noms de villes européennes et révèlent une certaine nostalgie des origines ; « troisièmement, le nom nostalgique se transforme en un nom utopique, en un nom de désir. C'est cette transformation qui s'exprime par le mot "new"[4]. » Comme ci-dessus, **une grande importance est donnée** dans cette oeuvre **à la configuration de l'espace.** Pour Butor, celui-ci est en effet encore une fois générateur et révélateur de Visions du Monde. Survoler les USA permet par exemple de distinguer trois types de paysage :

> « Premièrement, à l'Est des Appalaches, le paysage traditionnel des treize anciennes colonies anglaises, donc de la République américaine primitive, avec une structure européenne. Les villes et les villages sont des centres avec des routes qui partent en étoile pour rejoindre d'autres centres en sinuant à l'intérieur d'un relief assez accidenté[5] » ;
>
> « Deuxièmement, de l'autre côté des montagnes on arrive dans le Middle West qui est le pays de l'angle droit […] on arrive dans la plus remarquable réalisation d'une géométrisation du paysage […] c'est le quadrillage général qui commande[6] » ;
>
> « lorsqu'on approche des Rocheuses, on arrive dans la région des déserts. Nous y avons des routes tout à fait droites mais qui tranchent à l'intérieur d'une nature toute différente. Ces lignes vont nous montrer à quel point la nature n'est pas droite[7]. »

Le sociologue Butor voit derrière le deuxième type de paysage, où chaque « partie de l'espace peut être considérée comme équivalente à n'importe quelle autre[8] », où une sorte de grille recouvre les traces d'un « monde antérieur que l'on voudrait bien éliminer, cacher[9] », à la fois la main d'un pouvoir politique impérialiste et l'image d'une grille de prison. C'est cette structure qu'il cherchera à « capter » et « utiliser[10] » dans *Mobile*.

Cette approche sociologique, Butor ne la réserve cependant pas qu'aux récits de voyage, il la revendique aussi pour les œuvres fictives, pour les romans. S'il insiste sur le fait que **les personnages qu'il décrit** dans ses écrits de voyage **représentent beaucoup plus**

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1088.
[2] *Ibid.*, p. 1089.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 1090.
[5] *Ibid.*, p. 1092.
[6] *Ibid.*, p. 1093.
[7] *Ibid.*, p. 1094.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*, p. 1094-1095.
[10] *Ibid.*

qu'eux-mêmes (« je ne parle de quelqu'un qu'en parlant de quelqu'un d'autre. Et je ne parle jamais de quelqu'un seul ! Lorsque je parle des gens, je parle toujours de groupes de gens. De relations de gens les uns avec les autres[1] »), dès *Passage de Milan*, il transpose cette réflexion au fictif :

> « Il fallait que je me concentre sur un échantillon significatif, comme on le fait dans n'importe quelle étude scientifique. Cet échantillon significatif, cela a été évidemment pour moi l'unité d'habitat de la ville de Paris depuis plusieurs siècles : l'immeuble d'habitation, en général locatif[2]. »

Butor ira même plus tard jusqu'à qu'à écrire :

> « **Le grand romancier est un sociologue bien supérieur au sociologue professionnel**. Aucun spécialiste du XIXe siècle n'a été capable de faire une analyse sur le phénomène essentiel du grand magasin, sur la transformation du commerce à cette époque dont les conséquences se développent encore aujourd'hui, comparable à celle de Zola dans *Au bonheur des dames*[3]. »

✓ **Dans son rapport au Temps en particulier**

Il serait tentant de compléter cette citation par « Aucun spécialiste du XXe siècle n'a été capable de faire une analyse sur le phénomène essentiel du Temps comparable à celle de **Butor**. » Effectivement, non seulement celui-ci est comme nous venons de le voir indéniablement un écrivain sociologue mais il **est, à l'époque de *L'Emploi du temps*, un des « rares sociologues » à s'être penché sur la dimension sociologique du Temps.**

Toute conceptualisation du Temps a effectivement **d'immenses implications sociales** et Butor dans ses écrits critiques ou autobiographiques ne cesse de le souligner. **Il montre par exemple que les calendriers ont des conséquences sur la dimension identitaire des sociétés et sur certaines pratiques festives, rituelles voire même tout simplement quotidiennes** :

> « relayé par la calme Lune […]
> sur laquelle les musulmans règlent leur calendrier tandis qu'Européens et Coptes règlent les leurs sur le Soleil un peu différemment, de telle sorte que chaque jour a plusieurs dates, les fêtes des diverses confessions se rapprochant ou s'écartant, les ans et les mois roulant doucement les uns au travers des autres comme les rouages huilés d'une immense machine silencieuse[4] » ;

> « la date théorique du début du vent sec et chaud, calculée selon le calendrier copte, le calendrier […] auquel il fallait se référer pour les travaux agricoles, parce qu'il reposait sur celui des anciens Egyptiens qui s'était développé dans la vallée même[5]. »

Il montre aussi que la conceptualisation du Temps n'est pas la même d'une société à une autre. Les langues sont de ce point de vue particulièrement révélatrices. Pendant son séjour en Egypte, Butor découvre par exemple qu'« il n'est point possible de

[1] Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, L'Age d'Homme, 1982, p. 161-162.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1046.
[3] Souligné par nous ; *ibid.*, p. 1170.
[4] Butor, *Le Génie du lieu*, dans *Œuvres complètes, V Le génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p. 82.
[5] *Ibid.*, p. 89.

trouver en arabe un équivalent du français "trop tard" [1]». Or la simple expérience de la vie quotidienne ne tarde pas à confirmer cette découverte :

> « j'étais dans cette vallée du Nil, à l'intérieur d'un établissement d'enseignement fait sur le modèle européen, avec par conséquent une grille horaire dans laquelle la sonnerie des cloches, les trois minutes de retard étaient des données en principe extrêmement importantes. Mais la tradition millénaire de l'Egypte avait beaucoup de mal à fonctionner à l'intérieur de ce cadre. Moi j'y étais tout à fait habitué, mais mes collègues n'arrivaient pas eux à s'habituer à cela, ce qui fait que tout marchait très mal. Et mes élèves ne s'y habituaient pas. Le temps fonctionnait autrement et l'espace aussi[2]. »

Conformément à ce que nous avons vu plus haut, **Butor explique les différences de conceptualisation par le géographique et le climatique**. En Egypte, le sol arable étant tout entier « sous le signe de la précarité, d'une continuelle dégradation contre laquelle il faut constamment lutter si l'on veut maintenir quelque œuvre que ce soit », tout apparaît « éphémère, les hommes, certes, et tous les animaux domestiques, mais aussi la configuration même du terrain[3] ». La durabilité, la persistance n'en prennent que plus d'importance et Butor y voit une des raisons pour laquelle les Egyptiens ont senti le besoin de bâtir des monuments éternels. Quand, beaucoup plus tard, il change de continent et découvre les USA, il est une nouvelle fois frappé par l'importance du géographique sur la perception du Temps : « Il y a aux Etats-Unis une dimension cosmique qui m'a frappé. La distance, le temps que l'on met pour aller d'un endroit à un autre, voilà un des éléments les plus importants de la réalité américaine[4] ».

Butor découvre aussi que les différences de conceptualisation ont des conséquences sur nos relations à la mort. En Egypte par exemple, de la tension entre l'éphémère et la durabilité naît un rapport à la mort qui n'a rien à voir avec celui des Européens. Ce qui pour les uns est « accident » est pour les autres évidence et primauté :

> « Cette attention portée à la mort, cette familiarité avec le cadavre, dont l'odeur les jours les plus chauds imprègne tout dans la vallée, cette conscience constante du caractère transitoire de l'individu, si différente de cette espèce d'oubli vis-à-vis de cette condition qu'il y a maintenant dans la plupart des pays de l'Europe occidentale, de telle sorte que, lorsque quelqu'un meurt, cet événement apparaît toujours comme quelque chose d'imprévu, que nous ne savons pas comment nous tenir, comment parler, comment nous débarrasser de ce corps scandaleux ;
> cette énorme importance accordée à la tombe est liée très étroitement à la structure du paysage de la vallée, à cette humiliation si claire de l'humain transitoire et de son domaine par un monde autre permanent[5] ».

Conformément aussi à ce que nous avons signalé ci-dessus comme étant un de ses plus grands centres d'intérêt, Butor cherche à comprendre comment un peuple passe d'une conception du Temps à une autre conception du Temps. Il constate que **dans les**

---

[1] Butor, *Le Génie du lieu, Œuvres complètes, V Le Génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p. 85.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 2007, 1993, p. 62.
[3] Butor, *Le Génie du lieu, ibid.*, p. 83.
[4] Thérèse de Saint-Phalle, « Michel Butor commente *Mobile* » *Le Monde*, 24 février 1962, p. 75, Desoubeaux, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, 1956-1967*, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 75.
[5] Butor, *ibid.*, p. 102.

sociétés où le concept de persistance est le moins fort, la nouvelle conceptualisation semble éradiquer assez facilement l'ancienne. Il montre ainsi que dans l'hémisphère sud, la conceptualisation européenne est si prégnante que les habitants eux-mêmes n'arrivent pas à se résoudre au fait que le mois de décembre correspond à l'été : « Le véritable été pour l'Australien, l'Argentin, l'Africain du Sud, c'est celui de l'hémisphère nord. Au lieu de parler de l'été en décembre, on préfère expliquer que l'hiver australien est très chaud[1] » ; « On peut dire que l'hémisphère sud en général n'a pas encore compris qu'il était au sud[2]. » **Pourtant,** les exemples de l'Egypte et des USA tendent à montrer que **les nouvelles conceptualisations n'arrivent jamais à éradiquer totalement les anciennes. Mieux, les conceptualisations semblent même s'interpénétrer et former une continuité.** Les USA seraient de ce point de vue un pays particulièrement intéressant pour nous. S'y annoncerait en quelque sorte notre futur :

> « Pendant un certain nombre d'années après la guerre, celui qui revenait des Etats-Unis avait un immense avantage sur les autres. Il était en avance. Il connaissait déjà un certain nombre de choses qui ne viendraient pour les autres que peu à peu.
> Les Etats-Unis ont toujours eu ce rôle de figuration de l'avenir, rôle à la fois positif et négatif dans la culture européenne du XIXe siècle et de la première moitié du XXe : ce qu'on peut faire d'une part et ce qui risque d'arriver d'autre part[3]. »

Mais, les USA ne seraient pas que notre futur, on pourrait aussi y lire notre passé :

> « Mais les Etats-Unis sont un instrument d'optique qui nous permet aussi de comprendre certains aspects de notre passé, qui nous oblige à repenser notre histoire et à repenser notre relation à cette histoire. […] Je crois que le Français qui va aux Etats-Unis aujourd'hui, s'il est suffisamment sensible, fait un voyage à l'intérieur de sa propre histoire, fait un voyage à l'intérieur de ses propres contradictions. Il y a des choses qu'il aurait pu laisser dans l'ombre s'il était resté dans son pays, et qu'il ne peut plus laisser dans l'ombre quand il les voit sous cet éclairage et sous ce grossissement[4]. »

Cette prise de conscience d'une continuité entre les différentes représentations qu'a connues ou que connaît le Temps conduit évidemment à une nouvelle conception de l'histoire, une conception qui ne **fait** plus **des mythologies et histoires « parallèles »** (histoire et mythologie de l'Egypte, histoire et mythologie de l'Islam, histoire des peuples dits sans histoire ou secondaires etc.) de simples appendices, excroissances, notes de bas de pages, qu'on ne sait trop où classer[5] mais bel et bien **des éléments fondateurs de nos sociétés**.

Nous le voyons, dans le but de comprendre et de décrire au mieux le réel, Butor utilise une véritable démarche sociologique. Comme l'ont fait moult sociologues avant

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations*, La Différence, 2010, p. 1114.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 1084.
[4] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 233.
[5] Butor, *Le Génie du lieu, Œuvres complètes, V Le génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p. 104.

lui, il scrute et interprète espace, objets et mots, et, surtout, s'intéresse aux confrontations et au glissement d'une Vision du Monde à une autre.

Plus originalement, il voit dans les conceptualisations du Temps un fait social ayant des conséquences sur nos façons de vivre mais aussi sur nos façons d'affronter la mort. Il en arrive à la conclusion que chaque société, à cause de son histoire mais aussi à cause de son environnement géographique et climatique, a une vision du Temps différente, vision du Temps qui, si on ne cherche pas à l'éradiquer, peut nous aider à comprendre notre passé, à affronter notre futur. Surmonter la crise qu'est toute confrontation de conceptualisations temporelles différentes ne passe donc par pour Butor par la victoire d'un Temps sur l'autre mais plutôt par la prise de conscience d'une longue continuité où chaque nouvelle étape n'est finalement jamais rien d'autre que le dépassement de la précédente.

Evidemment, toutes ces découvertes sont autant de pistes pour analyser *L'Emploi du temps*, autant d'invitations à chercher dans cette œuvre une description sociologique du monde occidental de l'après-guerre, à se demander si les conséquences climatiques et spatiales résultant de l'industrialisation n'ont pas eu des implications sur notre perception du Temps et donc sur notre vie sociale voire sur notre quotidien, si la crise ressentie par Revel ne serait pas le difficile passage d'une conceptualisation du Temps à une autre, si, conformément au projet de Butor d'une nouvelle histoire, Revel ne chercherait pas dans certaines cultures ou mythes passés (perçus jusqu'alors comme subsidiaires et mineurs) une conceptualisation pour le futur permettant, comme en Egypte, d'opposer à l'éphémère un peu plus de persistance, permettant d'affronter plus sereinement la mort, si enfin, les mots de Butor, exactement comme les mots arabes se sont révélés l'être, ne seraient pas la meilleure manifestation de la conceptualisation contemporaine du Temps.

Fort de toutes ces pistes, continuons à affiner notre problématique de départ en nous demandant maintenant si Butor ne se serait pas aussi intéressé à ceux qui par excellence ont tenté d'approcher ce qu'est le Temps, à savoir les philosophes.

1.1.3. Un philosophe

✓ **Un auteur sous influences**

Il est en tous les cas indéniable que **la rencontre de Butor avec la philosophie est ancienne.** Evoquant son année de terminale, au Lycée Louis-le-Grand, il reconnaît qu'il a déjà à l'époque un véritable engouement pour cette discipline :

> « J'ai été enthousiasmé par la philosophie et je suis alors devenu un excellent élève. Mon professeur, Armand Cuvilier, avait un certain prestige puisqu'il était l'auteur d'un manuel de philosophie très utilisé à l'époque. Il m'aimait bien et m'a appris un tas de choses[1]. »

L'origine de ce « coup de foudre », ainsi qu'il le nomme lui-même, serait, selon ses dires, « un de [s]es grands-oncles, Edouard Leroy, un ami de Teilhard de Chardin[2] » qui fut le successeur de Bergson au Collège de France.

Grâce à cet oncle, Butor est introduit à des réunions philosophiques, place de la Sorbonne. Comme il le raconte lui-même dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*[3], *Improvisations sur Michel Butor*[4] et *Curriculum Vitae*, Edouard Le Roy étant souvent pris à parti par de jeunes thomistes réactionnaires, il ne tarde pas, « malgré [s]a timidité », à « intervenir pour le défendre, le cœur battant[5]. »

Ces réunions lui donnent l'occasion d'entrer en contact avec Gabriel Marcel et surtout avec Marie-Magdelaine Davy qui l'invite aux colloques philosophiques qu'elle organise dans un château abandonné aux environs de Paris, le château de la Fortelle. Il y côtoie Michel Tournier, Gilles Deleuze[6], Michel Carrouges qui lui fait découvrir le surréalisme, Pierre Klossowski[7], Jacques Lacan[8] : « Ce fut pour moi un château enchanté et enchanteur. Tout d'un coup, je me trouvais au cœur du temple philosophico-littéraire. J'étais ébloui, j'oubliais l'Occupation[9]. »

A la rentrée 1944, **il** renonce à suivre une khâgne et **s'inscrit à la Sorbonne, en** Lettres. Un échec à ses examens l'incite à délaisser la littérature pour la **philosophie**. Il suit les cours de Jean Hyppolite, de Maurice Merleau-Ponty, de Jean Wahl[10] et de Bachelard[11],

---

[1] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 35.
[2] *Ibid*.
[3] Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe, Œuvres complètes*, *I Romans*, La Différence, 2006, p. 1019.
[4] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 31-37.
[5] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.,* p. 34-35.
[6] *Ibid.*, p. 36.
[7] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, Paris, 1968, p. 17 ; Calle-Gruber, « Chronologie », *Œuvres complètes, I Romans,* La Différence, 2006, p. 32.
[8] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.,* p. 36.
[9] *Ibid.*, p. 35.
[10] *Ibid.*, p. 37.
[11] *Ibid.*, p. 38.

participe à des soirées chez Gabriel Marcel et obtient sa licence en un an. Durant la même année, Butor **se plonge dans la lecture des œuvres de Kierkegaard, Husserl, Heidegger**[1].

Peu après, Jean Wahl, pour l'aider à subvenir à ses besoins, lui propose un poste des plus stratégique : vendre les tickets d'entrée au Collège philosophique. « Ce qui lui permettait d'assister à toutes les conférences du Collège – éminente institution ; on y entendait les plus grands[2] », « de Lacan à Levinas et à Jankélévitch[3] ». Le modeste portier ne tarde pas à monter en grade et à devenir secrétaire de ce Collège. Philosophiquement parlant, les années 1947-1950 sont plus ardues et plus douloureuses : **Butor tente l'agrégation de philosophie**, « bûche » Platon avec Lyotard **mais… échoue** et… échoue à nouveau.

Ses échecs l'amènent à quitter la Sorbonne cependant la philosophie ne l'abandonne pas pour autant. En janvier 1950, le voilà enseignant cette matière en tant que remplaçant au lycée Mallarmé de Sens[4] .

Peu après, la philosophie est même encore plus déterminante pour lui puisqu'elle lui permet de changer d'horizon. Ayant envie de voyager, Michel Butor refuse en effet plusieurs des postes que le ministère des Affaires Etrangères lui suggère mais obtempère tout de suite quand l'Egypte lui est proposée, en effet : « c'était la terre classique de la méditation, la Thébaïde, le pays des ermites. J'avais besoin de réfléchir à mes problèmes philosophico-littéraires ; la Thébaïde, c'était une sorte de signe céleste irrésistible[5] ». Et comme en Egypte le plus grand danger lui semble être l'ennui, **il emporte avec lui un projet de thèse de philosophie.** Le directeur qu'il a choisi est Jean Wahl. Même le titre est déjà trouvé : *Les aspects de l'ambiguïté en littérature et l'idée de signification*[6]. Ce projet restera cependant à l'état de… projet.

Quand durant l'hiver 1953-1954, après son séjour à Manchester, il est de retour à Paris, il cherche un petit emploi lucratif et décide de traduire, pour les éditions Desclée de Brouwer, encore et toujours,… de la philosophie : *La Théorie du champ de conscience* de Aron Gurwitsch[7]. La même année, il rencontre Maurice Blanchot puis, en 1955, Roland Barthes.

---

[1] Calle-Gruber, « Chronologie », *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 33.
[2] Souligné par nous ; « Entretien avec Jean-François Lyotard » dans *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy, 1991, p. 59-60.
[3] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 38-39.
[4] *Ibid.*, p. 47.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 52.
[6] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, Paris, 1968, p. 19.
[7] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.*, p. 69.

En octobre 1956, c'est en tant que professeur de philosophie qu'il est engagé à l'Ecole internationale de Genève, au bord du Lac Léman et c'est d'ailleurs en quelque sorte grâce à cette matière qu'il rencontre celle qui fut son épouse, Marie-Jo, puisqu'elle est alors une de ses élèves en… philosophie.

À la lumière de tout ce qui précède, on comprend que, lorsque quelques années plus tard, dans les dernières pages du Colloque de Cerisy, il fait le bilan de son expérience philosophique, il écrive : **« La philosophie, autre point. Je l'ai étudiée avec passion, je l'ai dévorée[1]. »**

Parmi tous les philosophes étudiés et rencontrés au cours de ces années, certains ont eu indéniablement une influence plus grande que d'autres sur Butor.

Tel est par exemple le cas de Hegel. Non seulement, signe qu'il maîtrise bien son œuvre, il fustige dans *L'Utilité poétique* les « superficiels commentateurs[2] » de ce philosophe mais, au Colloque de Cerisy, il reconnaît une véritable fascination[3] pour lui.

Concernant le grand successeur de Hegel, il écrit : « **Comme la plupart des intellectuels de ces années-là, le marxisme continuait** certes **à me séduire** mais ça restait très théorique[4] ». Les quelques réserves que l'on peut déjà deviner dans cette remarque sont confirmées lorsque à la question de Clavel « Politiquement de quel bord étiez-vous ? », il répond :

> « De gauche, mais dans l'interrogation. Le milieu étudiant était alors en grande majorité marxiste. Moi, je me méfiais. […] A l'époque, j'ai beaucoup travaillé avec Lucien Goldmann, communiste et auteur du *Dieu caché*. Nous avons traduit ensemble un petit livre de Lukacs, pas très bon d'ailleurs : *Brève histoire de la littérature allemande*, publié chez Nagel en 1949[5]. »

Autre influence indéniable : Kierkegaard. C'est d'ailleurs le seul philosophe auquel Butor consacre deux essais dans *Répertoire I* : « La répétition », « Une possibilité ».

A ces trois figures tutélaires, il faudrait certainement ajouter Nietzsche. Dans un de ses deux articles sur Kierkegaard[6], Butor s'y réfère explicitement et, justement, à propos du Temps. On retrouve en fait, çà et là, un peu partout dans son oeuvre des allusions

[1] Butor, « écorché vif », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 436.
[2] Butor, *L'utilité poétique*, *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 876.
[3] Butor, « écorché vif », *ibid.*, p. 440.
[4] Souligné par nous. Butor, *Curriculum Vitae*, *entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 86-87.
[5] *Ibid.*, p. 40.
[6] Butor, « La Répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 106.

indirectes ou directes (son article sur Chateaubriand[1], son article sur Klossowski[2], etc.) à cet auteur.

Si l'on se rapproche de la période contemporaine, parmi les influences philosophiques qui semblent avoir été déterminantes pour Butor, il faudrait bien sûr citer Bergson. Nous avons déjà vu qu'un des premiers introducteurs de Butor à la philosophie fut son grand-oncle, Edouard Leroy, or celui-ci était non seulement élève, ami et successeur de Bergson mais aussi un grand défenseur des idées de l'auteur de *Temps et simultanéité*. Rappelons également que, comme dit précédemment, Butor prit parti pour lui contre de jeunes thomistes. Le fait que malgré sa timidité naturelle, il osa ainsi intervenir face à un public plus âgé, plus sûr de lui et plus expérimenté laisse penser qu'il devait déjà assez bien posséder les théories bergsoniennes. Butor d'ailleurs se réfère explicitement à Bergson dans un de ses articles[3].

Il est aussi à cette époque, ainsi qu'il l'écrira lui-même un peu plus tard, **« happé[4] » par la phénoménologie.** Il a lu Husserl, il a aussi rencontré l'auteur d'une thèse intitulée *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl,* à savoir Levinas. Notons au passage que s'il dit ne pas avoir suivi l'évolution de la pensée de ce dernier, il confie tout de même avoir lu, « avec un solide appétit », la thèse en question[5] et avoir été particulièrement intéressé par une conférence de celui-ci traitant de l'insomnie[6]. Durant son année en Egypte, l'influence de la pensée de Husserl se fait sentir lorsqu'il réfléchit sur les objets européens et, d'ailleurs non sans humour, il précise alors qu'il a été contraint de faire un peu de « phénoménologie pratique[7] ». Plus tard, il se réfère encore explicitement à la phénoménologie quand il aborde la musique[8]. Raillard est un des premiers à souligner l'importance qu'a eue ce courant philosophique sur son œuvre :

> « La phénoménologie, on le sait, part de la primauté du monde, lieu d'abord opaque de mes expériences, toutes entières enfermées en lui, comme il est tout entier enfermé en elles. Eprouvé dans un discours angoissant, il serait vain de tenter de lui opposer une parole rassurante : l'unité du monde ne saurait résulter de la projection d'une lumière supérieure, suivant la proposition de Husserl : "C'est l'expérience, muette encore, qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens". Il semble que

[1] Butor, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », *Répertoire II*, *Œuvres complètes,* La Différence, 2006, p. 503.
[2] Butor, « Aveux », *Répertoire IV, Œuvres complètes, III Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 426.
[3] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 443.
[4] Butor, « j'ai entendu là une voix, dans le mystère de son évidence », *Magazine littéraire*, n° 419, avril 2003, p. 53.
[5] *Ibid.*
[6] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 71.
[7] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 57.
[8] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 392.

> la possibilité de réaliser cet effort de conscience, lui permettant de substituer à l'angoisse d'un manque la saisie d'une vérité en suspens, ait été favorisé, chez Butor, par la distance qui le portait loin du lieu de son enlisement[1]. »

Dans ses *Improvisations*, Butor confirme :

> « Le fondateur Husserl, en partant de problèmes de philosophie des mathématiques, s'est efforcé d'apporter de nouvelles solutions aux problèmes en étudiant la façon dont ils se posent. Avant de résoudre les questions, on décrit la façon dont elles se posent. Cette réflexion a donné naissance à une autre qui a eu dans ces années-là une importance considérable, celle de Martin Heidegger[2]. »

Ce dernier philosophe, Butor en a certainement plus qu'entendu parler par celui qui l'a introduit en France, à savoir Wahl, son propre professeur :

> « Le titre de Sartre *L'Etre et le Néant*, est une reprise de celui de Heidegger *Etre et Temps*. Celui-ci s'efforce d'adapter la méthode de Husserl aux problèmes de la condition humaine. Comme tous les étudiants d'alors j'étais baigné dans ces influences[3]. »

En fait, il l'a même croisé lors d'une rencontre internationale d'étudiants en Forêt-Noire[4]. Signe de l'indéniable influence qu'il a eue sur lui, quand il se choisit un pseudonyme, il emprunte sciemment le prénom de ce philosophe :

> « j'ai une fois utilisé un pseudonyme, Martin Rohrdommel, pour un poème : je l'avais choisi parce que "Rohrdommel", c'est le nom allemand du butor, je veux dire l'oiseau, et que le prénom pouvait à la fois faire référence à Martin Heidegger et à l'ours que je me sentais alors[5]. »

La pensée de Heidegger, nous venons de le voir, **conduit directement à un autre philosophe,** et pas des moindres, **celui qui sans aucun doute a le plus de rayonnement à l'époque où Butor débute son œuvre, Sartre**. En 1945, Butor le croise en personne[6] en assistant à une de ses conférences, « Une technique sociale du roman », mais ce sont bien évidemment surtout ses œuvres qui le marquent et ceci au point que dans les cinquante premières pages de *Improvisations sur Butor*, le nom propre Sartre est certainement un de ceux qui reviennent le plus souvent. Dans ses entretiens avec Clavel, il analyse avec une grande objectivité l'influence qu'eut Sartre sur lui et toute la jeunesse intellectuelle de l'époque :

> « - Outre le marxisme, il y avait Sartre. Incontournable…
> - Bien entendu. Sartre était pour nous l'écrivain lucide par excellence : il n'essayait pas de nous dorer la pilule, de nous présenter la réalité plus rose qu'elle n'était ; peut-être la peignait-il plus noire, ce dont je ne suis d'ailleurs pas certain. Quand on le relit aujourd'hui, on s'aperçoit qu'il était lui aussi, victime de toutes sortes d'illusions. Mais, au moins ses textes étaient tristes : curieusement, cela nous rassurait. Nous sentions que nous pouvions lui faire confiance. Avant la guerre, il avait publié *La Nausée* : nous étions submergés de nausée. Il avait également écrit *Le mur* : nous nous heurtions sans cesse à des murs… […] Sartre travaillait alors à un roman dont le titre nous touchait particulièrement : *L'âge de raison*. Chez lui l'âge de raison, c'était le moment où l'on quitte les illusions de l'adolescence. Nous

[1] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 49.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 45.
[3] *Ibid.*, p. 45.
[4] Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe, Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 1024.
[5] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 15.
[6] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, ibid.*, p. 18.

aussi, nous voulions en finir avec les illusions : celles de la génération précédente. Sartre a donc été un modèle essentiel, le professeur de toute la jeunesse française. Il représentait pour nous la morosité raisonnable, la lucidité des ruines. Il nous a rendus philosophes car nous avions besoin de repenser le monde. Sans lui, je n'aurais peut-être jamais poussé si loin mon aventure philosophique[1]. »

L'attitude de Butor par rapport à Sartre fut cependant loin d'être béate et univoque :

« Il nous a rendus philosophes. Nous avions besoin de repenser ; nous avions besoin de gens qui nous fassent penser. J'ai été moi-même après cela étudiant de philosophie, non pas pour aller à l'école de Sartre, mais plutôt pour devenir capable de prendre mes distances par rapport à lui : mais cela revient au même, c'est à cause de lui que j'ai pris cette voie[2] » ;

« Et pourtant, je n'ai jamais été un inconditionnel de l'existentialisme : Sartre m'a aussi appris à prendre mes distances par rapport à lui. Voilà pourquoi il reste l'écrivain par excellence de la "libération", aux deux sens du terme[3]. »

A cette longue liste, on pourrait rajouter que Butor a aussi croisé Merleau-Ponty mais sans grand enthousiasme, semble-t-il : « J'avais lu sa *Phénoménologie de la perception.* Il est devenu professeur à la Sorbonne pendant que j'y étais étudiant. J'ai suivi quelques-uns de ses cours mais sans assiduité[4]. »

Terminons avec un dernier grand penseur qui l'a aussi sans doute d'autant plus influencé qu'il l'a connu, qu'il a suivi ses cours (cette fois avec assiduité) et qu'il a même été chez lui[5] **: Bachelard**. Rappelons que c'est lui que Butor choisit comme directeur de son DES de philolosophie sur *Les mathématiques et l'idée de nécessité*, qu'il se réfère à lui dans plusieurs de ses articles critiques[6] et qu'il confie à son propos :

« En ce qui concerne l'épistémologie, il m'a initié à ce qu'il appelait "la philosophie du non" : une dialectique qui consiste à s'opposer systématiquement aux dogmes du passé, aux savoirs établis, aux préjugés. Cette forme de résistance ne pouvait que me séduire[7] » ;

« Je dois beaucoup à sa *Philosophie du non* ou à son *Nouvel Esprit scientifique*[8] ».

L'ambivalence, que l'on ressent déjà dans le portrait qu'il dresse de Sartre, **va cependant peu à peu devenir fêlure, déchirure, cassure** : « Mais l'engagement, tel que l'a conçu Sartre après la guerre, ne me satisfait pas[9] » ; « j'essayais de jeter des ponts entre les deux hémisphères de ma tête : pendant un certain temps, j'ai écrit de façon presque schizophrénique. J'étais un peu bicéphale ! Comme la culture de l'époque : Sartre d'un côté, Breton de l'autre. » **La conséquence logique de cette crise ne tarde guère. Butor s'éloigne**

[1] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 40-41.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor,* La Différence, 1993, p. 21-22.
[3] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.,* p. 41.
[4] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 71.
[5] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid*., p. 38.
[6] Butor, *L'utilité poétique*, *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 842-843.
[7] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.*, p. 38.
[8] Allemand, *ibid.*, p. 62.
[9] Bourin, « Instantané, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1957, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 21.

de la philosophie, n'écrit plus de textes philosophiques[1], ne lit plus de philosophie[2] mais c'est aussitôt pour préciser et cela en dit bien sûr long sur la fonction qu'il attribue à la littérature :

> « ce qui ne veut nullement dire que je condamne les études philosophiques ; je crois justement que nous manquons aujourd'hui de philosophes.
> Nous avons de brillants professeurs, mais ils ne nous apportent pas ce dont nous aurions besoin, en particulier une réflexion neuve sur la politique. Nous manquons aujourd'hui de propositions pour changer un peu la réalité qui nous entoure[3]. »

En fait, loin d'abandonner la philosophie Butor ne va cesser de s'y référer. Ainsi lorsqu'il analyse **dans ses articles critiques** telle ou telle œuvre, les retours aux grands penseurs sont constants. Il glisse par exemple au milieu d'un article sur Joyce des réflexions sur Vico[4] ou Cratyle[5]. De même, il est tout particulièrement attiré par les écrivains-philosophes. Il rédige un essai sur Montaigne et, dans *Répertoire III*, il consacre presque cinquante pages à Diderot[6] dans lesquelles il en profite d'ailleurs pour évoquer en passant Diogène et Helvétius[7].

Ce constat est sans doute encore plus vrai pour ses œuvres de fiction :

> « il ne s'agissait évidemment pas dans mon esprit d'éviter les questions de la philosophie, bien au contraire, mais seulement son langage. Ça m'a peut-être empêché d'être lu par des philosophes, qui auraient peut-être pu trouver dans mes livres des choses qui les auraient intéressés[8]. »

Non seulement il confie au colloque de Cerisy « Dans ce que j'écris, il y a évidemment une culture philosophique qui apparaît aux spécialistes (car je ne vais pas brandir mes références) qui n'apparaîtra pas à d'autres pour qui j'écris[9] » mais surtout, comme il l'explique lui-même, « La philosophie de l'époque menait d'une façon quasi-inévitable au roman[10]. » Dans un de 1959, qui se rapproche plus du manifeste que de l'essai, « Intervention à Royaumont », il montre que le lien se fait par le biais de la description méthodique **:** « cette description méthodique s'inscrivant exactement dans le prolongement de l'évolution philosophique contemporaine qui trouve son expression la plus claire, et la position la plus aiguë de ses

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 45.
[2] Butor, « écorché vif », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 436-440.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, ibid.*, p. 22.
[4] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 202.
[5] *Ibid.*, p. 210.
[6] Butor, « Diderot le fataliste et ses maître », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 796-841.
[7] *Ibid.*, p. 834.
[8] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 74.
[9] Butor, « écorché vif », *ibid.*, p. 437.
[10] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, ibid.*, p. 46.

problèmes, dans la phénoménologie[1]. » En effet, décrire méthodiquement un élément du réel est parfaitement conforme au conseil de Husserl rappelé plus haut, à savoir commencer par poser le plus clairement possible le problème à résoudre :

> « Lorsqu'on parvient à une meilleure position du problème, un certain nombre de difficultés s'évanouissent d'elles-mêmes. On s'aperçoit que certains problèmes sur lesquels on discute depuis des années, sont en réalité de faux problèmes. Ils n'ont pas de solution parce qu'ils sont mal posés. Au lieu de s'acharner à les résoudre, il faut fouiller dans leur position même, ce qui ne peut être fait qu'en prenant des exemples à l'intérieur de la réalité humaine, ce qui est déjà faire du roman. Je peux prendre un exemple en disant : quelqu'un fait ceci, mais rapidement je suis amené à donner un nom à ce personnage.
> […] Pour trouver la solution à nos malaises, il était indispensable de changer la position des problèmes, et donc travailler sur le langage. Le meilleur moyen était de décrire[2]. »

Et d'ailleurs, là encore, comme le souligne Mireille Calle-Gruber, : « […] Sartre, écrivant *Les Chemins de la liberté*, après avoir publié *L' Être et le Néant,* en écho à *Être et Temps* de Heidegger, donnait le ton, indubitablement[3]. »

Si Butor utilise une approche sociologique pour comprendre le réel, étant donné qu'il est à cette époque encore imprégné de philosophie, qu'il s'intéresse, via sa thèse de doctorat, aux aspects de l'ambiguïté en littérature, que ses philosophes de prédilection sont des philosophes de l'histoire (Hegel, Marx) ou des philosophes du Temps (Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Husserl, Heidegger, Bachelard), que le philosophe-écrivain Sartre a durant cette période une influence déterminante et que le courant philosophique qui l'a « happé », la phénoménologie, postule une liaison philosophie/roman et insiste sur l'importance de bien poser le problème à résoudre, on peut déjà en conclure qu'il est plus que légitime d'approcher philosophiquement *L'Emploi du temps* et d'y chercher, selon le mot de Butor, ce qui n'est visible que pour les spécialistes, à savoir la présence de conceptualisations philosophiques du Temps. Pour les mêmes raisons, il semble aussi cohérent de lire le début de *L'Emploi du temps* comme une description méthodique du « lieu opaque des expériences », comme une mise à plat de « la primauté du monde », comme un refus des illusions, comme une représentation de « la morosité raisonnable », de « la lucidité des ruines », comme un monde de murs et de nausées mais aussi et surtout comme une exposition de problèmes à résoudre.

De plus, vu que sans cesse Butor prend des distances par rapport à ses illustres prédécesseurs et se dit adepte de la « philosophie du non », ennemi des « dogmes du

[1] Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 253.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor,* La Différence, 1993, p. 46.
[3] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor,* Nizet, 1995, p. 27.

passé », « des savoirs établis » et « des préjugés », il paraît intéressant de chercher à quelles conceptualisations du Temps il s'en prend et ce qu'il leur reproche. Le thème de sa thèse n'est-il pas aussi une invitation à s'interroger sur la relation Temps, Sciences, Nécessité ?

Etant donné enfin que Butor, ne serait-ce que par le fait d'avoir choisi comme destination l'Egypte, a vu que la philosophie peut influencer directement la vie et qu'il réclame à cor et à cri « une réflexion neuve sur la politique » et des propositions « pour changer un peu la réalité » qui nous entoure, n'est-il pas tentant d'emboîter le pas de Mireille Calle-Gruber lorsqu'elle écrit : « l'enjeu du roman butorien n'est pas un fonctionnement psychologique mais un fonctionnement éthique[1] » ?

✓ **Un auteur éthique**

Dans un de ses articles de *Répertoire I*, **Butor montre** effectivement **que les contes peuvent aider chaque individu à mieux vivre et peuvent même contribuer à améliorer toute une société.** En effet, ils fournissent, dit-il,

> « un ensemble de conseils pratiques plus ou moins voilés, indiquant de quelle façon on peut faire son chemin dans le monde. Cet enseignement peut naturellement s'écarter de la morale officielle […] Il démasque le mensonge de l'apparence sociale, et par là dénonce l'injustice. Il assigne à ce qui se donne comme réalité permanente, définitive, inaltérable, un caractère de contingence[2]. »

Loin de limiter la fonction éthique aux seuls contes, Butor la revendique aussi pour les oeuvres musicales : « La musique est indispensable à notre vie, à la vie de tous, et jamais nous n'en avons eu autant besoin[3] », « je déclare […] que les chants transforment la vie[4] ». **De même, en peinture**, constatant que, depuis Courbet, la doxa pense que les toiles ne s'adressent qu'à la rétine alors qu'avant elles avaient d'autres fonctions et « pouvai[en]t être religieuse[s], philosophique[s] morale[s] », **il milite**, dans la lignée des surréalistes « qui ont un peu essayé d'en sortir », **pour une « attitude anti-rétinienne[5] »**.

Est-il usurpé de transposer ces remarques au genre romanesque ? Cette question est d'autant plus importante que pour un Robbe-Grillet ou un Ricardou, la réponse est, sans équivoque, OUI :

> « Sartre, qui avait vu le danger de cette littérature moralisatrice, avait prêché pour une littérature *morale*, qui prétendait seulement éveiller des consciences politiques en posant les problèmes de notre société, mais qui aurait échappé à l'esprit de propagande en rétablissant le lecteur dans sa liberté.

---

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 94.
[2] Butor, « La Balance des fées », *Répertoire I*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 75.
[3] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 398.
[4] *Ibid.*, p. 388.
[5] Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, p. 73, cité par Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 69.

> L'expérience a montré que c'était là encore une utopie : dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître.[1] »

En effet, pour ces auteurs « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement[2]. » Alors, de même, la littérature ne doit être ni signifiante ni absurde, elle doit être, un point c'est tout.

Or **Butor**, en bon lecteur de Proust, non seulement estime qu'au contraire le roman « évolue très lentement mais inévitablement (toutes les grandes œuvres romanesques du XXe siècle sont là pour l'attester) vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique[3] » mais surtout **revendique explicitement et constamment ce caractère didactique et donc, *a fortiori*, éthique** : « J'ajoute que tout travail littéraire, pour moi, est pédagogie et contient un enseignement[4] ».

En fait, **deux cas semblent se présenter**. **Parfois la littérature aide à mieux vivre en stabilisant le monde.** C'était selon Butor une des fonctions des textes d'Homère[5] et c'est aussi ce qui explique que de nombreux textes sont en fait conservateurs[6]. « **Parfois il va être si difficile de faire continuer la société qu'on sera obligé de la changer[7] », tel est le deuxième rôle de la littérature. Inutile de dire que Butor penche plutôt vers cette deuxième direction** et ce dès *Passage de Milan* :

> « Il y a dans ce roman une condamnation implicite, c'est une condamnation de la façon de vivre dans un immeuble parisien dans les années 50. Je ne propose pas d'ailleurs d'autre façon, je ne propose pas de solution à ce moment-là parce que c'est trop facile et c'est trop dangereux de proposer des solutions, il s'agit d'abord de diagnostiquer quel peut être le mal. Il y a, à l'origine, un sentiment que quelque chose ne va pas[8]. »

Toute la suite de son œuvre en est la confirmation : « L'œuvre littéraire résulte de l'existence et, en retour, l'existence est profondément bouleversée par elle[9] » ; « mes textes sont un moment de l'histoire universelle qui prend conscience de ses propres obscurités et

---

[1] Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, coll. « Critique », Minuit, 1961, p. 38-39.
[2] *Ibid.*, p. 18.
[3] Butor, « Le roman comme recherche », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 25.
[4] Butor, *Le Monde de l'Education*, février 1976, cité par Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, Lattès, 1994, p. 128.
[5] « Les poèmes d'Homère étaient indispensables à la cohésion de la société grecque. Nous avons là quelque chose qui dépasse le "politique" au sens strict. Les poèmes d'Homère étaient une de ces références qui reliaient tous les petits Etats de la Grèce antique, en faisaient non pas un Etat mais une culture », Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 287-288.
[6] « Une grande partie de la littérature au contraire est faite pour que le monde soit conservé, pour que la société dans laquelle nous sommes continue de la même façon. Nous avons tendance à considérer que seule est valable une littérature qui produit un changement, et on peut dire que c'est vrai pour aujourd'hui. Mais si nous considérons la grande littérature du passé, nous sommes obligés d'admettre que certaines des œuvres les plus importantes sont des œuvres de conservation, des œuvres faites pour que la société puisse continuer », Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 287.
[7] *Ibid.*, p. 287.
[8] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 80-81.
[9] Clavel, *Curriculum Vitae*, *entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 122.

s'efforce d'y intervenir[1] » ; « toutes les grandes œuvres […] jouent […] un rôle […] absolument décisif : elles transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde, et par conséquent transforment le monde[2]. »

Nous l'avons évoqué plus haut, **l'influence déterminante est ici le surréalisme**. Même si Butor n'adhéra jamais totalement à ce groupe qui « n'a pas toujours été à la hauteur de ses aspirations[3] », il concède, à plusieurs reprises, avoir « subi » son « attraction ». Or beaucoup plus que l'écriture automatique, les collages ou la réflexion sur l'inconscient, **ce qu'il retient de ce mouvement, c'est qu' « il a eu l'immense vertu de proclamer d'une façon définitive que la peinture et la littérature n'étaient pas des arts d'agrément, mais des instruments d'exploration et de transformation du réel[4] »** ; « ce que je dois à Breton, c'est l'habitude de considérer la littérature non comme un des beaux-arts, mais dans sa fonction[5] ». Et d'ailleurs, sous sa plume, revient sans cesse une des expressions rimbaldiennes fétiches de Breton « Changer la vie » :

> « "Il faut changer la vie". Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échéance (et la pression des événements, l'urgence est telle, la maladie du monde est devenue si aiguë que j'ai de plus en plus tendance à croire que c'est à très brève échéance) inéluctablement condamnée[6]. »

« Changer la vie », soit ! Mais changer la vie de qui ? En un premier temps, changer sa propre vie. De ce point de vue, Léon Delmont est un double de l'auteur. Après avoir analysé son existence non satisfaisante, il prend la décision d'écrire parce qu'il est persuadé que le livre qu'il va entreprendre va l'aider à se « modifier ». Raillard montre que Butor analyse sous le même angle les œuvres de Dostoïevski, Baudelaire ou Proust[7].

Cependant Butor a conscience que « l'on ne peut changer son existence qu'en essayant de changer celle des autres[8] » ; « R.-M. A. : *Pour votre œuvre, vous cherchez donc à rendre les hommes heureux ?* M. B. : Que chercher d'autre[9] ? » ; « J'espère de tout mon

---

[1] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975, p. 11-12.
[2] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 438-439.
[3] Butor, « Réponses à *Tel Quel* », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 614.
[4] Souligné par nous ; Butor, *ibid.* p. 614.
[5] Guth, « Un révolutionnaire du Roman », *Le Figaro littéraire*, 7 décembre, 1957, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, p. 34.
[6] Butor, « Une autobiographie dialectique », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 245.
[7] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 35.
[8] « 31 élèves et 11 professeurs. Michel Butor écrit des romans pour changer son existence et celle des autres », *L'Express,* 14 janvier 1960, Desoubeaux, *ibid.*, p. 58-59.
[9] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 171.

cœur que nous pouvons améliorer notre habitat […] il y a en moi une croyance inébranlable dans la possibilité, la nécessité de cette amélioration[1]. »

Doit-on en déduire que Butor est un adepte du roman à thèse, ce « genre honni entre tous[2] » ?

Certes, Butor utilise certains procédés argumentatifs que l'on retrouve dans les romans à thèse. Par exemple, il a recours à des protagonistes qui, ayant moins réfléchi que l'auteur, sont des sortes de double du lecteur. Par leur prise de conscience progressive, ils font peu à peu évoluer ce dernier. De même, il se sert de l'intrigue comme d'exemple argumentatif : « si je veux expliquer une théorie quelconque, psychologique, sociologique, morale ou autre, il m'est souvent commode de prendre un exemple inventé. Les personnages du roman vont jouer ce rôle à merveille[3]. »

Cependant, ces procédés ne sont que des procédés de surface et l'essentiel n'est pas là. Si pour le Butor des années cinquante, il « n'y a pas pour le moment de forme littéraire dont le pouvoir soit aussi grand que celui du roman », c'est justement parce que **les romans qu'il conçoit sont à l'opposé des romans à thèse. Plutôt que de contenir une vérité supérieure, une signification préconçue, plutôt que de délivrer un message univoque, ils sont des instruments d'exploration.**

Une autre différence fondamentale est le fait que la dimension éthique jaillit non pas d'un message instillé plus ou moins implicitement, plus ou moins subtilement, mais de la forme du texte. Effectivement, utiliser une nouvelle forme entraîne de facto une revitalisation des mots : « Pound trouve les mots pervertis et malades, le mensonge installé dans leurs liaisons ; il s'agit de leur rendre leur jeunesse et leur prise sur le réel, et pour cela il faut les lier en des images efficaces[4] ». Cette revitalisation en redonnant sens aux mots redonne sens au monde : « l'emploi d'une forme rigoureuse va pouvoir pulvériser les mauvaises pentes du langage courant par lesquelles les mots perdent leur sens, les mots, les choses, les événements, les lois[5]. » La conséquence ne tarde alors guère : « En utilisant des formes romanesques précises, en les faisant évoluer au fil du scénario, on voit apparaître la réalité autrement[6]. »

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 25.
[2] Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, coll. « Critique », Minuit, 1961, p. 33.
[3] Butor, « Le roman comme recherche », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 23-24.
[4] Butor, « La tentative poétique d'Ezra Pound », *Répertoire I, ibid..*, 2006, p. 219.
[5] Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 380.
[6] Butor, *Curriculum Vitae*, *entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 117.

Mais voir apparaître la réalité autrement, c'est découvrir en elle des failles[1], c'est prendre conscience que les anciens schémas de pensée ne correspondent plus à la réalité, la décrivent infidèlement, empêchent le monde de progresser. C'est aussi prendre conscience que les formes jusqu'alors utilisées donnent une fausse Vision du Monde au lecteur, lui font croire que le monde n'a pas changé, est toujours le même, masquent les changements qui se sont produits, trompent, mentent, sont des imposteurs. Pire, elles figent le monde, ralentissent son évolution, empêchent les hommes de se réorganiser et donc mettent le monde en porte à faux avec lui-même, mettent le monde en grand danger. **Utiliser de nouvelles formes, c'est** donc **dénoncer**, dénoncer l'aveuglement ou la malhonnêteté de ceux qui font perdurer les formes antérieures, dénoncer la caducité de ces formes antérieures, dénoncer « la réalité antérieure (et naturellement de tout ce qui en demeure aujourd'hui)[2] » et, surtout, dénoncer les modèles et schémas de pensées qui ont généré les représentations de cette réalité antérieure. Le monde n'étant plus le même, il n'est en effet plus possible de le lire avec les mêmes grilles, il n'est plus possible de faire face aux problèmes rencontrés avec les mêmes schèmes sociaux, culturels, philosophiques, idéologiques etc. Nous le voyons, inventer de nouvelles formes est pour Butor un acte éminemment politique : « le style n'est jamais neutre, jamais innocent, il peut cautionner l'ordre établi ou bien au contraire, ne pas s'y conformer et le subvertir[3]. »

Cette prise de conscience amène évidemment à ressentir de plus en plus fortement le besoin d'adapter l'ancien schéma de pensée, de le modifier, de l'améliorer et cela passe par… un travail sur la forme qui a remis en cause l'ancienne forme, par l'amélioration de cette nouvelle forme, par l'élaboration progressive d'une nouvelle « nouvelle forme » qui correspond mieux à la nouvelle Vision du Monde. Mais, cette nouvelle nouvelle forme « révélant de nouveaux sujets, révèl[e] des relations nouvelles[4] » et donc est source, à son tour, d'une nouvelle représentation de la réalité qui permet de mieux affronter le réel, de mieux vivre mais qui pour pouvoir s'imposer exigera de nouvelles nouvelles nouvelles formes qui…

Comme le résume Butor : « La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la

---

[1] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 117.
[2] Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III, Œuvres complètes de Michel Butor, II Répertoire 1*, La différence, 2006, p. 722.
[3] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel, ibid.*, p. 87.
[4] Raillard, « L'exemple », postface à *L'Emploi du temps*, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1966, p. 457.

conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation[1]. » Nous avons là la confirmation qu'une nouvelle forme est beaucoup plus qu'une forme de plus et qu'elle ne saurait se limiter aux fonctions précédemment analysées. Certes, elle aide l'écrivain à se protéger, à représenter le réel, à explorer le réel. Certes, elle est un formidable moteur pour sa créativité. Elle sert cependant avant tout à dénoncer les Visions du Monde qui ne correspondent plus à la situation présente et donne la possibilité de proposer une représentation de la réalité répondant mieux à nos besoins, à nos questions, à nos manques, à nos attentes, à notre nouvelle perception. En un mot, elle aide à dépasser, au moins temporairement, les malaises et contradictions qui nous empêchent d'avancer.

Toutes les observations qui précèdent montrent donc qu'il est d'autant plus légitime d'étudier stylistiquement l'œuvre de Butor que celui-ci travaille tout particulièrement la forme de ses œuvres et voit dans le style beaucoup plus qu'un élément décoratif. Elles montrent aussi que la question du Temps est primordiale chez cet auteur et que, cherchant à toujours mieux comprendre le réel, il approche celui-ci en sociologue et en philosophe. Enfin, elles confirment que, pour lui, la littérature et le style ont une fonction éthique, peuvent nous aider à mieux vivre, peuvent contribuer à fonder une société meilleure.

Voilà bien sûr qui tend à conforter les hypothèses émises dans l'introduction de ce travail, à savoir que, la relation fond forme étant une monade, la stylistique permet d'explorer les Visions du Monde de nos prédécesseurs et contemporains et fait, par la comparaison, émerger dans notre conscience de nouvelles manières d'être qui débouchent sur de nouveaux comportements.

Voilà aussi qui permet d'affiner notre problématique de départ et de la synthétiser sous la question suivante :

[1] Butor, « Le Roman comme recherche », *Répertoire I*, *Œuvres complètes,II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 23.

« Quelles sociologie, éthique et ontologie du Temps révèlent les stylèmes utilisés par Butor dans *L'Emploi du temps* ? »

La réponse à cette problématique devrait permettre d'infirmer ou de confirmer les dires de Butor sur les fonctions du style et par la même occasion de valider ou non la réalité d'une stylistique herméneutique à portée éthique. Elle devrait aussi aider à comprendre comment on passe d'un fait de style à une Vision du Monde, comment des Visions du Monde successives s'imbriquent les unes avec les autres.

Avant cependant de se mesurer à de telles questions, dans le but de confirmer les « pistes » découvertes plus haut, dans le but également de commencer à repérer certains stylèmes butoriens, dans le but enfin de continuer à « débroussailler » les termes principaux de la problématique de ce travail, pénétrons maintenant dans l'œuvre comme le fait le lecteur, à savoir par sa porte d'entrée principale, par son titre.

1.2. Un titre « jésuitique »

1.2.1. Un titre réfléchi

Si Butor ne nie pas le fait qu'il existe une forte dimension inconsciente dans le choix des titres et raconte même avoir lui-même redécouvert des années plus tard le pourquoi caché de certains de ses titres[1], il n'en reste pas moins qu'il ne les choisit jamais hâtivement, qu'il y réfléchit longuement, en essaie plusieurs, ne se détermine que très tardivement[2] et ne cesse de théoriser sur eux. Il confie même avoir sérieusement songé à rédiger un essai sur « la grammaire du titre[3]» : « On pourrait faire toute une étude méthodique des titres et de la grammaire des titres, parce que, vous comprenez, **dans le titre il y a une macro-grammaire, et une micro-grammaire** énormément

[1] Butor, « écorché vif », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 447.
[2] *Ibid.*
[3] Ronse, « Michel Butor, je ne suis pas un iconoclaste », *Les Lettres françaises*, 13-19 avril 1967, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 121.

grossie[1] ». Pour des raisons de temps, ce projet n'a jamais été concrétisé mais dans ses interviews, constamment, il revient sur ce sujet.

✓ **Macro-grammaticalement**

Dans *Improvisations sur Michel Butor*, Il déclare par exemple qu'**un bon titre doit instaurer un horizon d'attente[2].** Il est donc essentiel qu'il dise sans trop dire, qu'il reste énigmatique[3], qu'il soit une sorte de question aux lecteurs[4].

À cause de cela, **il est aussi impératif qu'il soit polysémique**[5]. Souvent, fait-il remarquer, c'est le contenu même du roman qui fait surgir *a posteriori* de nouveaux sens. Au fur et à mesure de la lecture, les différents sens se cumulant, s'additionnant, le titre devient alors véritable épaisseur de sens[6]. Notons qu'une nouvelle fois, l'influence du surréalisme se fait ici ressentir.

Butor insiste également sur le fait que le titre est « une clef du livre[7] ». Un peu comme le titre d'un tableau peut éclairer son contenu, **le titre d'une oeuvre,** explique-t-il, **oriente la lecture de l'œuvre en question[8]**. **Il est donc**, pour celui qui sait le décrypter, **un raccourci du contenu général de l'ouvrage**[9].

Il va enfin jusqu'à écrire que **le titre est « grâce au livre, une clef du langage et de la société**[10] ».

✓ **Micro-grammaticalement**

Butor s'intéresse aussi tout particulièrement aux mots qui constituent le titre. Il fait par exemple remarquer que, par leur place sur la couverture, par leur répétition en pages de garde, par leurs caractéristiques typographiques, par leur rappel en haut de page**, ils ont une importance beaucoup plus grande que les autres mots de l'oeuvre**. « [C'] est comme si ce mot était répété 100 fois ou 1000 fois[11] » résume-il.

---

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 12.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 76.
[3] *Ibid.*, p. 121.
[4] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, *ibid.*, p. 137.
[5] *Ibid.*, p. 136.
[6] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 77.
[7] Souligné par nous ; Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 121-122.
[8] *Ibid.*, p. 75.
[9] Clavel, *Curriculum vitae*, *Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 165.
[10] Souligné par nous ; Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 121-122.
[11] Charbonnier, *ibid.*, p. 11.

Il invite ardemment à réactiver les expressions figées ou stéréotypées des titres, à les « laver […] de leur poussière, […] de leur badigeon et de leur usure[1] » en redonnant à chaque mot son ou ses acceptions originelles :

> « Aussi très souvent dans les titres nous rencontrons des expressions courantes qui, dans cette présentation spéciale, vont subir une sorte de bain de jouvence, des expressions habituelles auxquelles nous ne faisons plus attention et dans lesquelles nous sentons bien alors qu'il y a anguille sous roche[2]. »

Enfin, en toute cohérence avec sa « macro-grammaire », il attire notre attention sur le fait que, **contrairement aux autres mots de l'œuvre, les mots du titre sont ouverts**, c'est-à-dire que, le cotexte n'influençant pas encore leur signification, **ils peuvent se charger de toutes les acceptions possibles**[3]. A cause de cette caractéristique et du fait que le contenu du livre métamorphose et réveille leur apparente banalité[4], les mots du titre sont de tous les mots du livre ceux qui se transforment le plus[5], ceux qui sont chargés de la signification la plus complexe et la plus précise[6]. La conséquence est qu'**analyser un mot du titre implique de le décrypter à plusieurs niveaux**. Butor nous montre la voie en analysant lui-même le sous-titre de *Portrait de l'artiste en jeune singe,* à savoir le mot *capriccio :*

> « Le mot *capriccio,* employé en français dans sa forme italienne est marqué de l'indice "musique" et vous savez que je m'intéresse beaucoup à la musique […] C'est donc souligner par le sous-titre que, dans ce livre, il y a deux couches. Il y a d'abord un thème qui m'était imposé par les choses, c'est l'élément autobiographique au sens strict […] mais par-dessus, il y a des variations qui interviennent, des variations qui présentent une certaine liberté par rapport à l'autobiographie mais qui, naturellement, obéissent elles-mêmes à des règles[7]. »

✓ **Interrelationnellement**

Butor cherche aussi à relier ses titres les uns avec les autres : « Le titre, le nouveau titre doit avoir un certain rapport avec les titres précédents[8] ». Charbonnier fait effectivement remarquer que **l'on peut repérer dans les titres de Butor une progression du non-organisé au très-organisé** :

> « les premiers titres, disons *Passage de Milan,* n'impliquent pas l'idée d'organisation. Je vois le jeu de mots, je vois le "passage fulgurant du milan". Viennent ensuite des titres, qui, au contraire, donnent l'idée d'inventaire. Enfin, je vois l'idée d'inventaire se raffiner. L'idée d'organisation et de mouvement, donc l'idée d'énergie, apparaître. […] changement de nature d'abord, un changement de complexité ensuite[9]. »

---

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 20.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor,* La Différence, 1993, p. 79.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Ronse, « Michel Butor, je ne suis pas un iconoclaste », *Les Lettres françaises,* 13-19 avril 1967, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 121.
[6] Charbonnier, *ibid.*, p. 19.
[7] Ronse, *ibid*., p. 123-124.
[8] Charbonnier, *ibid.*, p. 12.
[9] *Ibid.*, p. 11.

Butor, quant à lui, insiste plutôt sur le fait que, dans son œuvre, les premiers titres contiennent des articles mais pas les suivants. Il fait aussi remarquer que si les premiers titres sont au singulier, *Degrés* est au pluriel. Il y voit **un passage de l'individuel au général** :

> « Après avoir raconté les aventures individuelles qui étaient liées à l'ensemble de la réalité, liées à l'histoire universelle, j'ai voulu trouver un moyen de raconter des aventures qui ne soient plus des aventures individuelles, raconter des masses d'aventures, des organisations d'aventures à l'intérieur desquelles chaque aventure individuelle puisse être considérée comme un détail[1]. »

Fort de ces remarques, tout en continuant à nous appuyer sur les analyses que Butor a proposées de ces premiers titres, intéressons-nous maintenant à… *L'Emploi du temps*.

1.2.2. Un titre polysémique et ambigu

✓ **Dénotativement**

Il semble d'autant plus légitime de débuter par une analyse du sens dénotatif que c'est précisément par là que commence Butor quand il explique à Clavel les raisons qui l'ont amené à choisir pour son troisième roman, le titre *La Modification* :

> « Et puis, ce titre correspond exactement à ce qui se passe dans la tête de mon personnage : il ne subit pas une transformation spectaculaire mais une simple modification. N'oubliez pas qu'il est un cadre supérieur : dans le carcan de la bourgeoisie, la métamorphose est interdite. Aussi Léon Delmont est-il incapable de changer la vie, au sens rimbaldien du terme. Il peut seulement changer quelque chose à sa vie[2]… »

. Une lexie

Si le titre est court et contient plusieurs mots, une première option semble s'offrir au lecteur : considérer ce titre comme une seule lexie. *Passage de Milan* est analysé de cette manière par Butor dans l'extrait ci-dessous : « C'est d'abord une indication du quartier dans lequel l'immeuble se situe, le quartier de l'Europe sur la rive droite de Paris, près de la gare Saint-Lazare, dans lequel toutes les rues ont des noms de villes européennes[3]. »

On peut faire de même avec *L'Emploi du temps*. **Dans le *Robert*[4], à l'entrée « emploi du temps », on trouve** en effet **la définition suivante : « répartition dans le temps de tâches à effectuer,** d'exercices ; règlement établissant cette répartition ».

Il est intéressant de se rappeler que déjà *Passage de Milan* était sous l'égide d'un tel emploi du temps (1.1.1., p. 22) et que finalement le thème de ce roman était « l'emploi du temps » des uns et des autres pendant douze heures.

---

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 13.
[2] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 94-95.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 74-75.
[4] Edition de référence : Rey, Rey-Debove, *Le Petit Robert 1*, 1986.

Dans *Degrés*, cette acception est encore plus présente, plus pressante, pourrait-on même dire. Le long et détaillé développement qui suit est la confirmation que **cette acception** est essentielle et qu'elle **est associée à une vie érémitique, réglée conduisant à une conception de l'existence angoissante voire terrifiante** comme le montre bien le dernier mot du passage :

> « Pour mener à bien cette entreprise, il m'était donc nécessaire de m'établir une règle extrêmement stricte, monacale, de réserver un certain nombre de moments à la préparation des classes, un certain nombre d'autres à cette description, et de me tenir absolument à ce que j'aurais décidé sans jamais permettre à l'un des domaines d'empiéter l'un sur l'autre, sinon, ou bien mon métier s'en ressentirait, ou bien je ne viendrais jamais à bout de cette tâche commencée la veille.
> C'est pourquoi, rentré chez moi, rue du Canivet, la première chose que j'ai faite, ç'a été de prendre mon horaire, cette fiche de carton rose quadrillée sur laquelle sont marqués verticalement les cinq jours de la semaine scolaire : lundi, mardi, mercredi, vendredi, samedi, le jeudi étant toujours libre, horizontalement les heures, de neuf à douze le matin, puis, après une double barre, celles de l'après-midi, de quatorze à dix-sept, avec, à l'intérieur des cases ainsi déterminées, les matières à traiter, histoire ou géographie, et les diverses classes,
> […]
> Avec les nombreux imprévus, rendez-vous, visites, retards, il me fallait compter à peu près une heure de préparation pour chaque heure de classe : ainsi, les matinées du lundi, du mercredi, du vendredi, du samedi, se sont trouvées automatiquement consacrées à la mise au point des leçons de l'après-midi, mais toute l'après-midi du mardi étant prise au lycée Taine, j'ai dû placer la préparation des six heures de classe de ce jour-là le lundi soir de cinq à sept, puis, après dîner, de huit à minuit.
> Il en résulte que ce jour-là il m'est impossible d'écrire une ligne pour moi, pour toi, une de ces lignes ; je me rattrape pendant le reste de la semaine où je consacre régulièrement à ce travail les deux heures d'avant le dîner, même le jeudi et le dimanche, comme si j'étais allé au lycée, consacrant les deux matinées de ces jours-là à l'étude systématique des matières qu'enseignent mes collègues en me servant des manuels qu'ils utilisent, temps qui n'a pas tardé à se révéler dérisoirement insuffisant, réservant les deux après-midi pour les courses indispensables.
> J'ai établi cet horaire, cette règle, le mercredi 13 octobre, et je m'y suis tenu depuis sans y faire trop d'infractions ; j'ignore si j'en serai capable encore longtemps ; inutile de te dire que c'est un terrible carcan[1]. »

Dans *L'Emploi du temps*, Revel de même **ne tarde pas à se fixer un emploi du temps** :

> « 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 empiètement, car cette fouille, ce dragage qui occupe maintenant si régulièrement toutes mes soirées de semaine […] doit me permettre […] d'intervenir enfin, avec intelligence et efficacité, ce qui ne m'est possible que pendant les week-ends, tous les autres jours étant sacrifiés, dévorés presque entièrement chez Matthews ans Sons » (9 juin, p. 105/291[2]).

[1] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 759-760.

[2] Etant donné que Butor a cautionné l'une (« En 1995, quand ce roman a été inscrit au programme des classes préparatoires, il [Lindon] s'est finalement résigné à le publier dans la collection Double, sous la pression de l'Education nationale : cela m'a permis d'améliorer mon texte, de corriger certaines erreurs qui s'étaient glissées dans la première édition », Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 112) et étroitement collaboré à l'autre, nous avons choisi comme éditions de référence l'édition Minuit collection « double » pour sa praticabilité et l'édition de La Différence pour sa qualité scientifique (Calle-Gruber sous la dir., *Œuvres complètes de Michel Butor, I. Romans*, Paris, 2006, p. 219-487). Par la suite, à chaque fois que nous citerons *L'Emploi du temps*, nous indiquerons donc une double pagination, la première renvoyant à l'édition Minuit « double », la deuxième à l'édition de La Différence.

On pourrait ajouter qu'en rédigeant ce journal intime, **Revel cherche en quelque sorte à reconstituer l'emploi du temps de son année à Bleston**.

Spitzer suggère une troisième interprétation possible. **Le titre du roman de Butor pourrait fort bien se référer à un autre individu que Revel, par exemple à James** :

> « pourquoi le roman porte-t-il le nom *L'Emploi du temps* ? Il est entendu qu'il marque l'intérêt que notre auteur nourrit pour le temps. Mais quelle est la raison d'un titre à première vue si peu transparent ? Nous devons sans aucun doute nous rapporter au passage […] où James raconte le rêve qu'il a eu la nuit après l'accident, selon lequel c'est lui, James, qui a renversé avec son auto George Burton, et ensuite fourni la preuve que "ce n'était pas lui le coupable, lui, dans un mouvement de folie" […] en reconstituant son "emploi du temps", de ce soir-là, entre six et sept heures, James devait conclure qu'il était à peu près impossible qu'il se soit trouvé alors sur les lieux de l'accident[1]. »

On se doit, bien sûr, de généraliser la suggestion de Spitzer et de l'élargir **aux autres personnages** potentiellement auteurs de « l'accident » de Burton mais aussi aux possibles pyromanes de Bleston voire aux amoureux dont Revel, pour comprendre ce qui lui arrive, reconstitue *a posteriori* l'emploi du temps.

Revel, James, Burton, Horace, Lucien, tous les protagonistes du roman, tous les Blestoniens… Voilà qui conduit à un ultime élargissement, voilà qui invite à ne pas seulement voir derrière l'article défini du titre une valeur spécifique mais à y déceler aussi une valeur générique. **Ce roman ne s'intéresserait-il pas à « l'emploi du temps » de l'homme moderne ?**

. Plusieurs lexies

En toute cohérence avec les propos de Butor sur la réactivation des expressions figées, il est aussi légitime de découper les titres de Butor en plusieurs lexies. Preuve en est, commentant le syntagme *Passage de Milan*, Butor fait remarquer qu'outre l'acception toponymique « le mot milan désigne aussi un oiseau de proie que l'un des personnages va voir planer au-dessus de la ville dans les premières pages[2]. » En conséquence de quoi la lexie « passage » désigne alors un procès, l'action de passer, « le vol de l'oiseau mythique dont l'ombre préfigure ce qui a lieu dans ces limites du temps et de l'espace[3] ».

A noter que **la dissociation en plusieurs lexies peut alors être génératrice d'ambiguïté**. Butor lorsqu'il joue dans *L'Emploi du temps* sur le titre du roman policier de Burton le confirme :

> « ce titre a en effet trois sens possibles : le meurtre de Bleston, c'est d'abord le meurtre commis à Bleston ; mais ce peut être aussi le meurtre commis par Bleston, ainsi que le meurtre dont Bleston est la

[1] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 493.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 78.
[3] Raillard, Butor, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 188.

> victime. Le titre du roman invite donc à considérer la ville non seulement comme le cadre du crime qu'il nous racontera, mais aussi comme un lieu dangereux et/ou vulnérable[1]. »

Il est évidemment tentant de se demander si Butor n'aurait pas surmarqué l'ambiguïté du titre *Le Meurtre de Bleston* pour nous inviter à lire de la même manière le titre *L'Emploi du temps*. Certaines de ses remarques ultérieures semblent d'ailleurs aller dans le sens :

> « Dans les titres précédents, […], il y a avait des significations chatoyantes, c'étaient des mots qui faisaient question, par exemple *Passage de Milan, L'Emploi du temps*, des mots employés dans plusieurs sens à la fois,
> et on le sent très bien quand on voit un titre comme ça, on se dit : ah oui, mais c'est dans quel sens ? Dans quel sens est-ce qu'on prend ça[2] ? »

On peut effectivement retrouver dans la construction syntaxique « nom + complément du nom » une ambiguïté que les grammairiens latins avaient déjà repérée dans le génitif. Ainsi une expression comme « la crainte des ennemis » peut avoir une valeur subjective (les ennemis craignent) ou une valeur objective (on craint les ennemis)[3]. Comme le montrent bien les reformulations entre parenthèses, dans le premier cas le complément du nom traduit une relation syntaxique du type sujet à verbe alors que dans le deuxième on a une relation de verbe à complément d'objet.

Si l'on analyse l'expression *L'Emploi du temps* avec la valeur subjective, c'est le Temps qui emploie. Au contraire, **avec la valeur objective, c'est le Temps qui est employé**. On voit donc que le Temps peut avoir un double statut. Si on lui laisse les brides, il devient le sujet, il devient l'employeur. L'homme est alors réduit à un employé, à, dans une perspective marxiste, un aliéné. Cette acception qui personnifie le Temps lui donne par la même occasion une valeur allégorique. « Le Temps emploie » un peu comme « la mort fauche ». Mais le titre nous dit aussi qu'il est possible de faire du Temps un objet et, là, l'homme réapparaît car c'est lui l'« employeur ». Cette ambiguïté, conformément au désir de Butor, rend le titre énigmatique et met le lecteur face à la question : qui est le maître, l'homme ou le Temps ? C'est une interrogation cruciale au XXe siècle. On la retrouve constamment chez les philosophes. Janet par exemple écrit : « Si nous parlons de savoir sur le temps, il faut que nous arrivions à donner des manières de se défendre contre le temps et des manières de s'en servir[4]. »

---

[1] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du Temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 35.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 136.
[3] Denis, Sancier-Chateau, Huchon, « nom (complément du) », *Encyclopédie de la Grammaire et de l'Orthographe*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1997, p. 399.
[4] Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps,* Editions Chahine, 1928, p. 32, cité par Jnoub Sonia, *La découverte de « soi » dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse de doctorat, Littérature française du XXe siècle, Université de Bourgogne, UFR Lettres et philosophie, juin 2006, p. 289.

Ce constat fait, interrogeons-nous maintenant sur les possibles acceptions de chacune des lexies du titre. Nul doute que Butor joue sur leur polysémie. Raillard l'a montré en soulignant que derrière la lexie « passage » de *Passage de Milan*, il fallait voir beaucoup plus qu'une petite rue ou que l'action de passer :

> « le passage est également celui de l'adolescence à l'âge d'homme […] accomplissement efficace du livre lui-même, motif du mouvement, perturbateur et éclairant, véritable révélateur figuré, "passage" au sens plein que Marcel Duchamp a donné à ce mot[1]. »

L'analyse que Butor proposera ultérieurement du titre *Mobile* semble lui donner raison : « quiconque connaît un peu les Etats-Unis, s'il lit "Mobile" , pense tout de suite à une ville américaine, Mobile, Alabama, et l'ambiguïté est renforcée par le fait que le livre commence effectivement par l'Alabama[2]. » Et d'ailleurs, il analyse exactement de la même façon le titre de *Degrés* :

> « Le mot "degrés" est remarquablement polysémique, il convient donc particulièrement à un titre […] La fréquentation du dictionnaire nous permet de découvrir des termes qui ont plus de significations diverses que d'autres. En français "degrés" est particulièrement intéressant, parce que toutes ses significations différentes ont l'avantage d'être liées à la précision. Etymologiquement c'est simplement un pas ; de la marche horizontale on passe à celle sur un escalier, de la marche aux marches.
> Aussi ce terme va servir pour indiquer les mesures dans toutes sortes de domaines scientifiques : la mesure d'un arc de cercle, de la température, mais sert aussi dans la vie courante à désigner les régions de l'enseignement français où l'on va parler de trois "degrés" et aussi dans la mathématique fondamentale de la parenté. On parle des différents degrés de cousinage. Le livre est une sorte de développement au sens photographique et de justification de cette richesse sémantique. Je me suis efforcé, dans le corps du livre, de donner à ce titre toutes les significations distinguées par le dictionnaire.[3] »

L'analyse des lexies « emploi » et « temps » est tout aussi **riche et conduit à des interprétations** tout aussi **multiples.** Concernant la première de ces lexies, **nous avons jusqu'alors exploité l'acception** : « action ou manière d'employer une chose ; ce à quoi elle est employée, sa destination. V. Usage, utilisation ». Et d'ailleurs le Robert, à cette acception, propose justement comme exemple : « *Faire un bon, un mauvais emploi de son temps, de son argent* ». Nous avons aussi exploité la définition : « Occupation (de qqn). *Raisonner est l'emploi de toute ma maison* (MOL.). Ce à quoi s'applique l'activité rétribuée d'un employé, d'un salarié. » On pourrait paraphraser par **« le travail du Temps », « la tâche du Temps ». On peut alors évidemment se demander quel est ce travail. Un travail d'érosion, de destruction ou au contraire un travail qui consiste à développer l'homme**, à le mûrir au sens positif du terme, à améliorer peu à peu le monde. Une nouvelle fois, l'ambiguïté ressurgit.

---

[1] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, Paris, 1968, p. 188.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 137.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 121-122.

On pourrait aussi lire ce titre comme l'occupation du temps, dans le sens l'occupation de l'époque, de ce qu'on fait à l'époque. Le roman devient alors **une œuvre réaliste retraçant la façon dont les hommes des années 50 vivent**. L'utilisation d'un singulier semblerait vouloir dire que tous les hommes ont la même occupation, que le monde est devenu uniforme et terne à l'image de Bleston, à l'image des compagnons de travail de Revel.

Une autre définition peut nous intéresser : « *Ling.* Le fait de se servir d'une forme de la langue, *Les mots ne sont immuables ni dans leur sens, ni dans leur emploi* (LITTRE). *Emploi libre d'un mot,* opposé à *emploi en locution* ». Cette lecture semble particulièrement pertinente si on la relie à la définition suivante de temps : « forme verbale particulière à valeur temporelle. *Temps et modes. Temps simples :* présent, imparfait, passé simple, futur. *Temps composés,* formés avec les auxiliaires de temps : futur antérieur, passé composé, passé antérieur, plus-que-parfait ». **Le titre serait** alors **synonyme de « l'utilisation des temps des verbes ».** Cette interprétation semble d'autant plus justifiée que quelques années auparavant un roman ayant eu une influence considérable a justement joué sur l'emploi des temps et plus particulièrement sur l'emploi du passé composé, un des temps dominants de *L'Emploi du temps* : *L'Etranger*. De plus, à plusieurs reprises, Butor a explicité lui-même son intérêt pour les temps verbaux :

> « En enseignant le français à des étrangers j'avais été amené à réfléchir à toutes ces structures propres à notre langue. Avec toutes mes superpositions temporelles j'avais besoin des temps du français. Ils étaient là à ma disposition[1]. »

Le traducteur allemand de *L'Emploi du temps,* H. Scheffel, avait d'ailleurs lui aussi envisagé cette acception :

> « Pour *L'Emploi du temps*, trouver un titre fut aussi une opération compliquée : en français, cela signifie une foule de chose, entre autres l'emploi des temps des verbes… Il n'était pas possible de sauver cette dernière signification. J'ai donc appelé l'ouvrage, simplement, *Der Zeitplan*. C'est plus vague que l'original, mais c'était la seule solution[2]. »

« Emploi » a aussi un sens en comptabilité : « Action de porter une somme en recette ou en dépense. V. Mention. *Faux emploi,* inscription sur un compte d'une dépense qui n'a pas été faite – DOUBLE EMPLOI, somme inscrite deux fois ». **Avec cette définition, on pourrait paraphraser le syntagme « emploi du Temps » par « action de porter en recette ou en dépense le Temps »**. On retrouve l'ambiguïté déjà rencontrée. D'une part un Temps ennemi qui conduit l'homme à sa perte, d'autre part un Temps ami, un Temps source de gain.

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 87.
[2] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 128.

La grande question à laquelle se trouve alors confronté l'homme est : « comment ne pas perdre sa vie ? comment la gagner ? »

La dernière définition du Robert est « Genre de rôle dont est chargé un acteur. *Avoir, tenir l'emploi du jeune premier. Avoir le physique de l'emploi* ». **Cette définition fait du Temps un comédien qui joue un rôle et ramène le Temps à une comédie ou une… tragédie.**

Si l'on quitte le lexical pour le syntaxique, il peut aussi être intéressant de se demander pourquoi Butor, dans son titre, a recours à un nom. En effet, dans un roman traitant du Temps, serait assez attendue la partie du discours la plus temporelle de toutes, à savoir un verbe. Utiliser un nom, qui plus est un déverbal[1], pour parler du Temps, c'est en quelque sorte vider le titre de sa temporalité, c'est dire que le Temps est là, que le Temps existe mais qu'il est endigué, neutralisé, sur le point d'être enfoui et de disparaître. Un tel paradoxe ne serait-il pas en soi des plus significatif ? Butor ne serait-il pas en train de nous dire par là que l'on a dévoyé le concept de Temps, qu'à force de vouloir juguler ce qui nous terrifiait, on a obtenu bien pire que ce qu'on craignait, que l'invention dans les deux ou trois derniers siècle du concept d'« emploi du temps » loin d'avoir dynamisé nos vies a empêché le Temps de se déployer, l'a figé, l'a spatialisé et a donc condamné le sujet à l'immobilité, à la passivité. Symptomatiquement, le Revel et la Bleston du début de *L'Emploi du temps*, nous y reviendrons, sont justement sans cesse menacés par le sommeil et le froid. Jacques passe aussi son temps dans les vieux monuments et les musées et paraît incapable de sortir de la ville, de prendre sa vie en main, d'agir. L'omniprésence dans le roman du passé composé pourrait bien aussi trouver là une de ses raisons d'être. Pour Gustave Guillaume, les participes passés, puisque fruits de la première chronothèse, sont une image du Temps en puissance et donc très proches des substantifs qui se réfèrent, eux, plus à l'espace qu'au Temps. Bien sûr, puisque la plupart des participes passés de *L'Emploi du temps* sont accompagnés d'un auxiliaire et sont donc des composants du passé composé, ils sont à relier à la troisième chronothèse, celle de l'indicatif. Il n'en reste pas moins qu'à cause d'eux, le passé composé est plus du côté du spatial que, par exemple, l'imparfait ou le passé simple et donc qu'avec eux le Temps se fige et se spatialise davantage qu'avec un imparfait ou un passé simple. Si l'on accepte cette analyse, **ne pourrait-on pas alors voir dans l'emploi d'un déverbal plutôt qu'un verbe le signe qu'à cause de mauvais « emplois du Temps », figement, passivité, glaciation et mort menacent mais aussi une incitation à redécouvrir,**

[1] « Emploi : n. m. déverbal d'*employer*, désigne d'abord l'action, le fait d'user de qqch », Rey (sous la direction de), « employer », *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992, tome 1, p. 683.

derrière le figé, le Temps, une invitation à « gratter », à éliminer ce qui glace le Temps, à lui redonner sa liberté pour reconquérir dynamisme, désir et vie.

L'exploration de la lexie « temps » est tout aussi riche. Nous avons utilisé pour l'instant la définition « milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession […] durée globale. *Il devait encore s'écouler du temps* (SAND) ». Nous avons aussi rencontré l'acception : « entité (souv. personnifiée) représentative du changement continuel de l'univers. *Rien ne peut arrêter le temps* (FEN.). *… le temps n'a point de rive. Il coule et nous passons !* (LAMART.) » Nous avons enfin vu que ce mot peut avoir un sens verbal.

On retrouve aussi le sens « (Considéré comme une grandeur mesurable) *Mesure du temps*, traditionnellement fondée sur l'hypothèse de la constance de la vitesse de rotation de la Terre » dans le fait que **puisque Revel mesure son séjour par les jours et les mois, il « emploie » le « Temps » astronomique, le Temps de la mécanique.**

« Temps » peut également vouloir dire « chacune des divisions égales de la mesure. *Une noire, une croche par temps. Temps fort*, qui doit être fortement accentué. *Temps faible*, qui ne doit pas être accentué. » **Cette acception est, cette fois, une invitation à analyser musicalement *L'Emploi du temps* et à s'interroger sur les rapports existant entre la musique et le Temps.**

Selon le dictionnaire Robert, « temps » signifie encore « Catégorie fondamentale de l'entendement, objet de la réflexion philosophique et scientifique lié à l'expérience de la durée. *L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène* (BERGSON). » Il peut être tentant d'associer ce sens à une des définitions d' « emploi » que nous avons déjà relevée : « *Ling.* Le fait de se servir d'une forme de la langue, *Les mots ne sont immuables ni dans leur sens, ni dans leur emploi »* (LITTRE). » **On peut** alors **se demander s'il ne faudrait pas comprendre le titre comme « l'utilisation de telle ou telle conception philosophique du Temps. »** En d'autres termes, le lecteur, en découvrant le titre, serait amené à se demander quel concept philosophique du Temps utilise Butor. Est-ce l'emploi du Temps kantien, l'emploi du Temps bergsonien, l'emploi du Temps husserlien, l'emploi du Temps heideggérien, etc. ? La définition du Robert continue par « *Temps réel, vécu*, opposé au *temps objectif, mesurable, opératoire* ». Ce qui amène alors à se demander quel Temps évoque Butor. Parle-t-il de l'emploi du Temps subjectif, de l'emploi du Temps objectif, des deux ?

Le mot « temps » peut enfin avoir une acception d'un tout autre ordre : « Etat de l'atmosphère à un moment donné considéré surtout dans son influence sur la vie et l'activité humaines (V. Air, ciel, température, vent). *Temps chaud, froid ; sec, pluvieux.* » Il suffit de lire la première page du roman pour prendre conscience que **Butor va aussi « employer » le temps météorologique**, ce qui amène le lecteur à se demander quel emploi fait-il de ce temps ? Faut-il y voir des paysages état d'âme, une dimension symbolique ? Cette acception paraît d'autant plus incontournable qu'à plusieurs reprises Butor y revient quand il compare ses séjours en Egypte et à Manchester :

> « En Haute-Egypte, j'ai découvert une sorte de merveilleux lié à la météorologie : le soleil m'a requinqué[1] » ;

> « C'était alors une des villes les plus sombres des îles britanniques, la ville du *smog* par excellence. Il y avait beaucoup de fumée ce qui produisait un brouillard épais […] Cela a été un choc climatique considérable pour moi. A la nostalgie de la France que j'avais en Angleterre, s'est superposée une nostalgie de l'Egypte presque aussi forte. C'est passé dans le roman que j'ai écrit lors de ces deux années[2]. »

✓ **Connotativement**

Butor, lorsqu'il commente ses propres titres, ne se contente cependant pas des définitions du dictionnaire, il s'intéresse aussi au connotatif. Dans l'œuvre de Butor, certaines connotations semblent seulement idiosyncrasiques. On en a un bon exemple dans *Passage de Milan* : « Mon nom est un nom d'oiseau, et chaque fois que je rencontre un nom d'oiseau, un déclenchement se produit en moi[3]. » **Cependant la plupart sont sociosyncrasiques.**

Butor joue par exemple **très souvent sur l'étymologie** :

> « Je veux retrouver leur histoire, et je veux développer toute leur histoire, développer dans le sens où on parle de développement, quand on développe une expression en mathématiques. De même je veux développer l'histoire du mot[4]. »

Constamment, il relie aussi les mots à l'histoire, à la culture, à la société :

> « M. Butor a choisi Milan non seulement à cause des associations égyptiennes […] mais aussi parce que bien plus près de nous, la ville de Milan a joué un rôle important dans le développement de l'Europe occidentale. C'est à Milan, je vous le rappelle, qu'Augustin s'est converti au christianisme, et c'est après son passage à Milan qu'il a tant influencé l'essor d'une église alors en pleine croissance[5]. »

Parfois, les connotations sont alors intertextuelles. Il n'est en effet pas rare que les titres de Butor contiennent des allusions à d'autres œuvres, à d'autres créateurs :

---

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 58.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 79.
[4] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 20.
[5] Waelti-Walters, « Passage de Milan : le point de départ », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 56.

« - Ce titre "Travaux d'approche" fait penser à "Ralentir travaux" de la triplette surréaliste Breton, Char, Eluard. »
- C'est en effet un hommage aux surréalistes[1] » ;

« *Mobile*, évidemment, il y a là une référence à […] l'art de Calder[2]. »

. Etymologiquement

Dans *L'Emploi du temps*, la lecture étymologique semble d'autant plus incontournable qu'au sein du roman, Revel joue à plusieurs reprises sur les étymologies de Bleston.

Si nous analysons le titre sous cet angle et si nous n'y voyons qu'une seule lexie, nous sommes invités à remonter aux alentours de 1870, période où est officialisée l'acception « répartition dans le temps de tâches à effectuer », période éminemment scientiste, période qui voit l'apogée de la révolution industrielle, les prémices du fordisme et de la rationalisation du travail. Autrement dit, **le titre choisi par Butor est intrinsèquement relié au monde de la bourgeoisie.** Nous en trouvons une confirmation dans le fait que, lorsque la monarchie et l'aristocratie sont encore dominantes, ce terme a des connotations péjoratives. Sauf dans les rares cas où il est accompagné d'un terme mélioratif qui sert alors à atténuer sa valeur péjorative, on ne l'emploie pas pour désigner une fonction nobiliaire :

> « 1°. *Emploi* ne parait pas un terme propre, en parlant des grands Oficiers de la Courone, d'un Chancelier, d'un Général : il semble que ce mot n'est fait que pour les subalternes : cependant de bons Auteurs n'ont pas eu cette délicatesse. "Il (M. de Turenne) regardoit, à la vérité, les richesses comme des moyens nécessaires pour soutenir la grandeur de sa naissance et de ses *illustres emplois.*" Mascar. L'épithète *illustres* relève un peu ce que le mot d'*emploi* a de bâs en cette ocasion. -- Ce célèbre Orateur se sert dans le même discours, et pour le même objet, du mot *poste,* qui vaut mieux, surtout avec l'adjectif *éclatant,* dont il l'acompagne. "S'il y a une ocasion dans le monde où l'ame pleine d'elle-même soit en danger d'oublier son Dieu, c'est dans ces *postes éclatans,* où un homme devient comme le Dieu des autres hommes." *Id. Ibid.* -- M. le Prés. *Hénaut* dit aussi de M. le Chancelier de *Pontchartrain,* qu'il fut plus grand encore dans sa généreuse retraite, que par *les importans emplois* qu'il remplit avec des talens supérieurs. -- Enfin, l'*Acad.* dit : "Il a eu *de grands emplois,* les plus *beaux emplois dans* la Robe, *dans* l'Épée." -- On voit qu'il faut toujours ajouter quelqu'épithète, qui ennoblisse ce mot, quand on parle de personnes illustres[3]. »

Si, comme nous y invite déjà la définition ci-dessus, **nous estimons que le titre de Butor contient plusieurs lexies, nous sommes conduits à une époque bien plus ancienne.** En effet, « emploi » est le déverbal d' « employer », verbe « issu (1080) du latin *implicare*, proprement "plier dans", d'où "entortiller, emmêler" et au figuré "s'engager dans", "mettre,

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 204.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 137.
[3] Abbé Féraud, « Emploi », *Dictionaire* (sic) *critique*, 1787, *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.

placer"[1] ». Ne retrouve-t-on pas là un parfait résumé du roman ? **Le pauvre Revel se retrouve d'abord littéralement « entortillé », « emmêlé »** (le mot prend d'autant plus de force quand on se rappelle qu'Ann-Ariane l'aidera à sortir de son labyrinthe) **dans le réel. Mais il va finir par affronter ce réel, par s'y « engager », par y chercher sa « place »**. Assez symptomatiquement d'ailleurs le verbe « employer » en ancien-français a d'abord eu le sens de « "placer, faire usage de" (des coups, une arme, dès la *Chanson de Roland)*. De cette valeur découlent des emplois élargis : *employer son temps* (v. 1220)[2] ».

Les connotations bourgeoises repérées plus haut sont aussi confirmées par le fait qu'au fur et à mesure de son histoire la lexie « emploi » est de plus en plus associée au domaine de l'économie. Dans le dictionnaire de Trévoux, elle a par exemple le sens d'hypothèque : « On ne prête plus guère d'argent en rente sans *emploi*, c'est-à-dire, sans stipuler une hypothèque particulière & privilégiée[3]. » Bossuet l'utilise, quant à lui, avec le sens de : « Application de fonds à une destination. Régler l'emploi d'une dot, des sommes provenues d'une vente. Ils ont su l'emploi des trente pièces d'argent, BOSSUET *Hist.* II, 4[4] ». Si on associe ces acceptions à la lexie « temps », on retrouve une nouvelle fois l'ambivalence constatée plus haut. **Le Temps est en effet alors soit une hypothèque sur la vie que l'on risque de perdre si on ne sait pas la gérer, soit un fonds que l'on reçoit pour mieux affronter et vivre cette même vie**.

L'étymologie du substantif « temps » est tout aussi intéressante surtout quand l'on découvre que cette lexie

> « cumule les valeurs des mots latins *tempus* et *aevus* soit les notions de "fraction de durée"et de "durée continue". Dès les premiers textes en effet, il [le temps] désigne l'ensemble de la durée considérée d'une manière générale et la succession des parties de la durée envisagée par rapport aux événements, aux occupations de la vie[5]. »

La dimension étymologique **induit** donc **qu'un des enjeux fondamentaux du Temps est la dualité /Discontinuité/, /Continuité/.**

Le dictionnaire de l'Académie de 1762 rappelle aussi que **« temps » est parfois synonyme de délai** :

---

[1] Rey (sous la direction de), « employer », *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992, tome 1, p. 683.
[2] *Ibid.*
[3] Trévoux, « Emploi », *Dictionnaire universel françois et latin*, 1752, *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.
[4] Littré, « Emploi », *Dictionnaire*, 1872, *Grand Atelier historique de la langue française, ibid.*
[5] Rey (sous la direction de), « temps », *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992, tome 2, p. 2098.

> « TEMPS, se prend pour Délai. *Je vous demande encore un peu de temps pour vous payer. Vous me donnez un temps bien court. Prendre du temps. Prolonger le temps. Abréger le temps. Donner un an de temps.*
> On dit, qu'*Un homme ne cherche qu'à gagner du temps,* pour dire, qu'Il ne cherche qu'à différer[1]. »

« L'emploi du temps » devient alors « l'emploi du délai », comme si la vie n'était qu'un petit délai avant la mort. On retrouve dans cette interprétation une nouvelle fois une perspective dramatique et tragique.

L'étymologie de l'acception météorologique nous apprend, quant à elle, que le mot « temps » « s'est employé en ancien français pour "saison" (XIIe s.), d'où le sens de "saison propre à certains travaux" (1393) ». **Belle invitation à regarder comment Butor, dans *L'Emploi du temps*, emploie les saisons.** A noter aussi que « **Non qualifié, le mot a eu le sens de "tempête, orage"** du XIIIe (v. 1250) jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Il reste un témoin de cet emploi dans des expressions comme *gros temps*[2] ». « L'emploi du temps » devient alors « l'emploi de la tempête, de l'orage » **ce qui amène à se demander comment Butor emploie la perturbation, la crise, le chaos, le « gros temps » actuel pour faire une œuvre, pour le surmonter ou, plus simplement, comment Revel emploie l'orage, la haine sourde de la ville pour la transformer en force positive.**

. « Socio-historico-culturellement »

Si l'on abandonne l'étymologie pour les connotations socio-historico-culturelles, une nouvelle piste nous ramène à la bourgeoisie. En effet, un certain Marc-Antoine Julien a écrit au tout début du XIXe siècle un texte intitulé *Essai sur l'emploi du temps*. Le but de cette œuvre était d'aider ses contemporains à reconstruire leur vie à travers l'écriture quotidienne. Pour Leenhardt, le lien avec la Vision du Monde bourgeoise ne fait aucun doute :

> « Le livre de Julien fait sur ce point référence à la fonction du capital chez Adam Smith, le capital étant non seulement ce qui permet de vivre, le capital de consommation mais ce qui rapporte du revenu (capital). Cette double nature du capital, il la reporte métaphoriquement comme double nature de l'écriture, à la fois totalisation du passé et ouverture sur l'avenir[3]. »

Cette approche économique est à relier à l'approche religieuse d'un Fénelon qui insiste, quant à lui, dans son œuvre sur :

> « le bon "usage du temps", sur la nécessité d' "acheter l'éternité par le bon emploi du temps", mais pour cela il faut réacheter le temps même, comme dit saint Paul […]. Fénelon met à profit son rôle de

[1] « temps », *Le dictionnaire de l'Académie française,* 4e édition, 1762, *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.
[2] Rey (sous la direction de), « temps », *Dictionnaire historique de la langue française,* Dictionnaire Le Robert, 1992, tome 2, p. 2098.
[3] Spencer, « Butor et Fourier », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1974, p. 219.

> directeur spirituel pour demander à ceux qui le lisent et le suivent de se fixer des règles et des emplois du temps, de christianiser le temps de leur vie comme le font les communautés régulières, mais dans le cadre d'une vie privée et en quelque sorte laïque. "Les gens qui sont dans des emplois considérables ont tant de devoirs indispensables à remplir qu'il ne leur reste guère de temps pour être avec Dieu, à moins qu'ils ne soient bien appliqués à ménager leur temps"[1]. »

Intertextuellement parlant, le concept d' « emploi du temps » amène aussi connotativement à un tout autre monde, le monde des romans policiers. Dès qu'il y a un suspect, une des premières recherches de tout inspecteur digne de ce nom est bien sûr de reconstituer l'emploi du temps du suspect en question. **Une telle perspective implique que Revel est potentiellement coupable et à travers lui tous les lecteurs, tous les contemporains de Butor.** Le monde est en crise, n'en sommes-nous pas responsables ? Que faisions-nous aux temps chauds ? Sommes-nous si innocents que nous le prétendons ? Cette remise en question de notre innocence est évidemment du point de vue éthique un appel à mieux employer notre temps, un appel à réparer la faute collective.

✓ **Enonciativement**

Avant de passer à l'analyse des signifiants, intéressons-nous un instant à la dimension énonciative des titres de Butor. Cela est d'autant plus capital que l'énonciation peut changer du tout au tout les dénotations et connotations d'un signifié. Par exemple, la situation d'énonciation peut amener à lire parodiquement un titre. C'est le cas de *Portrait de l'artiste en jeune singe* :

> « ce qui apparaît tout de suite c'est le côté parodique. Parodie du titre d'un livre fameux de Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme,* qui lui-même était parodique par rapport non pas au titre d'un livre, mais à celui de très nombreux tableaux. Donc ce que je fais pour Joyce, c'est ce que Joyce lui-même avait fait. D'où le titre *Portrait de l'artiste* mais non *en jeune homme : en jeune singe*. Dans le mot *singe*, ce qui est souligné d'abord, c'est la notion d'imitation, de singerie, si vous voulez : dans ce titre, je montre que je suis le singe de Joyce (et de bien d'autres) mais je rappelle que Joyce lui-même était le singe des peintres (ce que d'ailleurs je suis moi-même à certains égards). D'autre part, entre ma parodie et celle de Joyce vient s'inscrire une parodie intermédiaire qui est celle de Dylan Thomas. Le poète gallois a publié un recueil de nouvelles sous le titre *Portrait de l'artiste en jeune chien.* C'était déjà une parodie avec un certain sarcasme à l'égard de Joyce. Eh bien, dans *Portrait de l'artiste en jeune singe,* il y a une portée qui est au moins quadruple, dans l'ironie : il y a une ironie à l'égard des peintres, une ironie à l'égard de Joyce, puis de Dylan Thomas, enfin de moi-même.[2] »

Certains titres peuvent même **s'avérer totalement ironiques**. **Spitzer lit sous cet angle** *La Modification* :

> « Le titre du roman est donc ironique comme celui du roman précédent : c'est que, en moins de 24 heures (exactement 21 heures trente-cinq minutes, p. 28), non pas une modification mais un renversement complet de tous les projets de Léon s'est produit (c'est à la page 200 seulement, longtemps après la décision contraire prise, que se trouve ce mot "modification", quand Léon pense à la

[1] Pachet, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 17-18.
[2] Ronse, « Michel Butor, je ne suis pas un iconoclaste », *Les Lettres françaises*, 13-19 avril 1967, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 122.

> manière dont il devra user pour faire comprendre à la jeune fille que la situation pour elle à Paris est "à portée de main", mais qu'il a renoncé à cette solution)[1]. »

Il applique la même grille de lecture à ***L'Emploi du temps*** :

> « Il faudra donc, je crois, interpréter le titre du roman *L'Emploi du temps* comme une ironie voulue par l'auteur : l'emploi du temps prouve peut-être l'innocence "légale et littérale" de James […], mais son rêve "après coup" prouve sa culpabilité possible : […] En d'autres termes l'emploi du temps ne prouve rien, le meurtre étant pour ainsi dire latent. Comme toujours dans ce roman l'exactitude de la notation des temps aboutit à la défaite devant la reconstitution du temps […] La haine détruit le temps.[2] »

On pourrait aussi **voir une dimension ironique dans le fait que pendant les six premiers mois de son séjour le protagoniste Revel n'emploie pas du tout son temps** : il se laisse porter par les événements, il n'est en rien maître de la situation, il est sous la domination de Bleston. De même, dans son récit, au mois de mai, le narrateur-écrivain n'utilise pas vraiment le Temps. Il se contente de reprendre, sans réelle interrogation, sans réelle réflexion, les ressources de la temporalité romanesque classique, les vieux schémas du XIXe siècle. Ce n'est que par la suite, à partir du mois de juin, qu'on peut donc véritablement parler d' « emploi du Temps ».

1.2.3. Un titre polysignifiant

✓ Graphiquement

Toute l'œuvre de Butor est la preuve que, loin de ne s'intéresser qu'aux signifiés, il prend constamment en compte les signifiants et, en bon linguiste, estime que les uns et les autre sont inséparables.

Si l'on s'intéresse aux premiers titres de Butor sous l'angle du graphique, on peut observer que ceux-ci sont relativement courts, que les mots de deux syllabes sont les plus nombreux et donc que Butor ne fait pas preuve de grande originalité. Il faudra attendre un titre comme *Où* pour voir surgir de véritables innovations : « En barrant cet accent, j'avais un titre purement visuel, qui ne peut pas se prononcer[3] ».

✓ Phoniquement

La dimension phonique semble plus travaillée. Butor confie effectivement s'intéresser à la musicalité de ses titres et affectionner certaines sonorités plus que d'autres. En parlant du nom *Modification*, il écrit par exemple : « Il semblait rébarbatif, mais j'aime

---

[1] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 505.
[2] *Ibid.*, p. 493-494.
[3] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 199.

assez les mots en "tion"[1]. » Lorsqu'un peu plus tard il commente le titre *6 810 000 litres d'eau par seconde*, c'est pour en analyser la rythmique : « Je me suis aussi amusé à donner ce titre-là parce que c'est un titre long, mais qu'on est obligé de prononcer vite[2] » ; « on est obligé de le prononcer en accélérant le rythme. […] ça met en jeu la vitesse, quelque chose qui dégringole[3]. »

Du point de vue des signifiants, ce qui frappe surtout dans l'expression *L'Emploi du temps*, c'est sa banalité, son côté ordinaire. Les mots utilisés sont des noms communs, usuels, d'une ou deux syllabes, autrement dit, ils font partie des mots les plus courants : **c'est de la vie quotidienne dont il va être question**.

Du point de vue phonique, on peut aussi noter la réitération du phonème [ã] qui donne au syntagme **un rythme régulier peut-être mimétique du référent désigné, à savoir le Temps**. Voilà qui annonce aussi l'importance qu'auront les répétitions dans le roman.

Une des pistes les plus productives dans les titres de Butor est cependant certainement la dimension homophonique. Nous venons de voir que, dans une œuvre bien postérieure à *L'Emploi du temps*, il exploite par exemple l'homophonie « ou », « où » :

> « Ce mot peut avoir deux acceptions principales qui sont distinguées par un signe qui ne s'entend nullement, qui fonctionne seulement pour la vue, la lecture. "Ou" peut être la conjonction d'alternance : c'est ceci ou bien c'est cela. "Où" peut être le pronom relatif ou interrogatif qui indique le lieu : où êtes-vous ? Pour le distinguer de l'autre, on lui met un accent grave. J'avais envie justement d'insister sur le fait qu'on n'est jamais quelque part seulement. On est toujours à plusieurs endroits à la fois. Je suis à Albuquerque, mais j'écris sur Paris. Je suis à Genève, mais je parle d'un livre que j'ai écrit en grande partie à Albuquerque et dans lequel je parlais de Paris et d'autres endroits[4]. »

L'influence première de ce jeu sur l'homophonique est sans doute Joyce, Joyce qu'il a lu et analysé très tôt :

> « *Finnegans Wake*, titre lui-même assez difficile à traduire en français à cause du jeu de mots qu'il comporte. Le mot "wake" en anglais désigne une veillée funèbre, et il y a une célèbre ballade irlandaise, mais en langue anglaise, sur la veillée funèbre d'un certain Finnegan, intitulée *Finnegans's Wake*. En supprimant l'apostrophe Joyce met le nom propre au pluriel : les Finnegan veillent ou s'éveillent. C'est alors un réveil de l'Irlande traditionnelle qui se dégage de l'occupation anglaise[5]. »

Il ne faut cependant pas attendre les années soixante-dix pour voir apparaître des jeux homophoniques dans les titres de Butor, c'est en fait dès son premier roman qu'il s'essaie à cette pratique :

---

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 94.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 136.
[3] Clavel, *ibid.*, p. 165.
[4] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 160.
[5] *Ibid.*, p. 199.

> « Si, parmi ces noms de ville, j'ai choisi, pour mon Passage, celui de Milan, alors qu'il n'y est pas question de cette ville, qu'elle n'y est même pas mentionnée, je crois, c'est à cause des jeux de mots qui peuvent se faire dans ce titre[1] » ;
>
> « Lorsque nous nous enfonçons dans le livre, avec toutes ses références à l'Egypte d'un côté, aux temps futurs de l'autre, nous devinons alors un calembour de plus en plus obsédant : mille ans ; dans cette nuit, où l'on a l'impression qu'il ne se passe presque rien, pourtant des milliers d'années peuvent passer d'un personnage à l'autre, d'un instant à l'autre[2] ».

Si l'on en croit ses dires, il continue dans la suite don son oeuvre à jouer sur les mots : « Dans les titres précédents, il y avait des jeux de mots[3] ».

Fort de cette remarque, **on peut peut-être tenter de voir dans le titre de Butor « L'ample Loi du temps » ou « L'an ploie du temps »**. Le premier titre serait une belle manière de montrer qu'avec l'avènement de la science et de la bourgeoisie tout est soumis au Temps, un Temps qui, selon les connotations que l'on attribue à la lexie « loi », est du côté de l'autorité, de l'inflexibilité, de l'entrave ou, au contraire, est un fondement, un repère permettant aux hommes de vivre harmonieusement. Le deuxième titre pourrait faire référence à l'année passée à Bleston et souligner le fait que, durant cette année, Revel a fait ployer le Temps, l'a en quelque sorte vaincu. Autre possibilité : le Temps qui semblait droit et linéaire s'est avéré, au fur et à mesure de l'année, ne pas l'être autant qu'on aurait pu le croire.

Pour prendre cependant toute la mesure de la dimension homophonique du titre *L'Emploi du temps,* il n'est pas inutile de se rappeler que, dans plusieurs entretiens, Michel Butor raconte que lorsqu'il était enfant, ses camarades se moquaient de son nom de famille et qu'une de ses maîtresses d'école accrut encore un peu plus son malaise en faisant lire à toute la classe, par maladresse, un ouvrage contenant en bas de page la note « Butor : animal grossier et stupide[4] ». Si l'on en croit les propos ultérieurs de Butor, le traumatisme fut tel qu'il lui fallut attendre l'âge de 19 ans et la découverte des pages que Buffon consacre à cet animal dans son *Histoire Naturelle* pour enfin se réconcilier avec son patronyme et le revendiquer comme totem[5]. Ces souvenirs si reliés à l'identitaire expliquent certainement en grande partie « le rôle considérable que jouent les animaux dans presque tous [s]es livres[6] ». Un de ses premiers textes autobiographiques s'intitule en effet, nous l'avons dit, *Portrait de l'artiste en jeune singe*. *La Modification* évoque à plusieurs reprises la louve de Remus et Romulus. *Boomerang* met en scène un lion, un éléphant, un loup et un ours. Non seulement un rapace plane dans *Passage de Milan* mais le titre de cet ouvrage est, comme nous venons

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 75.
[2] *Ibid.*, p. 79.
[3] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 136.
[4] Butor, *Le Retour du Boomerang*, dans *Œuvres complètes*, VI *Le Génie du lieu 2*, La Différence, 2007, p. 893.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 886.

aussi de le montrer, polysémique. Cette omniprésence de la thématique animale et **le fait que les syntagmes *Passage de Milan* et *L'Emploi du temps* ont la même structure syntaxique, la même longueur et se suivent chronologiquement pourraient peut-être amener à postuler que se cache derrière ce titre l'homophone *L'Emploi du taon*,** et cela d'autant plus que ce roman est justement truffé de mouches. Le logiciel Hyperbase[1] ne dénombre en effet pas moins de trente occurrences de cette lexie et le substantif « taons » apparaît lui-même une fois, à un des lieux les plus stratégiques du roman, le début de la cinquième partie[2]. Ce constat fait, il faudra bien sûr, dans la suite de cette thèse, s'interroger sur la signification que pourrait bien avoir cet animal dans le roman.

Non seulement l'analyse ci-dessus conforte donc totalement les premières orientations de ce travail mais, n'en déplaise à Ricardou ou à Robbe-Grillet, elle invite à voir dans la LITTERATURE beaucoup plus qu'un « ciselage » à vide sur la forme, beaucoup plus que de l'art pour l'art. Elle conduit aussi à conclure que les textes littéraires ne sauraient être réduits à de simples émanations idéologiques moralisantes, à de simples romans à thèse. Elle induit enfin une inséparabilité entre forme et fond et présage d'au moins une double fonction de la littérature : une fonction réaliste et une fonction éthique. Il reste bien sûr à préciser les caractéristiques et le fonctionnement de cette monade fond/forme et à essayer de comprendre ce qui la génère, ce qui l'explique. Reste aussi à déterminer en quoi une œuvre comme *L'Emploi du temps* est réaliste. Reste enfin à comprendre comment un tel roman pourrait avoir une influence à la fois sur des vies individuelles et sur la société dans son ensemble.

L'analyse ci-dessus amène aussi à constamment interroger le STYLE et plus précisément, comme le fait Butor dans ses titres, le lexique, le polysémique, la syntaxe, les tiroirs verbaux, l'énonciation, l'intertextualité. Elle invite également à chercher s'il n'y aurait pas dans le roman (conformément à ce que nous avons trouvé en observant la progression des premiers titres) une dynamique organisatrice.

De plus, les lignes qui précèdent conduisent à voir derrière le protagoniste Revel, derrière la ville de Bleston, derrière la fiction, une réflexion sur l'homme de l'après-guerre. Elles induisent que les conceptualisations du Temps sont la résultante de Visions du Monde, que notre conception actuelle du Temps doit beaucoup à la religion, à

[1] Brunet, *Hyperbase*, version 8.0, lemmatisation Tree Tagger, exemplaire n° 9817, févr. 2009.
[2] « comme poursuivi par un vol de taons blancs et sales aux ailes trempées dans l'eau de la Slee » (1er septembre, p. 337/447).

l'idéologie bourgeoise, à la science, en un mot, que le Temps peut s'analyser SOCIOLOGIquEment.

Ajoutons que tout ce qui précède conduit à se demander si l'homme est employé ou employeur du Temps, si le Temps est une fatalité qui « entortille » l'homme, un ennemi contre lequel il doit lutter bec et ongles ou au contraire un ami sur lequel il peut, il doit, s'appuyer, questions qui engendrent inévitablement des interrogations ETHIQUEs du type « Comment bien employer son temps ? », « Quelles conséquences bénéfiques pourrait avoir sur nos vies et sur notre société un bon emploi du Temps ? »

Enfin, si le titre *L'Emploi du temps* conduit en soi à s'intéresser aux temps verbaux, au temps météorologique, au temps musical, etc., il est aussi un appel à se tourner vers un autre « temps », le Temps philosophique. La présence de Heidegger et de Sartre parmi les penseurs qui ont influencé Butor amène même à se tourner du côté de l'ONTOLOGIE et à se demander ce qu' « est » pour Butor le Temps voire à s'interroger sur les rapports entre le Temps et l'être.

Pour explorer davantage ces différentes pistes, pour proposer quelques éléments de réponse à ces questions, pour, en un mot, déterminer quelles sociologie, éthique et ontologie du Temps révèlent les stylèmes utilisés par Butor dans *L'Emploi du temps*, l'heure est donc maintenant venue de se confronter au texte et plus particulièrement, dans la droite ligne de la démarche didactique annoncée plus haut, à la première grande partie de ce roman.

II

LES PRÉSAGES LINÉAIRES

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

Dans *Poésie et réalité,* Laurence Bougault énonce trois postulats qui sont d'une importance capitale pour comprendre les enjeux de toute écriture :

> « 1°) **Le monde, le réel, n'est pas connaissable** ; 2°) **L'ensemble des médiations entre le monde et l'homme est le seul reflet que nous possédons du monde**. En ce sens précis, nous appellerons l'ensemble de ces médiations, à la suite de G. Molinié, le *mondain ;* 3°) **Le seul mode de saisie du monde possible se situe donc à un niveau autre que celui du comprendre**, il est pré-conceptuel et sans doute pré-individuel[1]. »

La connaissance du monde est d'autant plus problématique que « le monde est un pré-donné[2] », que l'éducation, la culture transforment le monde en mondain.

Cependant, l'homme, **conscient que le monde**, « comme monde-de-la-vie », comme « milieu dans lequel [il] baigne**, reste le fondement de toute conscience humaine**, le support de déploiement de tout espace socio-culturel […], l'horizon de tout le mondain[3]», « conscient [aussi] que le mondain n'est pas le monde, que la langue constitue un système fermé sur soi, **tente […] de joindre le monde et de rétablir, dans la langue, un contact avec l'extra-textuel**[4]. »

Cette tentative passe par un ensemble de systèmes représentatifs :

> « qui n'ont d'autres buts que de nous faire accéder à la possession du monde. Cette possession ne doit pas être vécue sur le mode individuel mais sur le mode collectif, donc être reproductible. D'où la nécessité de mettre en place des formes fixes accompagnées d'un sens interprétable par tous : signifiant + signifié. L'homme déploie ainsi, au cours de son évolution, un certain nombre de médiats, tous sur ce modèle, qui lui permettent de rendre compte du monde et donc de le posséder. C'est l'ensemble de ces médiations qui constitue le mondain[5]. »

S'il en était besoin, la neurobiologie confirme ce constat : « On peut penser qu'il existe en nous, de manière universelle et conformément à notre programme génétique, une structure mentale susceptible de transformer le monde de l'objectivité physique en un monde projeté […] qui est […] le monde pour nous[6]. » **Les langues, les conceptualisations scientifiques sont des représentations du monde, sont du mondain.**

Laurence Bougault, s'appuyant sur la pensée de Derrida, **montre que ces représentations,** qui se fondent à partir du perçu, du répété, du mémorisé, de l'impressif, **ne sont cependant pas satisfaisantes, ne permettent jamais d'atteindre la réalité du monde, génèrent à chaque fois de la « différance »** : « il y aura toujours déjà *décalement du monde et origine seconde du monde*, qui n'est pas donné mais perdu dès qu'il y a conscience[7]. » Ce qui fait que, contrairement au monde, la « différance » n'est pas une essence, n'est rien, n'est

[1] Souligné par nous, Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 13.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 14-15.
[6] Vigouroux, *La fabrique du beau*, Jacob, 1992, p. 20 cité par Bougault, *ibid.*, p. 14.
[7] Bougault, *ibid.*, p. 18.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

pas la vie[1], n'est qu'une « trace », qu'une « reproduction », « c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement, *nachträglich*, après coup supplémentaire[2]. » Ce qui amène Derrida à écrire : la « représentation est la mort[3] ».

Cependant, aussitôt après, il ajoute : « Mais elle est unie à la vie et au présent vivant qu'originairement elle répète[4] ». **Si le mondain nous sépare du réel, paradoxalement il est aussi ce qui nous en rapproche le plus,** il est aussi un des seuls moyens dont nous disposons pour l'appréhender **et parmi les mondains, s'il est bien un moyen d'approcher le réel, c'est l'écriture**. Cette dernière nous aide à mieux percevoir le monde parce que, si l'on en croit Guillaume et son fameux tenseur binaire, **la langue est dès sa plus lointaine origine découpage du monde.** Elle y contribue aussi et surtout parce qu'elle s'adapte à l'évolution de nos représentations. Ces dernières en effet ne cessent de changer :

> « Si l'on fait des coupes dans cette évolution (comme A. Comte), on constate qu'à chaque époque, elles passent pour être la réalité, la vérité du monde ; c'est l'idée d'une transparence du langage, d'une vérité des sciences. La prise de conscience d'une impossibilité d'accéder au monde en soi n'apparaît que récemment dans l'histoire de l'humanité. La représentation est reconsidérée alors non plus comme une image de la "vérité" mais comme reflet de notre connaissance du monde. Remarquons que le soupçon vient d'abord des linguistes (comme Saussure), qui renoncent à la distinction entre la chose et le mot, pour celle, interne, entre le signifiant et le signifié[5]. »

Si les théories scientifiques s'adaptent aux nouvelles représentations en changeant de temps en temps, comme l'a montré Kuhn, de Paradigmes, la langue, elle, ne peut évidemment se modifier toutes les trois semaines, voire tous les trente ans ou cent ans. Les grammairiens sont ainsi unanimes pour dire que, si ce n'est micro-structurellement, la langue française a peu évolué depuis le XVIIe siècle. Pourtant notre Vision du Monde, notre représentation du monde, notre mondain actuel a bien peu à voir avec celui des classiques ou des jansénistes.

Si la langue n'évolue pas ou peu en soi, **la littérature, le poétique, est le moyen qu'a généré la langue pour représenter toujours plus finement la réalité**. C'est lui qui fait surgir « du nouveau – du non encore dit, de l'inédit[6] », du non encore représenté **et ce** non pas par la fonction référentielle directe et descriptive mais **par « une fonction référentielle plus dissimulée du discours**[7] ». En effet « le discours poétique porte au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas accès au langage directement descriptif et qui ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe entre l'énonciation métaphorique et la

---

[1] Derrida, *L'écriture et la différence,* Seuil, 1967, p. 302.
[2] Derrida, *ibid.*, p. 304.
[3] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 19.
[4] Derrida, *ibid.*, p. 336.
[5] Bougault, *ibid.*, p. 15.
[6] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 10.
[7] *Ibid.*, p. 11.

transgression réglée des significations usuelles de nos mots[1]. » Comme le dit Char : « L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé[2]. »

Dans ses essais, Ricœur nous fait découvrir deux de ces **« inextinguibles réels incréés » qui permettent d'approcher un peu plus du monde : la référence métaphorique** qui « re-décri[t] une réalité inaccessible à la description directe[3] » **et le récit** dans lequel il voit « le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et à la limite muette[4] ».

Dans le présent travail, nous voudrions montrer qu'alors que Ricoeur attribue deux champs différents au récit et à la métaphore (l'expérience temporelle au premier, le « champ des valeurs sensorielles, pathiques, esthétiques et axiologiques[5] » au second), **l'un et l'autre sont plus liés qu'il ne le suggère, que le récit génère et est généré par des métaphores référentielles permettant d'appréhender de plus près la réalité temporelle**. **En effet,** si, comme nous le montrerons tout au long de cette thèse, « l'enjeu ultime aussi bien de l'identité structurale de la fonction narrative que de l'exigence de vérité de toute œuvre narrative, [est bien] le caractère *temporel* de l'expérience humaine[6] », **si « le récit est [bien] significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle[7] », se dessinent dans les œuvres des représentations imagées du Temps permettant de pallier « la rumination inconclusive » sur « la spéculation sur le temps »**, permettant de répondre à « l'aporie spéculative par un faire poétique capable […] d'éclaircir […] l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement[8] », encore que…

Bien sûr, il ne faudrait surtout pas croire que cette affirmation n'est valable que pour la période actuelle, que pour les XXe et XXIe siècles. En fait, c'est depuis que la littérature et l'art existent que l'un et l'autre se frottent à la difficile question du Temps. **Il ne faudrait aussi surtout pas croire qu'un Butor n'a pas conscience de ces enjeux** et n'en serait qu'une sorte de « transmetteur » malgré lui. Bien au contraire, **le fin lecteur qu'il est**, nous l'avons montré, **s'est très vite intéressé au Temps et a très vite perçu que non seulement les romans de ses prédécesseurs se sont confrontés à cette thématique mais,** en

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 11.
[2] Char, *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1983, p. 281, cité par Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 281.
[3] Ricoeur, *ibid.*, p. 12.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 17.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*, p. 24.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

toute conformité avec ce que nous venons d'affirmer, **ont figuré, ont métaphorisé le Temps sous la forme d'une ligne**.

Preuve en est, qu'il évoque le Temps ou les romans traditionnels, constamment reviennent sous sa plume le substantif « linéarité » et l'adjectif « linéaire ». Symptomatiquement, dans *Répertoire I,* il fait remonter cette linéarité (qu'il appelle « arrangement linéaire ») aux origines orales de la littérature[1]. Dans *Improvisations sur Michel Butor,* il montre qu'encore maintenant certains genres et certaines pratiques littéraires sont caractérisés par cette linéarité : « La cérémonie littéraire par excellence aujourd'hui, c'est la lecture solitaire du roman chez soi. Cette forme implique une certaine linéarité : le roman policier par exemple doit se lire d'un bout à l'autre[2] ». **Dans un entretien avec Henri Ronse, il va même jusqu'à écrire : « Le récit linéaire a fait ses preuves, il tient sa place dans ma bibliothèque** et je voudrais même lui trouver de mieux en mieux sa place. Je ne suis pas un iconoclaste[3]. »

Ses premières œuvres fictives, d'un certain point de vue, pourraient sembler confirmer cette affirmation. En effet, pour bien marquer le défilement régulier du Temps, Butor, dans *Passage de Milan,* suit l'ordre chronologique et, comme pour aider le lecteur à se repérer, fait constamment résonner des pendules ou des horloges[4]. De même dans *La Modification,* il prend le soin, dès les premières pages, de nous indiquer précisément les horaires exacts du voyage. De plus, comme le fait remarquer Van Rossum-Guyon, on retrouve dans ce roman le défilement linéaire des différents âges de la vie : l'enfance, l'adolescence, la jeunesse, l'âge mur, la vieillesse[5]. Même dans *Degrés,* Butor reconnaît la présence d'une certaine linéarité :

> « Il y a un chapitre du livre qui, à cause de la structure de l'ensemble, retrouve la structure linéaire du roman français classique et même tellement classique que c'est comme par hasard une histoire d'adultère comme dans *La Modification*[6]. »

Au-delà de ces constats, nous voudrions montrer dans les pages qui suivent **que dans la première partie de *L'Emploi du temps,* Butor se sert du récit et de la métaphore de la ligne pour camper en arrière-plan de son roman la représentation traditionnelle du**

---

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 439.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 268.
[3] Souligné par nous ; Ronse, « Michel Butor, « je ne suis pas un iconoclaste », *Les Lettres françaises,* 13-19 avril 1967, Desoubeaux, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens, 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, p. 125.
[4] Cf. par exemple, *Passage de Milan, Œuvres complètes, I Romans,* La Différence, 2006, p. 60, 62, 207.
[5] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman,* coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 110.
[6] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 13.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

Temps. Nous voudrions aussi montrer que les stylèmes associés au linéaire permettent de caractériser la linéarité et le Temps en question et donc par la même occasion d'entrevoir les Visions du Monde et conceptualisations qui ont généré cette représentation linéaire du Temps.

Cependant avant d'entreprendre cette tâche, encore faut-il s'entendre sur un certain nombre de concepts et tout particulièrement sur ceux qui nous permettront tout au long de ce travail d'explorer *L'Emploi du temps*. À l'image de l'approche de Molinié mais en l'élargissant, **nous distinguerons plusieurs niveaux d'analyse** que nous ne cesserons de « balayer » stylistiquement tout au long des différentes parties de notre travail.

Nous appellerons « niveau de l'énonciation externe », le niveau qui correspond à la réalité de l'auteur, à la réalité des lecteurs, aux situations réelles de l'un et des autres. Ce niveau s'intéressera d'une part au processus scriptural, aux étapes mentales et rédactionnelles qui précèdent la dernière mouture du texte, d'autre part au processus d'appropriation du texte par le lecteur et aux éléments contextuels qui orientent l'interprétation de celui-ci dans telle ou telle direction.

Nous nommerons « niveau architextuel », le niveau des catégories générales ou transcendantes dont relève chaque texte singulier. À ce niveau, nous nous intéresserons plus spécialement aux genres littéraires que nous a légués la tradition.

Contrairement au niveau de l'énonciation externe, **le niveau de l'énonciation interne permettra d'étudier non l'acte réel producteur du texte mais l'acte fictif censé le produire et les traces que cet acte fictif est supposé laisser dans le texte.** Il correspond au niveau « du locuteur patent, obvie, du discours, narrateur (dans les romans)[1] » et évidemment, au-delà du locuteur fictif, s'intéressera à la situation d'énonciation et au(x) narrataire(s) fictifs du narrateur en question.

Nous nommerons « niveau du récit » le niveau du « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif[2] », qui assume la relation d'une série d'événements, qui consiste en l'agencement des faits relatés, en la composition diégétique[3], c'est-à-dire non pas les événements racontés mais, selon la terminologie de Genette, l'ordre, la durée, la fréquence des événements en question.

Le « niveau de l'histoire » (ou de la diégèse) sera quant à lui le niveau du « signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une

[1] Molinié, *Eléments de stylistique française*, PUF, [1986], 1997, p.178.
[2] Genette, *Figure II*, coll. « Poétique », Seuil, 1972, p. 72.
[3] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 76.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

faible intensité dramatique ou teneur événementielle)[1] » **du signifiant ci-dessus.** Il correspondra « au monde des personnages-objets du discours littéraire[2] », à la dimension référentielle de l'univers créé.

Enfin, nous appellerons « niveau de l'écriture », le niveau des signifiants supra-phrastique (pages, paragraphes, etc.), phrastique (phrases), intra-phrastique (syntagmes, parties du discours, lexique, morphologie, phonologie, etc.), les uns empiétant bien sûr à chaque fois sur les autres.

Précisons que ce découpage se veut plus pragmatique que théorique. Nous ne nions ni son hétérogénéité, ni son incomplétude, ni ses imprécisions conceptuelles, ni que ce qui est signifié à un niveau donné peut être sous un autre angle considéré comme signifiant et vice versa, ni enfin le fait que certains niveaux peuvent à leur tour se subdiviser et surtout interférer avec les autres niveaux, ce qui d'ailleurs est aussi le cas de la classification proposée par Molinié : « on constate un véritable empilement, parfois très long, de réseaux actantiels[3] » ; « il arrive que l'actant de base intervienne à l'intérieur du niveau II ; il arrive aussi qu'un actant de niveau II soit en relation actantielle avec un des deux du niveau I[4] ».

Malgré toutes ces limites et imperfections et en l'absence actuelle d'une approche par niveaux plus rigoureuse, **il nous semble** cependant **que ce découpage** permet d'aborder l'œuvre étudiée sous des angles multiples et complémentaires et fait bien ressortir, comme nous le montrerons dans la suite de ce travail, certaines des spécificités de l'écriture butorienne. Il **met** en particulier fort bien **en lumière certains traits récurrents**, pour la plupart invisibles à première lecture, **et génère des faisceaux stylistiques qui,** puisqu'ils ne se limitent pas à un seul niveau d'analyse, **révèlent** au-delà des différences de surface **des similitudes profondes permettant de mieux approcher les Visions du Monde et du Temps en jeu**. Après tout, qu'importe que le bâton ne soit que vieux bois, que rafistolage, que matière périssable ou, comme dirait Lévi-Strauss, que bricolage, s'il permet au marcheur d'aller de l'avant.

Ce préliminaire fait, partons à la chasse aux stylèmes de la linéarité et interrogeons pour commencer le niveau architextuel.

---

[1] Genette, *Figure II,* coll. « Poétique », Seuil, 1972, p. 72.
[2] Molinié, *Eléments de stylistique française,* PUF, [1986], 1997, p.178.
[3] Molinié, *La Stylistique,* coll. « Que sais-je ? », PUF, [1989], 1997, p. 73.
[4] Molinié, *Eléments de stylistique française, ibid.,* p.179.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

2.1. Des stylèmes convergents

2.1.1. Des architextes linéaires

Bien que Butor refuse de figer la littérature, bien que Butor ne cesse de questionner le concept de genre, il ne remet pas ce dernier totalement en question et va même, dans *Répertoire IV*, jusqu'à écrire : « le genre, quand il se durcit, est nécessairement conservateur, ce qui n'est pas forcément mal, il y a des acquisitions qu'il faut conserver, sinon l'on retourne en arrière[1] ».

✓ **Le journal intime, genre ambivalent**

. Un genre de la modernité

Or, **dans *L'Emploi du temps,* un des genres que Butor « conserve » est directement reliable au concept de linéarité : le genre journal intime. Ce genre est d'autant plus intéressant que s'il est, par sa linéarité, conservateur, il semble, sociologiquement parlant, au moins quand Butor s'en empare, du côté de la modernité.** En effet, selon Philippe Lejeune[2], c'est en 1938 que pour la première fois en France une enquête (menée par une revue d'étudiants catholiques, la *Revue Montalembert)* a lieu sur la pratique du journal intime. De même, ce n'est qu'en 1947 que voit jour la première anthologie du genre et il faut attendre 1952 pour « qu'en France un livre de critique soit consacré au journal, encore était-il le fait d'une psychologue, Michèle Leleu, qui l'abordait par le biais de la caractérologie…[3] » Si un prix littéraire organisé par la revue *Ariane* ne tarde guère à suivre[4], si, en 1963, un deuxième ouvrage théorique est consacré au journal intime, son auteur, Alain Girard, est, cette fois, un sociologue démographe et ce n'est donc qu'en 1976, bien après *L'Emploi du temps*, qu'une littéraire, Béatrice Didier, s'intéresse enfin au sujet. En revanche, dès 1965, à Paris, puis en 1975, à Grenoble, des colloques sont organisés sur ce genre[5] et surtout aux alentours de la période qui nous concerne, plusieurs auteurs s'emparent de cet architexte :

Mauriac, *Le Nœud de vipères*, 1932
Drieu la Rochelle, *Journal d'un homme trompé*, 1934
Bernanos, *Le Journal d'un curé de campagne*, 1936
Montherlant, *Les Jeunes Filles*, 1936
Bosco, *L' Âne culotte*, 1937
Sartre, *La nausée*, 1938
Romains, *La Xouceur de la vie*, 1939
Martin du Gard, *Les Thibault* (dernier tome), 1939

[1] Butor, « Propos sur le livre aujourd'hui », *Répertoire IV, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 442.
[2] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 231.
[3] *Ibid.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 232.
[5] *Ibid.*

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

Green, *Varouna*, 1941
Queffélec, *Journal d'un salaud, 1944*
Gracq, *Un Beau Ténébreux*, 1945
Bosco, *Le Jardin d'Hyacinthe*, 1946
Queffélec, *La Culbute*, 1946
Camus, *La Peste*, 1947
Duhamel, *Cri des profondeurs*, 1951
Oyono, *Une Vie de boy*, 1956
Daninos, *Les Carnets du bon Dieu*, 1957
Queneau, *Œuvres complètes de Sally Mara,* 1959.

. Un genre lié au Temps

Cet engouement pour le genre journal intime est évidemment trop récurrent pour n'y voir que le fruit du hasard. Si de multiples facteurs l'expliquent certainement, il en est un qui nous intéresse au premier chef : le fait que, comme souligné plus haut, le XXe siècle est obsédé par la question du Temps.

En effet le genre journal intime, ne serait-ce que par son étymologie, est étroitement relié à cette question. *Le dictionnaire historique de la langue française*[1] rappelle ainsi qu'à l'origine, les formes « jornal, jornel, journal » viennent soit du mot « jorn », l'ancienne forme de « jour », soit, plus probablement, du latin tardif *diurnalis*, « de jour », issu de *diurnum*, « jour ». En 704, *diurnalis* et *jornalis*, *jurnalis* ont le sens de « mesure de la terre correspondant à la surface labourable en un jour ». Le substantif « jour » signifie quant à lui « point du jour », « jour, temps » (spécialement « jour de bataille ou de voyage ») puis, un peu plus tard, « mesure de terre ». Au XIVe siècle, « par l'intermédiaire des sens de « livre d'enregistrement des actes » (1319) et de « livre de prières quotidiennes » (1371), la lexie « journal » désigne une relation quotidienne des actes de chaque jour. Au XVIIe siècle, elle prend le sens de « publication périodique rendant compte des événements saillants dans certains domaines[2] ».

Le lexique étranger ou diachronique confirme que la dimension temporelle est première dans le genre journal intime :

> « En allemand, on dit seulement : *Tagebuch.* En anglais : *diary, journal*. En espagnol, en portugais, en italien : *diario.* En français, on a précisé "intime" pour éviter la confusion avec la presse quotidienne, problème qui n'existe pas ailleurs. Mais l'intimité n'est venue au journal que plus tard dans son histoire, elle n'en est qu'une modalité secondaire. […] En grec, on disait "éphémérides" (de *hêméra*, le jour), en latin *diarium* (de *dies*, le jour). Le mot "diaire" existait encore en vieux français, il a disparu au cours du XVIe siècle, alors qu'il persistait dans les autres langues romanes et en anglais. Nous avons emprunté récemment à l'anglais le substantif "diariste", parce que notre langue n'a aucun mot pour désigner la personne qui tient un journal ("journaliste" est déjà pris, "intimiste" est trop restreint) : cet emprunt n'est en fait qu'un retour à une tradition perdue[3]. »

[1] Rey (sous la dir. de), « journal », *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, p. 1076.
[2] *Ibid.*
[3] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 23.

Il ne reste plus qu'à laisser conclure le spécialiste incontesté du genre, Philippe Lejeune :

> « La base du journal, c'est la *date*. […] Un journal sans date, à la limite, n'est plus qu'un simple carnet. La datation peut être plus ou moins précise ou espacée, mais elle est capitale. Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié[1]. »

. Un genre de la linéarité

Quand les critiques évoquent le genre journal intime non seulement on peut donc à chaque fois déceler l'isotopie du /Temps/ mais sans cesse transparaît aussi dans leurs réflexions, plus ou moins implicitement, une autre isotopie, celle de la /Linéarité/. Constamment reviennent aussi sous leur plume, comme sous la plume des écrivains qui se sont beaucoup, voire uniquement, consacrés à ce genre, **plusieurs caractéristiques récurrentes. Tout d'abord la /Successivité/.** Maine de Biran fait par exemple remarquer que « Notre existence est successive et ne peut être conçue autrement[2] ». Pachet complète : « Un journal intime est un écrit dans lequel quelqu'un […] considère que le salut ou l'amélioration de son âme […] est soumis à la succession[3] ». De plus, dans les journaux intimes traditionnels, l'usage est que le diariste, à chacune de ses interventions, inscrive la date de cette intervention, ce qui fait, nous y reviendrons bientôt, que la grande majorité des journaux intimes traditionnels se caractérisent par une /Successivité/ de dates.

Ajoutons que si un auteur inscrit la date du 1er mai, le lendemain il n'est pas censé inscrire une date antérieure. Même s'il veut revenir sur un événement passé, la convention est de raconter cet événement sous par exemple l'inscription du 2 mai. Autrement dit, **ce genre, dans sa forme traditionnelle, est soumis à un certain /Ordre/** et implique une sorte de fuite en avant. **La /Directivité/ est** donc **une autre des caractéristiques définitoires de la linéarité mise en place dans les journaux intimes.** Nous employons cette lexie dans son acception physique, à savoir : « Direction préférentielle dans laquelle se développe un phénomène[4]. » Il est d'ores et déjà intéressant de remarquer que comme son antonyme « rétrogradation », ce terme a une origine astronomique. On parle par exemple du « *mouvement direct des planètes* » par opposition au mouvement « rétrograde » qui, lui, est un mouvement allant en sens inverse du Soleil.

Philippe Lejeune ajoute que tout journal intime « est une série de traces. Il suppose l'intention de baliser le temps par une suite de repères. […] La série n'est pas forcément

[1] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 23.
[2] Maine de Biran, *Journal*, édition intégrale par Henri Gouhier, La Baconnière, « Être et Penser », Cahiers de philosophie, Neuchâtel, Tome III (Agendas, Carnets et Notes), 1957, p. 219.
[3] Pachet, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 13.
[4] Rey (sous la dir. de), « Directivité », *Le Petit Robert 1*, Le Robert, 1986, p. 547.

quotidienne ni régulière. Le journal est un maillage du temps, aux mailles plus ou moins serrées. **»** Le journal intime semble donc aussi être caractérisé par une certaine /Discontinuité/. Pourtant à l'encontre de cette affirmation, Amiel choisit pour devise « Nulla dies sine linea[1] » et écrit « Je me maintiens fluide et ne me cristallise jamais », « Je me sens […] semblable au *fluxus perpetuus* d'Héraclite[2] ». **Une ambivalence apparaît** donc **: tout journal intime se révèle à la fois /Continuité/ et /Discontinuité/.**

Une autre ambivalence ne tarde guère à surgir. D'une part, puisqu'il raconte au plus près ce qui vient d'être vécu, puisqu'il narre au jour le jour les événements et, à chaque fois, le fait sous le sceau d'une date précise, **il semble légitime de voir dans le genre journal intime un genre de l'/Objectivité/**, /Objectivité/ que l'on retrouve avec le défilement quantifiable des secondes, des minutes et des heures. **Mais**, d'autre part, puisque ce qui est relaté a été très peu mûri, ne passe pas par la moulinette d'un plan préconçu ou d'une réflexion rationnelle mais est l'émanation directe de sentiments non encore refroidis par le recul et est essentiellement focalisé sur le « Moi », **ce genre ne serait-il pas aussi, par excellence, celui de la /Subjectivité/** ?

✓ **Le roman-mémoire, genre irréaliste**

Le journal intime de Revel n'est cependant pas totalement canonique. Alors que les journaux intimes traditionnels relatent des événements plutôt récents, celui de Revel s'intéresse à un passé vieux de sept mois. De plus, alors que les journaux intimes traditionnels ont tendance à ne pas brider la pensée et donc à passer sans cesse d'un événement à un autre, d'un moment à un autre, celui de Revel, après avoir relaté les événements du 1er octobre, remonte scrupuleusement le Temps.

Plus qu'un véritable journal intime, on a donc ce que Rousset[3] appelle un roman-mémoire, c'est-à-dire un récit qui porte sur le révolu, qui suit scrupuleusement l'ordre des événements, qui restitue le déroulement chronologique objectif, qui commence par un événement lointain introducteur (par exemple une naissance, un départ) et remonte le Temps jusqu'aux événements du moment de l'énonciation. On n'a donc ni un récit qui raconte les événements dans l'ordre où ils « se sont dévoilés à l'esprit du héros à l'époque où autrefois il

[1] Cité par Pachet, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 108.
[2] Amiel, 18 mars 1862, cité par Pachet, *ibid.*, p. 115.
[3] Rousset, *Narcisse romancier*, Corti, 1972, p. 24.

les vivait[1] » ni un récit qui suit l'ordre d'apparition des souvenirs, « l'ordre produit par la mémoire actuelle du rédacteur au moment où il écrit[2] ».

Autrement dit, des trois types de récit conceptualisés par Prévost, Butor, dans la première partie de *L'Emploi du temps*, semble se rapprocher non pas de ceux qui pourraient paraître les plus réalistes (les deuxième et troisième) mais de celui qui est le plus linéaire, de celui qui est le plus sous le sceau de la /Directivité/.

✓ **Le roman policier, genre téléologique**

On retrouve la linéarité dans le troisième genre qui semble avoir servi de modèle à Butor, le roman policier. Dans cet architexte, en effet, ou plus exactement dans les romans de la première phase de l'histoire de cet architexte, les éléments subsidiaires ou périphériques, tout ce qui ne tend pas d'une façon ou d'une autre vers le dénouement est éliminé : « l'intrigue se réduit à un centre : méfait-enquête-réparation au détriment des digressions et des "récits à tiroirs" chers au roman feuilleton[3] ». Autrement dit, les étapes de l'intrigue sont des séquences soumises à un certain /Ordre/, à une /Successivité/ et elles ont pour caractéristique d'aller toutes dans la même direction. Poe, le précurseur du genre, a particulièrement insisté sur cette /Directivité/ :

> « S'il est une chose évidente, c'est qu'un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénoûment (sic), avant que la plume attaque le papier. Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénoûment devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendant vers le développement de l'intention […] Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire, […] et puis je cherche autour de moi, ou plutôt en moi-même, les combinaisons d'événements ou de tons qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question[4]. »

Cette linéarité caractérise certes la plupart des romans du XIXe siècle mais dans les romans policiers, elle est surmarquée. Jacques Dubois (*Le Roman policier ou la modernité*) le souligne en faisant remarquer que le roman policier, « en accentuant […] l'architecture narrative : le héros central, le réalisme, la finalisation du récit, la clarté de l'intrigue[5] », s'oppose « au roman artiste des Goncourt (1864, *Renée Maupérin* ; 1867, *Manette Salomon ;* 1869, *Madame Gervaisais*) qui procède par désagrégation de la structure, inflation

[1] Rousset, *Narcisse romancier*, Corti, 1972, p. 24.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Armand Colin, 2005, p. 16.
[4] Poe, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses, Œuvres en prose*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1951, p. 984-986.
[5] Reuter, *ibid.*, p. 16.

descriptive, désordre du récit…[1] » Si Butor voulait donc faire de la linéarité l'arrière plan de sa première partie, il ne pouvait guère choisir genre plus judicieux.

Journal intime et roman-mémoire ont attiré notre attention sur l'importance de l'énonciation interne, le roman policier l'a focalisée sur le récit et l'histoire. Voilà qui invite à abandonner, au moins pour un temps, le niveau architextuel et à examiner de plus près les autres niveaux.

2.1.2. Une énonciation interne linéaire

✓ Une énonciation successive, régulière, directive…

La première partie de *L'Emploi du temps* raconte des événements vieux de sept mois mais, parallèlement à ces événements, le narrateur ne cesse de se référer à son actualité et **une succession de présents d'énonciation matérialise l'écoulement chronologique linéaire directif du Temps de l'énonciation interne** : « je suis, sur le plan que je viens d'acheter à Ann Bailey, tout mon trajet de cette nuit-là » (2 mai, p. 13/227), « la grande pièce où je travaille maintenant tous les jours de la semaine » (9 mai, p. 20/233), « celui […] que je retourne entre les doigts de ma main gauche, maintenant, pour vérifier et préciser mes dires » (22 mai, p. 53/254), etc.

Cette linéarité est accentuée par la réitération à un rythme très régulier, à peu près toutes les sept ou huit pages[2], du déictique temporel « maintenant ». Ce déictique surmarque le fait qu'un écart approximatif de sept mois est maintenu entre les événements du récit et le moment de la rédaction du journal intime, ce qui a pour effet d'accentuer la linéarité du Temps de l'énonciation interne et cela d'autant plus que non seulement les « maintenant » sont constamment réutilisés mais ils le sont à chaque fois avec un cotexte similaire, ce qui bien sûr amène le lecteur à les repérer davantage : « Je sais maintenant que la grande rue que j'ai prise à gauche, c'est Brown Street » (2 mai, p. 13/227) ; « leurs rares syllabes, dont je sais maintenant » (12 mai, p. 27/237) ; « je le sais maintenant » (30 mai, p. 70/266) ; « C'est maintenant que commence la véritable recherche » (19 mai, p. 45/249) ; « C'est maintenant que commence la véritable recherche » (19 mai, p. 46/250), etc.

La /Régularité/ de ces stylèmes donne non seulement **l'impression au lecteur** que le Temps de l'énonciation interne s'écoule parallèlement au Temps du récit mais aussi **que le Temps est soumis à la /Directivité/, qu'il s'écoule sans interruption,** que constamment

[1] Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Armand Colin, 2005, p. 16.
[2] Edition Minuit Double.

Revel est dans le « maintenant » du mois de mai, **que l'écriture de son journal est un long « maintenant ». Voilà qui fait ressurgir la /Continuité/. Pourtant, parallèlement,** cette linéarité continue du présent d'énonciation est mise en tension par le fait qu'à chaque fois ce dernier est interrompu par un retour au récit d'octobre. **La linéarité énonciative semble** donc **tout autant** qu'une durée continue **une /Successivité/ sous le sceau de la /Discontinuité/, une /Successivité/ sans cesse interrompue de présents consécutifs mais séparés.**

Outre les présents d'énonciation et déictiques, la /Successivité/ et la /Directivité/ du Temps de l'énonciation interne sont matérialisées dans *L'Emploi du temps* de Butor par les dates inscrites en italique au début de chaque recension :

Calendrier de l'énonciation interne

	Lundi 5 mai	Lundi 12 mai	Lundi 19 mai	Lundi 26 mai
		Mardi 13 mai	Mardi 20 mai	Mardi 27 mai
	Mercredi 7 mai	Mercredi 14 mai	Mercredi 21 mai	Mercredi 28 mai
Jeudi 1er mai		Jeudi 15 mai	Jeudi 22 mai	Jeudi 29 mai
Vendredi 2 mai	Vendredi 9 mai	Vendredi 16 mai	Vendredi 23 mai	Vendredi 30 mai

Cette /Successivité/ de dates révèle tout d'abord un ancrage dans le Temps conceptualisé par la science et mesuré par des instruments comme l'horloge, où tout est divisé en unités de même durée. **Outre le fait qu'on peut la relier au concept d' /Objectivité/, cette /Successivité/ de dates emphatise une autre caractéristique précédemment évoquée : la /Régularité/.** Nous avons une confirmation de cette /Régularité/ par le simple fait que dans la première partie, ce Temps objectif et quantitatif est surmarqué par la réitération de trois séries de cinq dates successives : 12, 13, 14, 15, 16 – 19, 20, 21, 22, 23 – 26, 27, 28, 29, 30.

✓ **Une énonciation ambivalente**

Ces séries révèlent, parallèlement, que **le Temps n'est pas considéré comme un *continuum*, comme un flux mais plutôt comme une succession d'instants séparés, comme une entité soumise à la /Discontinuité/.** Dans le roman de Butor, cette /Discontinuité/ est matérialisée par la typographie, par la présence d'une date au début de chaque texte, par la présence d'un blanc en fin de journée mais aussi par l'absence des week-ends qui accentue et donc met bien en valeur l'existence d'une séparation entre les différentes unités.

Le fait que ce défilement chronologique commence non pas l'été ou l'hiver, en janvier ou en avril (dates de début de l'année), un dimanche ou un lundi (dates de commencement de

la semaine) mais un jeudi, en mai, en plein milieu du printemps (saison par excellence de la transition et de la poussée de la sève), contrecarre cependant en partie cette /Discontinuité/. Par ces procédés, le Temps paraît « couler » depuis longtemps. Le protagoniste, le narrateur, le lecteur semblent comme prendre un train, non pas à l'arrêt, mais en marche. **Le Temps** n'**est** plus alors **perçu comme** une suite d'instants entrecoupés mais **un long *continuum* filant linéairement vers le futur, comme une /Continuité/.**

Si /Discontinuité/ et /Continuité/ semblent cohabiter dans cette première partie, il en est de même de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/. On peut en effet remarquer que les séries régulières n'apparaissent qu'à partir du 12 mai. Que ce soit par le nombre de jours ou par les écarts entre les jours, **les deux premières séries sont** au contraire **sous le signe de l'/Irrégularité/**. **Ces perturbations chronologiques sont évidemment à l'image du chaos intérieur du narrateur** qui est en train de changer de vie, qui vient de prendre la décision d'écrire, qui n'a pas encore trouvé un rythme régulier et qui surtout est encore tout « perturbé » par les événements de la fin du mois d'avril. **Le retour à la /Régularité/ révèle une reprise en main de son existence, l'apparition d'une sorte d'équilibre, d'une sorte de reconstruction, d'affermissement du « Moi »** mais il est aussi synonyme d'un retour à une vie répétitive et routinière. Certes, parfois le Temps semble s'accélérer. L'on passe ainsi du vendredi au lundi, mais, sur l'ensemble du mois, cette accélération, image du Temps subjectif où le week-end diffère de la semaine et donne donc l'impression d'un Temps qui passe plus vite, est à peine visible et surtout elle-même, par sa réitération à chaque fin de semaine, devient /Régularité/ et replonge Revel dans la terrible et inexorable routine.

Les observations ci-dessus permettent de repérer quelques récurrences. Tout d'abord, l'analyse de seulement deux niveaux fait déjà apparaître, par delà l'hétérogénéité des stylèmes, certaines constantes comme la /Continuité/, la /Discontinuité/, la /Successivité/, la /Directivité/, la /Régularité/, etc.

De plus, certaines des caractéristiques repérées semblent aller par série. Temps objectif et Temps discontinu paraissent par exemple associables. La /Régularité/ semble de même plutôt pencher vers l'/Objectivité/ alors que l'/Irrégularité/ est indéniablement une caractéristique de la /Subjectivité/.

Le tableau ci-dessus permet aussi de mettre en lumière une nouvelle ambivalence dans la linéarité mise en place par Butor. D'une part, le calendrier proposé commence à une date précise, le 1er mai : il y a donc, au moins au début, une clôture. D'autre part, nous avons vu que ce même calendrier débute au milieu d'une semaine, au milieu d'une saison, ce qui implique un avant. De plus, le processus mis en place étant répétitif, le lecteur attend

évidemment une suite, une nouvelle série (« lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi ») qui devrait être logiquement suivie par une autre qui elle-même… **La /Finitude/ semble** donc **discutée par la /Non-finitude/.** Notons au passage que cette caractéristique se retrouve aussi dans le genre journal intime. Il faut bien qu'un journal intime commence à un moment ou à un autre. Il a donc un début marqué, une clôture. Et pourtant, toute première page de journal intime est en soi la résultante de toute la vie qui l'a précédée et, d'ailleurs, il paraît bien difficile de concevoir un journal qui ne se référerait pas une fois à la période antérieure à son commencement. De plus, un journal intime commencé appelle une suite et perd beaucoup de sa force s'il est rapidement interrompu. Et même si l'on allègue la nécessité d'une clôture finale correspondant à la mort du diariste, le simple fait d'écrire ne laisse-t-il pas entendre que le journal est fait pour être lu et donc qu'il pourrait fort bien survivre à son auteur ? Nous lisons encore Maine de Biran. Nous nous nourrissons encore de certaines des pages d'Amiel.

Terminons, en faisant remarquer que les conceptualisations du Temps ne semblent pas sans incidence sur l'attitude de l'homme. Ne venons-nous pas de voir avec le Temps subjectif que si l'/Irrégularité/ représente le chaos intérieur du narrateur, la /Régularité/ semble engendrer, elle, 'Stabilité' et 'Solidification' mais aussi 'Monotonie', 'Ennui' et 'Apathie' ?

✓ **Une vitesse de l'énonciation ambivalente**

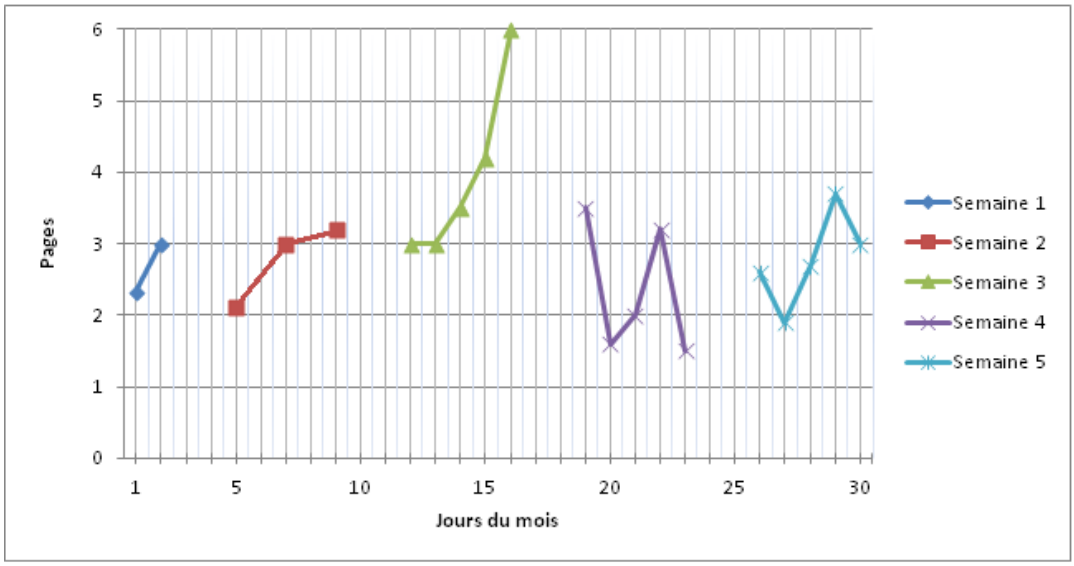
Poursuivons en analysant maintenant la vitesse de l'énonciation interne, c'est-à-dire le nombre de pages consacrées à chaque jour d'écriture. Pour ce faire, nous utiliserons l'édition Minuit double qui, par son plus grand nombre de pages, donne la possibilité de percevoir plus nettement les différences. Un rapide recensement permet d'obtenir les résultats ci-dessous :

Vitesse de l'énonciation interne

	Lundi 5 mai 2,1 p	Lundi 12 mai 3 p.	Lundi 19 mai 3,6 p	Lundi 26 mai 2,6 p.
		Mardi 13 mai 3 p.	Mardi 20 mai 1,6 p.	Mardi 27 mai 1,9 p.
	Mercredi 7 mai 3 p	Mercredi 14 mai 3,5 p.	Mercredi 21 mai 2 p.	Mercredi 28 mai 2,7 p
Jeudi 1e mai 2,3 p.		Jeudi 15 mai 4,2 p.	Jeudi 22 mai 3,2 p.	Jeudi 29 mai 3,7 p.
Vendredi 2 mai 3 p.	Vendredi 9 mai 3.2 p	Vendredi 16 mai 6 p.	Vendredi 23 mai 1,5 p	Vendredi 30 mai 3 p.

Ces résultats peuvent être figurés par le graphique suivant :

Vitesse de l'énonciation interne



Les trois premières lignes de ce graphique visualisent bien d'abord le fait que **durant les trois premières semaines, Revel prend de plus en plus souvent la plume.** La première semaine, il n'écrit qu'à deux reprises (deux points sur le schéma), la deuxième à trois reprises (trois points sur le schéma), la troisième à cinq reprises (cinq points sur le schéma). **Autrement dit, il y a, d'une semaine à l'autre, /Progressivité/. Cette /Progressivité/, on la retrouve si l'on additionne le nombre de pages écrites par semaine.** La première semaine, Revel rédige 5,3 pages, la deuxième semaine 8,3 pages, la troisième semaine 19,7 pages. Comme le montre la hauteur graduelle des trois premières lignes du graphique ci-dessus, même au sein de chacune des semaines, il y a /Progressivité/ : semaine 1 = 2,3 pages, 3 pages ; semaine 2 = 2,1 pages, 3 pages, 3,2 pages ; semaine 3 = 3 pages, 3 pages, 3,5 pages, 4,2 pages puis 6 pages.

Une progression similaire se retrouve, toujours dans la première moitié du mois de mai, si on lit horizontalement le tableau de la page 82 ou, ce qui bien sûr revient au même, si on observe le premier point des deuxième, troisième et quatrième lignes de la figure ci-dessus. Le premier lundi occupe 2,1 pages, le second 3 et le troisième 3,6. Même constat pour le mercredi, le jeudi et le vendredi.

Cette /Progressivité/ est encore plus visible dans le schéma ci-dessous où, cette fois, chaque tiret correspond approximativement à une demi-page.

Vitesse de l'énonciation interne des trois premières semaines : – = 0,5 page

----- ------ / ---- ------ ------ / ------ ------ ------- -------- ---------- /

Semaine 1 Semaine 2 Semaine 3

Si cette dernière figure met bien en évidence une /Progressivité/ durant les trois premières semaines**, la suite amène à** la **relativiser. Surgit même entre la troisième et la**

quatrième semaine une inversion totale de la tendance, à savoir une /Régressivité/, un passage de 19,7 pages à 11,9 pages :

Vitesse de l'énonciation interne des troisième et quatrième semaines : – = 0,5 page

/ ------ ------ ------- -------- ---------- / ------- --- ---- ------ --- /

Semaine 3 Semaine 4

Globalement, on retrouve cette /Régressivité/ au sein même de la quatrième semaine. En effet, si le lundi Revel écrit 3,5 pages, le vendredi il ne rédige plus qu'une page et demie.

Voilà qui révèle une nouvelle tension, une nouvelle ambivalence : de même que la /Continuité/ est discutée par la /Discontinuité/, la /Régularité/ par l'/Irrégularité/, l'/Objectivité/ par la /Subjectivité/, la /Progressivité/ est mise en balance par la /Régressivité/.

Ce constat est d'autant plus intéressant que, au moins du point de vue du nombre de pages, **la dernière semaine pourrait fort bien être analysée comme étant la résultante de cette dernière ambivalence**. La /Progressivité/ l'emporte mais elle est comme freinée par un mouvement inverse qui fait que **l'on tend par delà les irrégularités ponctuelles vers une /Régularité/ générale** :

Vitesse de l'énonciation interne des quatrième et cinquième semaines : – = 0,5 page

/ ------- ---- ---- ------ --- / ----- ---- ----- ------- ------

Semaine 4 Semaine 5

Cette /Régularité/ est d'ailleurs paradoxalement le trait qui, dans la première partie du roman, caractérise le mieux la vitesse de l'énonciation interne. Quand on y regarde plus près, le nombre de pages écrites chaque jour varie effectivement relativement peu. L'on n'a jamais droit à un très long compte-rendu ou au contraire à une très courte recension. Certes, on pourrait alléguer que les comptes-rendus journaliers font entre 1,5 page (23 mai) et six pages (16 mai) mais sur les 20 jours où le narrateur écrit, quinze fois le texte a une longueur comprise entre deux pages et quatre pages. Revel ne dépasse en fait les quatre pages et demie (16 mai) qu'une fois et, en plus, il prend alors la précaution d'entourer son extrait de recensions également plus longues que la moyenne (4,2 et 3,5 pages), ce qui rend moins perceptible la différence de longueur. On pourrait aussi ajouter que cette étonnante longueur est à relativiser puisqu'on peut l'expliquer à la fois par des raisons référentielles et par un souci de réalisme psychologique. Elle correspond au jour où Revel revient sans cesse sur ses pas, fait du sur place, a l'impression que le chemin est interminable. On pourrait de même peut-être expliquer la progression étonnante de la première moitié du mois par une

entrée progressive dans le Temps de la fiction. Plus le roman avance, plus le référent et l'intrigue se construisent et se complexifient. Cependant, dès le 17 mai, la /Régularité/ s'installe et, comme si le Temps reprenait son cours normal, l'écart entre les comptes-rendus les plus longs et les plus courts se réduit alors très nettement (de 1,5 page à 3,7 pages alors que précédemment l'écart était de 2,1 pages à 6 pages).

2.1.3. Un récit et une histoire linéaires

✓ **Des stylèmes aux faiscsèmes**

La linéarité que nous venons de constater au niveau architextuel et au niveau de l'énonciation interne se retrouve au niveau du récit comme au niveau de l'histoire.

Dans la première partie du roman, cette nouvelle linéarité semble même nettement plus continue que celle du niveau de l'énonciation interne. En effet, alors que l'acte d'énonciation interne est interrompu par la fatigue du narrateur qui doit poser son stylo et aller dormir ou par ses obligations professionnelles ou sociales, le Temps du récit, lui, semble d'autant plus sous le signe de la /Continuité/ qu'il lui arrive assez fréquemment de chevaucher sans interruption visible plusieurs jours d'écriture et cela dès les premières pages. Le jeudi 1er mai, Revel laisse tomber sa valise « entre les banquettes, au travers de la porte » (p. 10/226). Le vendredi 2 mai, il reprend son récit à l'endroit exact où il l'avait laissé. Un jour plus tard du point de vue de l'énonciation interne mais un instant plus tard du point de vue du récit comme du point de vue de l'histoire, il « arrache » sa valise et se met à marcher (p. 11/226). L'acte décrit étant mineur, le Temps séparant les deux instants étant minime, /Continuité/ et linéarité n'en sont que mieux mises en valeur.

La linéarité du récit est cependant surtout surmarquée dans la première partie de *L'Emploi du temps* par les nombreuses indications temporelles et ce, dès les premières pages : « la grande horloge au cadran lumineux marquant deux heures » (1er mai, p. 10/226) ; « la grande horloge à l'extérieur marquait six heures et demie » (7 mai, p. 17/231) ; « je suis entré dans le grand hall où l'horloge marquait sept heures » (7 mai, p. 19/231) ; « Ayant entendu sonner les neuf coups » (7 mai, p. 19/232) ; « Quand je me suis couché ce matin-là ma montre marquait dix heures et demie, quand je me suis levé l'après-midi, six heures » (9 mai, p. 23/234) ; « Tandis que mon réveil sonnait » (12 mai, p. 24/235) ; « tandis qu'une horloge sonnait neuf heures » (12 mai, p. 25/235). **La réitération de la lexie « heure » et la double série chronologique directive chiffrée** (« deux heures », « six heures et demie »,

« sept heures », « neuf coups », « dix heures et demie » ; « six heures », « neuf heures ») **contribuent bien sûr à donner au lecteur l'impression d'un Temps qui passe linéairement**. De ce point de vue, il est intéressant d'observer que **sur l'ensemble du roman on trouve dix fois le mot « horloge »** et que **cinq de ces dix fois se situent dans la première partie dont quatre dans les quinze premières pages. On doit bien sûr y voir, conformément à notre hypothèse de départ, une volonté d'instaurer au début du roman, en arrière plan de l'action, la linéarité temporelle.** Et cela d'autant plus qu'on trouve de même dans le roman seulement trois fois le mot « montre » dans le sens temporel et que deux de ces occurrences sont dans la première partie. **L'analyse des emplois des lexies « heure » et « heures » confirme ces observations.** Alors que le roman ne contient en tout que cinquante-trois occurrences du substantif « heure », treize d'entre elles se trouvent dans la première partie. Le chiffre prend toute sa force quand l'on se rappelle que cette première partie est avec la dernière une des deux plus courtes du roman et quand l'on découvre que les quatrième et cinquième parties ne contiennent respectivement que quatre et six occurrences de cette lexie. Même constat avec la lexie « heures ». Sur quatre-vingt quatorze occurrences, vingt-cinq se trouvent dans la première partie et seulement treize et douze dans la quatrième et la cinquième parties. **L'utilisation de la lexie « minutes » est tout aussi révélatrice.** Sur un ensemble de douze occurrences, cinq sont dans la première partie.

La linéarité temporelle est cependant, avant tout, instillée dans *L'Emploi du temps* par le récit chronologique. Soit parce que les dates sont explicitement indiquées, soit par déduction et repérage anaphorique ou cataphorique, il est en fait assez facile de restituer le calendrier des événements racontés :

Restitution chronologique du premier mois de Revel à Bleston

Pages du roman où une date du premier mois de Revel à Bleston est évoquée	Dates du premier mois de Revel à Bleston évoquées
p. 9/225	mardi 2 octobre
p. 24/235	mercredi 3 octobre
p. 27/237	samedi 6 octobre
p. 40/246	dimanche 7 octobre
p. 45/249	lundi 8 octobre
p. 48/251	jeudi 11 octobre
p. 56/256	vendredi 12 octobre
p. 58/258	samedi 13 octobre
p. 61/260	dimanche 14 octobre
p. 63/261	samedi 20 octobre
p. 67/264	dimanche 21 octobre
p. 70/266	samedi 27 octobre

Non seulement, le tableau ci-dessus montre bien la présence de séries (2, 3 ; 6, 7, 8 ; 11, 12, 13, 14 ; 20, 21), ce qui encore une fois contribue à surmarquer la linéarité chronologique, mais il permet de prendre conscience que la plupart des caractéristiques découvertes plus haut sont présentes au niveau du récit. Les dates sont successives et classées selon un /Ordre/ déterminé. **Le mouvement enclenché est directif et réapparaissent plusieurs des couples antinomiques déjà rencontrés** comme **la /Régularité/ et l'/Irrégularité/**, **la /Finitude/** (du côté du commencement), **la /Non-Finitude/** (du côté de la fin puisque n'importe quel lecteur devine que Revel ne va pas s'arrêter en si bon chemin). Les séries créent de même une impression de /Continuité/ mais étant donné qu'elles sont aussi entrecoupées par des périodes de plus en plus longues qui font percevoir le Temps comme une succession de plages séparées les unes des autres, de **la /Discontinuité/** vient discuter **cette /Continuité/**. De plus, si les dates sont par définition du côté de **l'/Objectivité/**, **la /Subjectivité/** ressurgit par le fait que certains jours ont droit à un traitement alors que d'autres aucun ou alors sont plus détaillés que ceux qui suivent ou précèdent. On peut repérer comme autre trace de /Subjectivité/ le fait que plus le mois avance plus les souvenirs s'estompent. C'est bien sûr le signe que les premiers jours ont émotionnellement plus marqué Revel et se sont donc inscrits plus profondément dans sa mémoire. Notons enfin qu'en toute cohérence avec ces remarques, à l'image de ce que nous avons pu constater en étudiant la vitesse de l'énonciation interne, **le processus semble au début marqué par la /Progressivité/**. Revel narre les événements de deux jours à se suivre puis de trois jours à se suivre puis de quatre jours à se suivre. **Pourtant par la suite, un mouvement de /Régressivité/ surgit**. Revel ne narre soudain plus que deux jours puis un seul jour. Corroborant ce constat, les périodes non racontées sont de plus en plus longues : deux jours, deux jours, cinq jours, cinq jours.

Non seulement cette présence de mêmes caractéristiques à plusieurs niveaux d'analyse différents (architextualité, énonciation interne, récit et histoire) est en soi une invitation à rapprocher et comparer encore plus de stylèmes pour rechercher de nouveaux sèmes communs mais elle amène à postuler que les stylèmes utilisés par Butor, s'ils semblent à premier abord totalement hétérogènes, sont en réalité organisés, en structure profonde, en faisceaux. Cette caractéristique fondamentale fait que dans la suite de ce travail nous nommerons ces « sèmes inhérents à plusieurs stylèmes et se retrouvant à des niveaux d'analyse différents », ces « isotopies sémiques résultant d'un faisceau de faits de langues et de faits de style hétérogènes actualisés dans un discours », faiscsèmes et que, comme nous avons déjà commencé à le faire, à chaque fois nous

soulignerons leur présence en les notifiant comme Rastier notifie les isotopies à savoir entre deux barres verticales. Etant donné que tous les faiscsèmes que nous avons précédemment recensés semblent caractériser le Temps linéaire instauré par Butor en arrière-plan de la première partie de son roman, nous postulons, dans la droite ligne des intuitions de Ricœur, que, loin d'être des sèmes comme les autres, les faiscsèmes sont des sèmes cruciaux qui aident à caractériser au plus près la réalité telle que la perçoit le créateur et donc donnent la possibilité, plus que n'importe quel métatexte, serait-il du créateur en question, mieux que n'importe quelle description du référent, de déterminer sa Vision du Monde et cela sans doute d'autant plus que le faisceau découvert ne semble justement pas être directement au service de la caractérisation du référent. Pour confirmer ou infirmer cette hypothèse, reste bien sûr à tester davantage de stylèmes et à voir si les faiscsèmes ressortant de ces stylèmes permettent effectivement d'approcher avec plus de précision cette conceptualisation du monde qu'est le Temps linéaire.

✓ De la linéarité chronologique à la linéarité logique

Continuons notre exploration en nous rappelant que, si l'on en croit Barthes, toute linéarité chronologique se double d'une linéarité logique : « par sa structure même, le récit institu[e] une confusion entre la consécution et la conséquence, (le temps et la logique)[1] ». Adam, en bon pédagogue qu'il est, explique cette affirmation en s'appuyant sur un exemple :

> « Même une histoire du genre "*L'enfant a pleuré. Le papa lui a donné le tome 1 de l'*Anthropologie structurale *et* L'Etre et le néant" appellerait une reconstitution du genre : cet enfant doit aimer (sinon Lévi-Strauss et Sartre) jouer avec des livres ; le fait de les toucher a pu le distraire, etc.[2] »

Brémond justifie cette interrelation chronologique/logique par des raisons d'ordre anthropologique :

> « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action… Où il n'y a pas d'intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement *chronologie*, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin, il n'y a pas d'implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes) il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements s'organisent en une série temporelle structurée[3]. »

[1] Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966.
[2] Adam, *Le récit*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1999, p. 13.
[3] Brémond, « La logique des possibles narratifs », *Communications* n° 8, 1966.

Dans *L'Emploi du temps*, la simple analyse des titres des cinq grandes parties du roman semble confirmer que, quand il y a récit, la linéarité chronologique est effectivement redoublée par une linéarité logique.

« L'Entrée » « Les Présages » « L' "Accident" » « Les deux sœurs » « L'Adieu »

On peut bien sûr d'abord lire ces cinq titres comme une succession de faits chronologiques formant « le vecteur d'une succession narrative ayant une linéarité (début et fin)[1] ». Si l'on poursuit cette piste, on peut même aller jusqu'à voir dans ces cinq titres une sorte de compendium de l'itinéraire chronologique de tout humain : une « entrée » dans le monde ; une personnalité et un milieu social qui très vite « présagent » de ce qu'il sera ; quelques péripéties « accidentant » un peu la ligne de son existence ; des aventures sentimentales, éventuellement l'expérience de la paternité ou de la maternité (« Les deux sœurs ») ; et, à la fin, « L'Adieu » à la vie.

Dans ces cinq titres, on peut cependant aussi dégager « une progression dramatique[2] » respectant le schéma narratif de Greimas. La situation initiale semble équilibrée et relativement calme (« L'Entrée ») mais des éléments perturbateurs ne tardent pas à surgir et à la déséquilibrer (« Les Présages »). Suivent alors des péripéties mettant en danger l'actant sujet, péripéties lorgnant à la fois du côté de Thanatos (« L' "Accident" ») et du côté d'Eros (« Les deux sœurs »). Mais Rose et Ann se fiancent et deviennent alors, sans le vouloir, l'élément résolutoire qui conduit à une situation finale à nouveau équilibrée (« L'Adieu »). Une gradation qui sous-tend l'ensemble contribue à cette dimension dramatique. Ce qui n'était que « Présages » se matérialise en un « Accident » qui conduit à « L'Adieu ». Au fur et à mesure des titres, le sème /Mort/ semble même de plus en plus s'actualiser. Alors qu'il n'était avec le titre « Les Présages » qu'une supposition parmi d'autres, avec la lexie « Accident » il passe de l'ordre du possible à l'ordre du probable et semble se confirmer avec le dernier titre dont il est un des sèmes afférents socio-normés. Même le titre « Les deux sœurs » peut, sous un certain angle, être rattaché à cette progression dramatique. Ces deux sœurs, dont l'une est explicitement associée à un fil, n'annoncent-elles pas une troisième « soeur », « spécialiste » de « l'Adieu », Atropos, la troisième Parque qui met fin à l'existence en coupant le fil de la vie ?

Cette progression dramatique, et les remarques ci-dessus tendent déjà à le montrer, débouche sur une troisième progression, une progression cause-conséquence.

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, Paris, 1995, p. 53.
[2] *Ibid.*

« Les Présages » annoncent « L'Accident » ou plutôt celui-ci paraît potentiellement consécutif à ce qui a engendré ceux-là. Le mot « Entrée » n'appelle-t-il pas lui aussi, « logiquement », le mot « sortie » ou « Adieu » ? De même, comment ne pas envisager une relation logique entre « L'Accident » et « Les deux sœurs » ou entre « Les deux sœurs » et « L'Adieu » ? Abduction oblige, les successions chronologique et dramatique deviennent, presque malgré elles, ordre logique. Les événements semblent soudain tous liés les uns aux autres par une relation bien proche de la causalité.

L'utilisation du genre policier comme modèle architextuel confirme, s'il en est besoin, que, dans *L'Emploi du temps,* la linéarité chronologique est redoublée d'une linéarité logique.

En effet, dans les premiers romans policiers, l'intrigue progresse avant tout par causes/conséquences. L'extrait de Poe cité un peu plus haut explicite cette dimension par le syntagme « indispensable physionomie de logique et de causalité » (2-1-1, p. 78). Influencés par Dupin et sans doute encore plus par le Sherlock Holmes de Doyle, les auteurs suivants poursuivront dans la même voie. Certains systématiseront même cette linéarité logique,

> « L'aspect "scientifique" se développe avec l'Américain Jacques Futrelle (1875-1912) qui crée la "machine à penser" […] : un érudit, Augustus S. F. X. Van Dusen, docteur en philosophie, en droit, en médecine, etc., professeur à l'université, assez maussade, dont la devise est : "Logique, logique, logique"[1] ! »

Et cela à un tel point que Caillois ira jusqu'à écrire : « rien ne distingue plus essentiellement un roman policier d'un problème mathématique […] Rien ne saurait mieux montrer à quel point le roman policier est devenu un exercice de l'esprit[2]. »

De plus, les spécificités de l'architexte roman policier sont si connues et si intégrées par le lectorat que ce qui dans un roman traditionnel ne serait lu que comme fait va dans ce genre être perçu comme cause ou tout au moins comme annonciateur de futures conséquences.

Dans la première partie de *L'Emploi du temps,* Butor multiplie par exemple les indices portant à croire qu'un meurtre est sur le point de survenir. Le titre en lui-même, nous l'avons vu, fait déjà penser, sémes afférents socio-normés obligent, aux reconstitutions horaires que tout bon enquêteur se doit de faire : « quel était votre emploi du temps le jeudi 1er mai ? ». Un tel titre induit donc une enquête qui induit un meurtre qui, puisqu'il n'est pas encore survenu, ne devrait plus tarder.

---

[1] Reuter, *Le Roman policier*, coll. « lettres 128 », Armand Colin, Paris, 2005, p. 17.
[2] Caillois, *Puissance du roman*, 1941, réédité dans *Approches de l'imaginaire,* Paris, Gallimard, 1974, p. 193 cité par Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999, p. 44.

De plus, comme dans l'œuvre d'Agatha Christie, **les personnages ont un caractère ou une attitude tels que la suite semble évidente, inévitable**. Horace crie haut et fort sa haine contre la ville, ce qui fait de lui un futur coupable parfait, celui qui généralement semble si coupable que, si l'on en croit la figure rhétorique du corax, il ne peut pas l'être. James et surtout sa mère, « qui possède sous sa douceur, comme une volonté très farouche, sous son calme, comme une passion capable de faire sauter n'importe quelle barrière » (30 mai, p. 70/266), ne sont pas non plus sans rappeler certains des personnages bien rangés d'Agatha Christie qui, derrière leur vie feutrée et convenable, cachent un déferlement de passions qui finit par mettre en péril l'ordre social. Revel, par son accoutrement, son imperméable à la Marlowe, et surtout par son attitude, a, quant à lui, tout d'un enquêteur et ce simple fait semble rendre inévitable le surgissement d'un meurtre ou tout au moins d'une perturbation.

On pourrait tenir les mêmes propos sur le cadre. Celui de *L'Emploi du temps* est comparable en tout point à ceux des premiers romans policiers. Non seulement l'univers anglo-saxon évoque celui des grands fondateurs du genre mais, comme dans « Le double assassinat de la rue Morgue » de Poe, comme dans énormément de romans du début du genre, l'action prend place dans une grande ville qui symbolise la révolution industrielle. Même l'inévitable brouillard « londonien » est là. Les références constantes à « la chambre » dans la première partie peuvent aussi faire penser à un des *topoi* du roman policier à énigmes : le mystère de la chambre close. Ces éléments, par leur dimension inquiétante mais aussi et surtout parce qu'ils sont stéréotypés et donc génèrent dans l'inconscient culturel une attente, induisent que ne peut se produire dans la suite qu'une conséquence dramatique. Le nom de l'hôtel où Revel séjourne au tout début de son séjour conforte cette lecture : l'Ecrou. Avec une telle lexie, le lecteur s'attend à un coupable et à une condamnation. Le cadre temporel contribue aussi à ce glissement du chronologique au logique. On sait dès les premières pages que Revel partira à la fin septembre. Etant donné que le roman commence en mai et qu'aucun événement dramatique n'est encore signalé et qu'il faut tout de même un certain temps pour élucider une affaire de meurtre, le lecteur est persuadé que le « terrible » va surgir d'un moment à l'autre.

L'intrigue est travaillée dans cette même direction. Tout au long du récit, par le moyen de procédés emphatiques, des pistes sont ouvertes, des horizons d'attente sont créés. Au nom de la logique culturelle narrative qui veut que tout élément marqué resserve ultérieurement et que tout récit soit cohérent, le lecteur attend donc inéluctablement une suite, un retour, une explication, un développement. Ainsi en est-il par exemple de la référence à la bague de la mère de James : « madame Jenkins qui, j'en suis bien certain, portait sa bague

(elle ne la quitte pas) ; mais je suis bien certain aussi de ne pas l'avoir remarquée ce jour-là » (28 mai, p. 65/262) ; « C'est alors que j'avais remarqué sa bague, un anneau d'or dont le chaton est une bulle de verre dans laquelle est enfermée une mouche » (30 mai, p. 70/266). La répétition, l'implication marquée de l'émetteur, l'ajout parenthétique, la proximité des deux occurrences, la forme clivée comme la caractérisation font que le lecteur non seulement attend une suite mais est, au fond de lui, persuadé que cette bague a un rôle ou tout au moins une signification clé. Par ce biais, le récit nous est présenté comme téléologique, comme directif. Etant donné que le roman policier de Burton contient dans son titre le nom de la ville où se trouve Revel et qu'il évoque un meurtre, la certitude qu'un crime va avoir lieu d'un moment à l'autre n'en est que plus forte. La réitération en moins de dix lignes de « Window of the Murderer… » /« Le Vitrail du Meurtrier » et surtout le fait que la première partie s'achève sur ces mots contribuent d'autant plus à cet effet que la présence du verbe « superposer » incite à penser qu'un vrai crime va se « superposer » au faux crime.

Que ce soit donc par le titre, les personnages, le cadre ou la construction de l'intrigue, l'encodage architextuel est tel que le lecteur se persuade qu'il est en train de lire un roman policier à énigmes ou à suspense et se met donc à interpréter tous les éléments perçus comme non adventices, comme utiles à l'intrigue, comme causes potentielles ou comme signes de conséquences futures.

Autrement dit, Butor conduit les lecteurs à percevoir derrière la linéarité chronologique une linéarité logique, linéarité logique qui amène à lire téléologiquement le roman, ce qui a bien sûr pour effet de surmarquer encore un peu plus la linéarité et de faire ressurgir les faiscsèmes de la /Successivité/ (des événements, des péripéties), **de la /Prévisibilité/** (puisque l'on attend certains événements), **de l'/Imprévisibilité/** (puisque l'on ne sait cependant jamais exactement quand ils auront lieu, puisque que les lecteurs savent bien que l'écrivain a encodé son texte de fausses pistes), **de l'/Ordre/** (puisque les événements en question ne s'enchaînent pas du tout au hasard)**, de la /Continuité/** (puisque tous les événements semblent reliés par une relation de causalité)**, de la /Régressivité/** (puisque la cohésion va être perturbée par un crime), **de la /Progressivité/** (puisque le lecteur s'attend à ce que le crime soit résolu), **de la /Directivité/** (puisque le lecteur est tendu vers les étapes futures que seront le « crime », l'« enquête », la « résolution du crime »), **de la /Discontinuité/ et de la /Finitude/** (en effet, et la thématique du meurtre en est la manifestation la plus criante, tout semble annoncer une rupture, un arrêt net de la situation en cours). On pourrait ajouter à cette liste les faiscsèmes **de l'/Objectivité/ et de la**

/Subjectivité/. Celui de l'/Objectivité/ parce que Revel, dans le référent, est confronté à des faits qui ne sont pas censés sortir de son imagination : il y a bel et bien une grande ville industrielle, un brouillard qui n'a rien d'imaginaire, etc. Celui de la /Subjectivité/ parce que, malgré tous les indices qui semblent concorder et aller dans la même direction, rien ne prouve qu'il y aura un meurtre. La tension et l'inéluctabilité ressenties pourraient fort bien n'être que le fruit de l'imagination et de la perception de Revel, que l'émanation du « Moi » de Revel voire du « Moi » du lecteur. Terminons en soulignant que l'architexte roman policier fait ressortir deux autres potentiels faiscsèmes : **la /Brièveté/ et l'/Unicité/.** La /Brièveté/ parce qu'on s'attend à ce que le crime survienne d'un moment à l'autre. L' /Unicité/ parce que dans ce genre, un peu comme dans la tragédie classique, tout est tendu vers le dénouement et ce qui semble à première lecture ne pas l'être soit finira par y conduire, soit servira de fausses pistes, donc de faire-valoir, d'emphatisation, à la ligne « logique » : crime, enquête, résolution. Autrement dit, il n'y a pas une pluralité d'histoires mais une seule.

Autre remarque, le faiscsème de la /Prévisibilité/ n'est pas sans conséquences. Il implique que la ligne du Temps est comme dessinée à l'avance. Linéarité devient alors synonyme de 'Déterminisme', d' 'Impuissance' voire d' 'Emprisonnement' ou d' 'Aliénation'. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'au début de la première partie du roman, autrement dit dans les pages où la linéarité est la plus forte, Revel, nous venons de le rappeler, habite un hôtel nommé « l'écrou » et se retrouve à un moment entre les quatre murs d'un commissariat de police. On peut aussi noter qu'un peu plus loin dans le roman, dès qu'est évoquée la linéarité, surgit justement l'isotopie de l' /Emprisonnement/. Les lignes se font « chaîne » et le connotatif comme le dénotatif tendent vers le péjoratif : « un nouveau chaînon de cette piste intrigante » (20 juin, p. 146/317), « les fils de la chaîne » (14 août, p. 288//413), « cette longue chaîne réticulée de phrases, dont la forge m'avait épuisé et perdu, cette longue chaîne de phrases inachevées, ballantes » (1er septembre, p. 338/448) ; « cette chaîne de phrases que j'allonge » (2 septembre, p. 342/450), « vers cette pile de pages, cette chaîne de phrases, en partie cause de ma perte » (2 septembre, p. 344/451). Ajoutons que dans la première moitié du roman, à plusieurs reprises, Revel revient aussi sur le fait que son futur est comme écrit à l'avance et qu'il a l'impression d'être le jouet d'une force qui le mène où elle veut : « je n'ai pu me défendre de l'impression que cette information m'était en quelque sorte personnellement destinée » (26 juin, p. 161/327), « J'ai été mené jusqu'à lui » (2 juillet, p. 179/341), « ce négatif, cette pellicule qui m'est si mystérieusement venue entre les mains, vers laquelle j'ai été si manifestement dirigé pendant ma randonnée d'hier » (2 juillet, p. 181/342), « Non, ce n'est pas une sorte de hasard » (7 juillet, p. 189/347).

Parallèlement à ces remarques, il n'est pas anodin d'observer que dans ses premières œuvres Butor revient sans cesse sur le thème de la liberté et qu'on peut sans doute même voir dans ce thème le thème principal de *Passage de Milan* comme de *La Modification* : « Ce voyage devrait être une libération[1] », « tentative de libération[2] », « Donc préparer, permettre, par exemple au moyen d'un livre, à cette liberté future hors de notre portée, lui permettre, dans une mesure si infime soit-elle, de se constituer, de s'établir[3] ».

✓ **De la linéarité référentielle aux existentiaux**

. Une linéarité externe

Symptomatiquement, dans la première partie de *L'Emploi du temps*, la linéarité se retrouve aussi un peu partout dans le référent et ce tout particulièrement par le biais du cadre et des objets. Dès le début du récit, le protagoniste se trouve par exemple dans un objet linéaire : le train. A peine arrivé, il ramasse « par terre un long bout de ficelle blanche qui traînait » (5 mai, p. 15/229). Horace, son homologue par bien des aspects, travaille quant à lui dans « une filature de coton » (14 mai, p. 30/239). Plusieurs fois, le chemin de Revel croise un autre élément caractérisé traditionnellement par la linéarité, le fleuve : « les eaux, la Slee surtout, ce canal de poix » (22 mai, p. 54/255), « Nous longions la rivière » (14 mai, p. 30/239). Sans cesse, sont également évoqués, dans la première partie, des tours, des colonnes ou leurs équivalents architecturaux : « des piliers de fonte passant » (1er mai, p. 9/225) ; « la façade, avec sa tour à ma droite » (7 mai, p. 17/231) ; « quatre colonnes doriques […] font penser à des fûts de conifères restés debout » (7 mai, p. 19/231) ; « Nous nous sommes arrêtés devant un porche à colonnettes » (9 mai, p. 22/234) ; « Les trois tours de pierre noire » (16 mai, p. 39/245) ; « Je regardais les deux tours de la façade ouest » (29 mai, p. 67/264) ; « parmi les bancs vides et les colonnes » (29 mai, p. 68/264) ; « dernier étage de la tour centrale » (29 mai, p. 69/265) ; « les hautes cheminées comme les troncs restés debout » (29 mai, p. 69/265).

Là encore, **le nombre d'occurrences par partie est des plus révélateur**. Le logiciel Hyperbase nous apprend que le roman contient en tout dix fois la lexie « colonnes » or huit de ces occurrences se trouvent dans les deux premières parties du roman. De même, six fois la lexie « piliers » est présente dans le roman, quatre fois dans les deux premières parties. Le mot « tour » lorsqu'il est synonyme de « bâtiment construit en hauteur » est utilisé neuf fois

[1] Butor, *La Modification*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, Paris, 2006, p. 506.
[2] *Ibid.*, p. 624.
[3] *Ibid.*, p. 671.

par Revel, sept fois dans les deux premières parties. Le substantif « ligne » est, quant à lui, présent seulement cinq fois dans tout le roman, trois fois dans la première partie, deux fois dans la deuxième. On pourrait aisément continuer ce recensement :

Distribution des lexies ayant comme sème inhérent le sème /linéarité/

Lexies recensées	Nombre total d'occurrences dans le roman	Nombre d'occurrences dans la première partie
Barrière	8	8
Bus	76	25
Cheminée	9	3
Cheminées	17	6
Etage	37	11
Etages	11	7
Ficelle	2	2
Ficelles	2	1
Rampe	7	3
Rampes	1	1
Rectangle	17	9
Rectangles	3	1
Rive	4	3
Rives	1	1
Street	245	55
Tower	30	11
Wagon	4	2
Wagons	1	1

Autrement dit, même si bien sûr l'on peut repérer quelques exceptions, dans la grande majorité des cas, **c'est au début du roman que l'on trouve le plus d'occurrences de substantifs ayant pour sèmes inhérents la /linéarité/**. Ces constats sont d'autant plus significatifs que, comme nous l'avons signalé plus haut, cette première partie est une des plus courtes du roman (21 587 mots contre respectivement 33 491, 27 429, 29 310, et 21 078 mots).

A noter que le choix même des objets ou monuments décrits fait ressurgir certains des faiscsèmes découverts plus haut. Les piliers de fonte sont présentés comme successifs, le train dans la première partie ne nous est décrit que comme arrivant dans la gare donc comme obéissant à la /Directivité/. La ficelle, le fleuve, la rive ont pour sème inhérent la /Continuité/ mais les lexies « étages », « wagons », « barrière » comme le fait qu'à chaque fois ou presque piliers, tours, colonnes, colonnettes vont par plusieurs conduisent plutôt à la /Discontinuité/.

La fonction « évolution du lexique » d'Hyperbase confirme ces premiers constats. Cette fonction permet de découvrir les mots qui sont de moins en moins employés au fur et à mesure du roman. Or, parmi ces mots, figurent justement des substantifs ayant pour sème inhérent la /linéarité/ et pour faiscsèmes plusieurs de ceux que nous venons d'énumérer :

« ruelles », « bus », « tour », « rue », « cheveux », « réverbères ». La disparition de ces lexies prouve que la linéarité est plus présente au début du roman qu'à la fin. Si on consulte inversement les mots de plus en plus employés dans le roman, on s'aperçoit qu'aucun de ces mots ne contient nettement comme sème inhérent le sème /linéaire/ si ce n'est, peut-être, la lexie « laine », lexie qui, en fait, comme nous verrons le plus loin, conforte l'hypothèse ici défendue.

Comme s'il voulait être sûr que nous la percevions bien, Butor renforce la linéarité des objets et lieux évoqués ci-dessus par la caractérisation. Quand par exemple Revel décrit les taxis, il les décrit comme « une longue file de taxis en mouvement régulier » (7 mai, p. 19/232). Pas une autre fois dans le roman, il n'utilisera cette expression. De plus, non seulement les adjectifs « long » (quatorze occurrences sur cinquante-neuf) et « longs » (quatre occurrences sur onze) sont particulièrement présents dans « L'Entrée » mais la fonction « évolution du lexique » d'Hyperbase révèle que les adjectifs « droit », « droite », « hautes », « haute », « haut » font partie des adjectifs qui sont de moins en moins employés dans le roman. Bien sûr, une lexie comme la lexie « droit » peut avoir de multiples acceptions et natures grammaticales mais une simple lecture des occurrences révèle que le sens linéaire se trouve surtout dans la première partie et que d'ailleurs ce sens est alors surmarqué par la récurrence de l'expression « droit devant moi » qu'on retrouve trois fois dans « L'Entrée » et plus jamais ensuite. De même « droite » est dans l'ensemble du roman essentiellement l'antonyme de « gauche ». Le sens purement linéaire ne se manifeste qu'une fois or, comme par hasard, cette occurrence se trouve dans la première partie : « toute droite dans sa désolation douceâtre ». De même l'adjectif « droites » ne se trouve que dans les deux premières parties et à chaque fois avec en cotexte une forte présence de linéarité : « parois droites comme celles des douves d'un château », « les rues tranquilles et droites », « semblables à d'immenses chandelles de pissenlits, droites, aux tiges transparentes ».

Une analyse des comparaisons et métaphores aboutit aux mêmes conclusions. Il n'est pas rare de découvrir des phores ayant pour sème inhérent la /Linéarité/ : « son autre vie, incroyablement lointaine, ne m'apparaissait plus que comme une ligne d'horizon » (1er mai, p. 11/226), « et la fatigue, le sentiment de la solitude, tels de longs serpents de vase froide, s'enroulaient autour de ma poitrine » (16 mai, p. 42/247) ; « le tracé des lignes municipales s'inscrit, semblable à un paquet de ficelles embrouillées » (20 mai, p. 50/252).

La linéarité référentielle est aussi extrêmement présente dans le roman par les trajets parcourus à pied, en bus ou en voiture, par Revel. Ceux-ci sont très souvent, au

moins en partie, linéaires et continus. Par exemple quand Revel explore les parcs, un simple regard sur le plan de la page 8/224 le montre bien, il suit un /Ordre/, l'ordre linéaire spatial : « j'ai suivi la rive gauche de la Slee jusqu'à Birch Park, le jardin des bouleaux » (26 mai, p. 58/258) ; « pour arriver enfin à Oak Park, plein de colchiques » (26 mai, p. 60/259) ; « je suis allé me promener dans le parc du troisième arrondissement, Lanes Park, le jardin des sentiers » (27 mai, p. 61/260) ; « puis dans celui du sixième, Green Park » (27 mai, p. 61/260) ; « puis par Willow street qui longe Willow Park, le jardin des saules » (28 mai, p. 64/261-262). Plus intéressant encore, quand il tente de s'échapper de Bleston pour aller à Hamilton, il « continu[e] à pied dans la même direction », « droit devant », il « continu[e] entre ces deux séries indéfinies de reproduction », « sans que s'interrompe la succession des "ermitages" réguliers comme les divisions sur un instrument de mesure » (16 mai, p. 40/246). **Tous les faiscsèmes de la linéarité y sont ou presque. Même certaines des ambivalences découvertes plus haut sont présentes : /Successivité/, /Directivité/, /Régularité/, / Non-finitude/ ; /Continuité/, /Discontinuité/ ; /Objectivité/ (des faits), /Subjectivité/ (de la perception). Puisque nous ne cessons de le croiser, on pourrait d'ailleurs rajouter un potentiel nouveau faiscsème : celui de la /Longueur/.**

Cette récurrence du sème /linéaire/ paraît d'autant plus significative que la plupart des éléments référentiels rectilignes précités peuvent être explicitement ou implicitement associés au Temps.

Comme le dit Clavel, « **Dans un train, le temps et l'espace sont intimement liés**[1]**.** » Onikepe précise :

> « Le compartiment du train, cette boîte roulante symbolise bien la cellule temporelle se déplaçant dans le temps linéaire et susceptible de se dilater dans une dimension orthogonale à celle-ci en construisant un passé et un avenir ou de se résorber dans l'instant sans épaisseur du présent[2]. »

Confortant cette hypothèse de lecture, la description du train est entourée en cotexte par les lexies et syntagmes suivants : « datant », « intervalles réguliers », « depuis des heures », « encore », « ces années » (1er mai, p. 9/225). De plus, les faiscsèmes de la /Discontinuité/ et de la /Continuité/ sont fortement actualisés lorsque le train est décrit : « trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit » (1er mai, p. 9/225) ; « Dehors, c'étaient des vapeurs brunes, des piliers de fonte passant » (1er mai,

[1] Souligné par nous, Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 96.
[2] Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 141.

p. 9/225). Butor a lui même explicité cette relation entre Temps et train et son explication ramène aussi à la « linéarité » :

> « Le train nous présente le paysage d'une façon […] latérale […] L'automobiliste regarde la route, tandis que le voyageur en chemin de fer contemple un panorama glissant qui va pouvoir servir de métaphore pour considération de l'histoire. Le paysage de l'automobiliste est une métaphore du présent, de la façon dont nous nous enfonçons dans l'avenir avec le passé derrière nous. Nous glissons le long du paysage ferroviaire, et nous éprouvons par rapport à lui une liberté beaucoup plus grande[1]. »

Les tours et colonnes sont également reliées au Temps, au Temps historique, le Temps des châteaux, des cathédrales ou des constructions néo-gothiques. **Les colonnes et tours d'église nous font même glisser vers un Temps sacré, mythique**. **L'eau**, quant à elle, depuis Héraclite jusqu'à maintenant, en passant par « Le Pont Mirabeau », **est symboliquement associée au Temps qui coule** et ce d'autant plus que dans la première partie du roman elle a constamment pour sèmes afférents contextuels le /noir/ : « au fond d'une fosse large de vingt mètres […] une eau épaisse, noire […] avec cette odeur […] plus macabre » (13 mai, p. 29/238). **Voilà qui** non seulement rappelle certaines pages de Bachelard ou de Gilbert Durand mais **fait ressurgir le faiscsème de la /Finitude/** :

> « l'eau est "superlativement mortuaire", elle est doublet substantiel des ténèbres, elle est la "substance symbolique de la mort"[2] » ;

> « L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable […]. L'eau est épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive. Ce devenir est chargé d'effroi, il est l'expression même de l'effroi […]. L'eau nocturne […] est donc le temps[3]. »

. Une linéarité interne

Ces dernières observations amènent à découvrir une autre linéarité référentielle, non plus une linéarité externe mais une linéarité interne : la linéarité du « Moi ». Pour bien la percevoir, retournons à notre point de départ, à savoir la dimension générique de *L'Emploi du temps* et, par exemple, au journal intime d'un Claude Mauriac. Posé en 1951 sur une étagère de placard dans son nouvel appartement de l'île Saint-Louis, celui-ci n'a cessé de « grignoter » du terrain, envahissant d'abord une seconde étagère puis un placard voisin, « jusqu'à mesurer […] plus de trois mètres linéaires[4] ». Regarder, parcourir, lire un tel journal, au-delà des anecdotes, des événements, des sentiments d'un jour, des souvenir d'hier ou des espoirs de demain, c'est découvrir un homme, un homme que l'on voit peu à peu, insidieusement, progressivement, linéairement, se métamorphoser physiquement, psychologiquement, moralement, esthétiquement, philosophiquement :

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 110.
[2] Bachelard, *L'Eau et les rêves,* Corti, Paris, 1942, cité par Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1992 [1969], p. 104.
[3] Durand, *ibid.*
[4] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 125.

> « On peut aussi mesurer cette durée en comparant la première page (12 août 1927, il a treize ans) à la dernière (26 octobre 1995, il a quatre-vingt-un ans). Le journal commence sur un cahier scolaire ligné : "Claude Mauriac. Mon journal. Notes intimes. Arcachon le 12 août 1927", l'écriture encore enfantine, fraîche mais déjà assurée, raconte un incident récent : "Je me suis coupé très profondément […] en passant mon bras à travers un carreau. Il y avait 2 plaies, profondes, laides et dans l'intérieur desquelles on voyait les muscles bouger, les nerfs se contracter."Soixante-huit ans plus tard, le dernier feuillet du journal, écrit à la main d'une graphie tâtonnante, irrégulière et informe, est une méditation sur l'œuvre en cours, à propos de laquelle il se demande s'il pourra continuer, et qui se termine par un constat désespéré : sa vue est perdue, il n'arrive même plus à se relire – le dernier mot est un verdict : "illisible". L'écriture soumise, comme le corps, au travail du temps, donne une image impressionnante du vieillissement[1]. »

Pachet dans *Les Baromètres de l'âme* **souligne** de même **que le genre journal intime matérialise cette vaste et complexe /Unité/ qu'est le « Moi »** :

> « un journal intime a une unité perceptible par le lecteur, il n'est pas une simple collection de feuilles volantes, de notes dispersées. Cette unité n'est pas celle d'une composition (du rapport entre un tout et des parties), ni celle d'une progression ou d'une narration. On pourrait parler de l'unité d'un style ou d'une personnalité[2]. »

Or, symptomatiquement, pour caractériser, approcher, décrire cette /Unité/ temporelle, il emprunte à Goethe une métaphore linéaire, celle du « fil » :

> « Introduisant, dans son roman *Les Affinités électives* (1809), le journal de son personnage Ottilie, Goethe nous dit (IIe partie, chapitre 2) que son unité profonde, et même intime, pourrait se comparer à cette caractéristique des câbles de la marine anglaise : qu'un fil rouge leur est intimement incorporé pour signaler leur appartenance à la Couronne, un fil qu'on ne pourrait détacher sans défaire l'unité et la solidité de ces câbles. De même un fil court à travers le journal d'Ottilie, qui unit remarques, considérations, maximes, les appropriant à la rédactrice, les rendant significatives pour elle. Le journal d'Ottilie n'est à vrai dire qu'une ébauche de journal intime […] : mais il permet de comprendre que l'intimité qui attire le diariste et qui le fait écrire chaque jour, c'est aussi ce fil rouge qu'il tresse au plus profond de son écriture, et qui unit ses pages entre elles[3] ».

Dans *L'Emploi du temps*, cette linéarité du « Moi » qui nous fait découvrir jour après jour une personnalité qui évolue et progresse est très présente. Non seulement elle transparaît au niveau de l'énonciation interne puisque le narrateur rédige son journal sur une durée de cinq mois, ce qui nous donne l'occasion de le voir évoluer, changer, mûrir, **mais elle transparaît aussi via la durée du Temps du récit** et ce, d'une manière encore plus nette puisque l'on découvre non plus cinq mois mais douze mois de la vie de Revel et qu'évidemment, plus la durée est longue plus les métamorphoses du « Moi » risquent d'être nombreuses et risquent d'être visibles. On perçoit mieux les changements physiques si l'on revoit un ami un an plus tard que si on le côtoie chaque jour.

Le décalage temporel, beaucoup plus important que dans un journal intime traditionnel, entre les deux mêmes et pourtant différentes entités que sont le personnage et le narrateur rend de même plus visible l'évolution linéaire du « Moi ».

---

[1] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 128.
[2] Pachet, *Les Baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 14-15.
[3] *Ibid.*, p. 15.

De plus, cette linéarité est comme surmarquée par le fait que le récit est autodiégétique. L'attention du lecteur se porte pratiquement uniquement sur Revel, c'est-à-dire sur un et un seul fil. Il n'en perçoit donc que mieux l'évolution de son « Moi ».

Comme s'il craignait que le lecteur passe à côté de cette linéarité, Butor se sert enfin de Revel pour l'expliciter :

> « 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 » (19 mai, p. 46/250).

Dans cet extrait**, le jeu des temps (présent/imparfait) et des antithèses,** que le lecteur est d'autant plus amené à percevoir que les lexies concernées sont rapprochées, font toutes quatre syllabes et terminent toutes par « ment » (« enfoncement », « égarement », « aveuglement » // « enrichissement »), **montre que le « Moi » a progressé** et **que la linéarité du « Moi » se caractérise par les faiscsèmes de la /Directivité/ et de la /Progressivité/.**

Dans toute la première partie de *L'Emploi du temps*, par le biais du programme narratif de Revel, le lecteur est témoin de cette évolution directe progressive linéaire. On découvre en effet dans les soixante-dix[1]/quarante-deux[2] premières pages du roman plusieurs des phases théorisées par Greimas. Dans la phase de « manipulation », James, Horace mais aussi la ville transmettent à Revel des /vouloir faire/ ou des /devoir faire/. Suivent les deux phases de compétence (où Revel acquiert /pouvoir faire/ et /savoir faire/) et de performance (dans laquelle le pouvoir et le savoir du personnage se réalisent dans des actes concrets).

On a aussi dans le domaine linguistique une évolution linéaire directe progressive du non-savoir au savoir qui se double d'une évolution, tout aussi linéaire, directe et progressive, du « non pouvoir » au « pouvoir » : « les mots qu'il employait, je ne les connaissais pas, et ceux par lesquels j'aurais voulu le remercier, je ne parvenais pas à les former dans ma bouche ; c'est un simple murmure que je me suis entendu prononcer » (2 mai, p. 12/227) ; « et pourtant, comme il était visible que je peinais pour comprendre et me faire comprendre ! » (12 mai, p. 27/237) ; « je n'ai eu besoin d'aucun effort particulier pour la comprendre » (28 mai, p. 65/262). **Durant cette même première partie, Revel apprend aussi à connaître de mieux en mieux la ville** : « Quand je suis entré, j'ai dû me rendre à l'évidence : déjà ce court périple m'avait égaré » (2 mai, p. 13/228) ; « n'ayant qu'une hâte […] grimper dans l'étage du bus 17, voir défiler ces rues encore sans nom pour moi » (13 mai, p. 27/237) ; « Je suis allé à la station toute proche prendre le bus 23, sachant déjà que

[1] Edition Minuit double.
[2] Edition de la Différence.

tous ceux dont le numéro comme par "1" ont pour terminus la place de l'Ancienne Cathédrale » (29 mai, p. 65/263). **Autre progrès linéaire, il acquiert peu à peu les ficelles de son métier** : « C'est grâce à lui que j'ai pu me débrouiller rapidement dans mon travail chez Matthews and Sons » (12 mai, p. 26/237) ; « j'avais à m'habituer aux mille détails d'une routine administrative nouvelle » (13 mai, p. 27/237). **Il découvre de même, jour après jour, les rites de la civilisation britannique et gère de mieux en mieux son environnement hostile :** « Pas d'alcool, monsieur, inutile d'insister, pas avant onze heures et demie » (5 mai, p. 16/230), « j'ai déjeuné souvent à la même table que Dalton ou Cape, habitués du restaurant Lancaster qui possède l'immense avantage sur celui de James, le Burlington, d'être en même temps débit de boissons » (12 mai, p. 26-27/237) ; « J'ai découvert assez tôt le meilleur, le Sword, l'Epée » (19 mai, p. 48/251).

Ce double accès au « savoir » et au « pouvoir » le mène graduellement au « faire ». Revel élargit d'abord peu à peu son horizon social. Il est en un premier temps invité chez un étranger, Horace, puis, un peu plus tard, chez un « vrai » britannique, James : « Je ne peux pas vous dire : je ne connais encore personne en dehors des gens avec qui je travaille » (14 mai, p. 30/239) ; « il était le seul habitant de Bleston à m'avoir introduit dans sa maison » (16 mai, p. 43/248) ; « ma première entrée dans la demeure d'un des citoyens de Bleston (celle d'Horace Buck dont je ne savais pas encore le nom, du fait qu'il était nègre et révolté, représentait un cas trop particulier […]) » (22 mai, p. 52/254). Ses relations avec l' « Autre » deviennent aussi de plus en plus profondes et durables. Le collègue Jenkins se transforme ainsi en l'ami James. « "Jenkins", c'était la première fois que je l'appelais par son nom, et je ne me suis servi de son prénom que plusieurs mois plus tard » (9 mai, p. 23/234). Le noir inconnu à l'adresse inconnue devient Horace Buck : « Je ne savais pas alors comment il s'appelait ; je ne connaissais pas le nom de sa rue, Iron Street, ni le numéro de la porte, 22 » (16 mai, p. 43/247).

Symboliquement, alors qu'au tout début du roman il ne quitte pas son imperméable, il l'enlève, il se découvre, au double sens du mot. Par ce simple geste, non seulement il passe en effet de la fermeture à l'Autre à l'ouverture à l'Autre mais il se délivre de sa carapace, de sa protection, de ce qui le cache, **il se dévoile** : « Je suis allé boire en face du feu, dans la vapeur de mon imperméable alors couleur de sable » (5 mai, p. 17/230) ; « Enlevez votre imperméable, vous pouvez l'accrocher ici ; prenez une chaise » (15 mai, p. 34/242). Ce geste est à relier à un des architextes rencontrés plus haut : le roman policier. En effet, comme beaucoup de critiques l'ont signalé, non sans se référer à Oedipe, enquêter,

c'est, peu à peu, progressivement, linéairement, se découvrir : « Conséquemment, **l'intrigue est souvent une quête de soi, une quête de son identité**[1] ».

Les différents apprentissages qui précédent loin d'être seulement anecdotiques ou dramatiques ont une forte dimension anthropologique. Revel ne fait pas qu'apprendre l'anglais, découvrir une nouvelle ville, de bons pubs, des moyens efficaces de se déplacer ou de chics amis, c'est au langage, à la connaissance, à la culture, à l'autonomie, à l'Autre qu'il accède. Plus que cela, conformément à ce que nous avons observé plus haut avec les cinq grands titres, **cette période d'un an est une sorte de *compendium* de toute existence humaine. Ce temps court intègre en effet des événements que l'on peut mettre en parallèle avec les étapes d'une vie : une arrivée chaotique dans un monde confus et incompréhensible, un apprentissage progressif et laborieux du langage, une relation complexe aux figures maternelle et paternelle que sont Mme Jenkins et Burton, une socialisation progressive, l'entrée dans le monde du travail, l'acquisition d'une maison, des aventures sentimentales, des doutes, des échecs, des déceptions et, pour terminer, un départ vers l'au-delà. Autrement dit, encore une fois, à travers Revel, c'est de l'homme en général que Butor nous parle.**

Une telle lecture pourrait cependant faire croire que *L'Emploi du temps* est un simple roman d'initiation voire une œuvre béatement 'optimiste' qui, comme certains romans à thèse, se voudrait « la » solution miracle amenant à une meilleure 'Compréhension' du monde générant, outre une certaine 'Stabilité' et une 'Solidification' de l'homme, un sentiment de 'Maîtrise' de l'environnement, de 'Communion' avec les Autres, une foi dans l'avenir débouchant sur un peu d' 'Espoir'.

Même si ces conclusions ne sont pas à rayer d'un trait, s'en tenir à cette seule lecture serait évidemment terriblement simplificateur et cela d'autant plus que, comme nous allons maintenant le prouver, le roman est traversé par un mouvement totalement opposé, un mouvement de /Régressivité/.

Avant de le montrer, commençons par faire remarquer qu'**afin de rendre cette /Régressivité/ plus perceptible, Butor met en œuvre un véritable arsenal de procédés favorisant une identification du lecteur au protagoniste.** Non seulement le cadre du roman est effectivement un cadre connu des lecteurs, un cadre moderne correspondant à leur réalité, mais c'est aussi un cadre qui est en rupture avec les repères ruraux traditionnels, un cadre qui

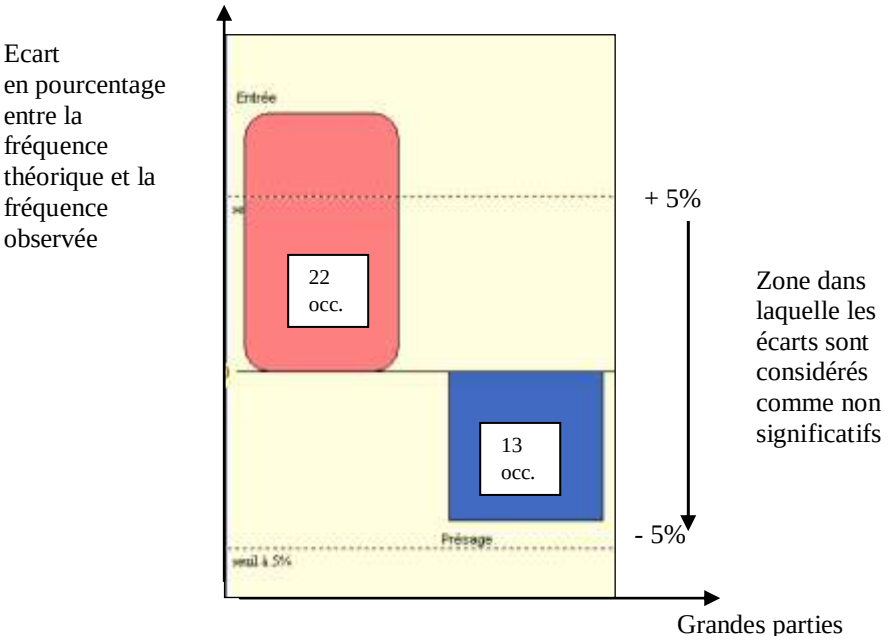
[1] Souligné par nous ; Reuter, *Le Roman policier*, coll. « lettres 128 », Armand Colin, 2005, p. 68.

risque donc de générer chez la plupart des lecteurs un malaise similaire à celui que ressent Revel. De plus, ce dernier n'a rien d'un héros exceptionnel. Sa jeunesse, son niveau social en font un monsieur tout le monde. L'identification est aussi favorisée par le fait qu'en entrant dans un nouveau monde, Revel vit une expérience semblable à celle du lecteur qui, via le roman qu'il a entre les mains, est, comme lui, en train de pénétrer dans un univers des plus déroutant. A cela, il faudrait ajouter que Revel utilise constamment la première personne, que sa vie est aussi routinière que celle de la plupart de ses lecteurs, et que, surtout, Butor s'attarde longuement sur les sentiments qui envahissent son personnage or les sentiments, plus que tout, sont sources d'empathie. Preuve en est, il suffit de regarder autour de soi pour voir que peur et curiosité sont bien plus communicatives que le bon sens ou l'esprit de synthèse.

Une fois ce processus d'identification bien installé, si l'on veut faire percevoir au lecteur la /Régressivité/, il suffit de faire vivre au protagoniste des situations la générant. C'est ce que fait Butor en mettant Revel dans des positions de plus en plus inconfortables.

Au début du roman, il s'en tient essentiellement à des situations d' 'Attente' : « j'en avais été réduit à attendre indéfiniment ce convoi postal » (1er mai, p. 10/225), « J'ai attendu » (1er mai, p. 10/225) ; « j'ai traîné dans quelques-unes de ces ruelles […] j'ai décidé de remonter à la gare pour y attendre le matin » (2 mai, p. 13/228), « Il m'a fallu attendre près d'une heure » (7 mai, p. 19/231), etc. Notons d'ailleurs que, d'une manière très programmatique, Revel passe sa première nuit dans une salle… d'attente (2 mai, p. 14/228) et qu'il est loin d'être le seul à attendre. On pourrait presque dire que tout le monde dans Bleston attend : « Trois ou quatre autres, debout, attendaient » (5 mai, p. 16/229). Là encore, les fréquences sont révélatrices. C'est essentiellement au début du roman, dans la première partie, que les lexies « attendre » et « attente » se rencontrent. Dès la deuxième partie, le nombre d'occurrences par page décroît très nettement. Le schéma ci-dessous, réalisé avec le logiciel Hyperbase, visualise cette décrue :

Distribution du verbe « attendre »
dans les deux premières parties de *L'Emploi du temps*



Lorsque l'on cherche dans ce roman, avec ce logiciel, tous les lemmes du verbe « attendre », c'est-à-dire toutes les formes issues de ce verbe, l'on découvre en tout 73 occurrences. Si toutes les parties du roman contenaient proportionnellement[1] le même nombre d'occurrences, le graphique ci-dessus serait totalement plat et les bâtonnets ne se détacheraient pas de l'axe des abscisses. Ici, au contraire, la première colonne est en rouge et s'élève bien au dessus de l'axe en question, cela signifie non seulement que la première partie du roman contient plus le lemme « attendre » que la deuxième (22 occurrences contre 13) mais surtout que cette première partie du roman contient plus d'occurrences que le roman n'en contient en moyenne. Le fait que le deuxième bâtonnet est en bleu signifie que la deuxième partie contient, au contraire, moins d'occurrences que le roman n'en a en moyenne, ce qui évidemment accroît encore un peu plus l'impression de décrue et surtout confirme ce que nous n'avons cessé d'observer jusqu'alors, à savoir que la première partie du roman est volontairement sous le signe de la linéarité. En effet, « attendre », c'est être tendu vers un point futur, c'est avoir l'impression que chaque moment présent est un nouveau point tendant vers ce point futur, c'est percevoir la succession des présents comme une longue ligne filant droit vers le futur.

Si maintenant l'on s'intéresse à la vitesse du récit dans les toutes premières pages du roman, c'est-à-dire au nombre de pages utilisées pour raconter telle ou telle période de

[1] Il ne suffit pas de recenser le nombre d'occurrences par grande partie car les grandes parties en question ne font pas toutes la même longueur. Si une partie courte a le même nombre d'occurrences qu'une partie beaucoup plus longue, c'est en fait le signe que l'occurrence est plus présente dans la partie courte que dans l'autre. Le logiciel Hyperbase calcule et figure donc non pas un nombre d'occurrences mais une proportion d'occurrences.

l'histoire, l'on prend conscience que l' 'Attente' ne tarde pas à se mouvoir en 'Monotonie'. Cette vitesse est en effet sous le sceau de la /Régularité/. Revel arrive à la gare vers deux heures du matin (1er mai, p. 10/225) et part à la recherche d'un coiffeur à 6 h 30 (7 mai, p. 17/230). Il a donc fallu aux alentours de sept/cinq pages pour raconter quatre heures trente d'histoire. Page 23/234 (9 mai), nous apprenons que Revel s'endort vers dix heures. Autrement dit, depuis le dernier repère, quatre heures se sont également écoulées et cela en un peu plus de six/quatre pages. Nous le voyons, le rapport est approximativement le même, la vitesse du récit reste globalement constante.

Etant donné que Butor a recours à beaucoup de lignes pour dire finalement relativement peu (si l'on s'en tient bien sûr au seul point de vue dramatique), on pourrait aussi dire que ces pages sont sous le sceau de la lenteur. Cette lenteur est totalement consciente :

> « Pour cette question de la lenteur il y a aussi un autre élément qui a joué c'est le cinéma. On a l'habitude de considérer que le cinéma est un art de la rapidité mais pas du tout, pas forcément. Le cinéma est un art du mouvement mais aussi bien du mouvement lent que du mouvement rapide et il y a un metteur en scène en particulier qui m'a beaucoup appris […] c'est Eisenstein. Le dernier film d'Eisenstein, *Ivan le Terrible* commence par une série de séquences d'une très grande lenteur avec des fourrures qui passent devant l'écran, des bordures de manteaux[1]… »

Cette lenteur est aussi constamment surmarquée **:** « Comme ces minutes étaient lentes à passer ! Comme elles seraient lentes encore avant que je puisse aller frapper chez Matthews and Sons » (7 mai, p. 19/231). Les lexies présentes dans le texte en sont la meilleure preuve. Dans la première partie de *L'Emploi du temps*, les journées sont en effet décomposées non pas en heures ou en minutes mais en instants, ce qui fait que la moindre action dure des lignes et des lignes : « C'est à ce moment » (1er mai, p. 9/225), « l'instant où je me suis levé » (1er mai, p. 10/225), « celui où j'ai effacé avec mes mains les plis de mon imperméable » (1er mai, p. 10/225). La syntaxe renforce cet effet. Par la structure sujet/verbe au passé composé en début de phrases ou de propositions, toutes les actions de Revel sont présentées comme décomposées en micro-actions : « J'ai posé mes pieds », « je me suis aperçu », « j'ai attendu ; je me suis redressé », « alors j'ai pris une grande aspiration » (1er mai, p. 10/226). Comme à chaque fois un certain nombre d'expansions séparent les verbes et que ces expansions, par de savantes gradations typographiques, sont de plus en plus longues, le lecteur a l'impression que les instants à leur tour s'éternisent.

Or **'Attente', /Régularité/ et lenteur contribuent au même effet, à savoir l'instauration d'une atmosphère tendue, d'un quotidien pénible débouchant au mieux sur une impression de 'Monotonie' et d' 'Ennui', au pire sur de l' 'Inquiétude'.**

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 93- 94.

‘Monotonie’ et ‘Ennui’ sont effectivement très présents dans le roman : « ç’avait été une longue semaine comme toutes les autres, dont mon arrivée avait constitué le seul, bien mince, événement » (13 mai, p. 28/237) ; « j’ai abordé la roue de la semaine […] j’ai commencé à tourner, attaché à cette meule qui, ce matin comme tous les lundis à neuf heures, a repris son même mouvement » (19 mai, p. 45/249) ; « la saleté des murs ou leur ennui me donnait une véritable nausée » (27 mai, p. 62/260). Notons que ce ressenti n’est pas qu’anecdotique. On le retrouve aussi bien dans *Passage de Milan* (« On arrive, on se retrouve, on dîne. On s’évite, on ne sait rien se dire, on s’endort, tandis que tout continue de s’agiter, et le lendemain il faut retourner à la banque[1] ») que dans *La Modification* (« Ce train qui est parti comme il part tous les jours à huit heures dix[2] » ; « depuis près de vingt ans que vous vivez ensemble[3] » ; « Une pauvre femme malheureuse qui voudrait me faire couler avec elle dans l’ennui[4] ») ou dans *Degrés* (« Le mardi, surveillant toujours ces examens, tu t’es mis à penser à cette année qui allait recommencer, à cette vie de solitude et de stérilité qui t’attendait[5] », « Il y avait pour toi deux moyens d’en sortir : la littérature ou le mariage », « La semaine suivante, la semaine a repris sans accroc[6] »).

Nous l’avons dit, **/Régressivité/ oblige,** au fur et à mesure des pages, **‘Monotonie’ et ‘Ennui’ font place à une véritable ’Inquiétude’,** ‘Inquiétude’ qui, notons-le au passage, est aussi créatrice de linéarité. En effet, s’inquiéter, comme attendre, c’est se demander ce qui va arriver, c’est se projeter vers un point futur qui ne cesse de reculer. Mais ce qui est encore plus intéressant pour notre propos, c’est que **l’ ‘Inquiétude’ de Revel est presque systématiquement reliée au concept de Temps. Dans cette première partie, le Temps est en effet terriblement anxiogène.** Dès qu’il est évoqué, il est associé à un ‘Manque’ qui semble de plus en plus impossible à combler : « samedi, cela va changer, j’aurai le temps d’aller à la recherche d’un logement » (13 mai, p. 27/237) ; « Il a payé sans me laisser le temps de protester » (14 mai, p. 31/240) ; « je ne pouvais pas rester un instant de plus à ne rien faire, à attendre » (15 mai, p. 37/244) ; « Vous regrettez d’avoir passé tout ce temps avec moi » (15 mai, p. 38/244) ; « Je n’ai pas eu le temps de le lui faire répéter » (16 mai, p. 39/245) ; « si je vais chez vous, il ne me restera plus de temps » (21 mai, p. 51/253) ; « cette feuille de papier à lettres que j’avais mis tant de temps à remplir » (23 mai, p. 57/256). Nous le voyons, Revel n’a pas le temps de chercher un appartement, n’a pas le temps de rester

[1] Butor, *Passage de Milan*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 57-58.
[2] Butor, *La Modification*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 510.
[3] *Ibid.*, p. 513.
[4] *Ibid.*, p. 606.
[5] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 810.
[6] *Ibid.*, p. 829.

avec Horace, n'a pas le temps de manger chez James, etc. Il a toujours l'impression d'être en retard, il a toujours l'œil rivé sur sa montre, c'est-à-dire sur « après », sur plus loin, sur le point suivant de la ligne du Temps. Cette obsession paraît d'autant plus cruciale qu'elle n'est pas sans ressemblance avec le rapport au Temps que Butor a lui-même (1.1.1, p. 21), qu'on la retrouve un peu partout dans *Passage de Milan* et qu'elle est en tout point comparable avec celle qui, comme nous l'avons vu dans l'introduction générale de ce travail, frappe nos contemporains. Tout en passant, comme nous venons de le montrer, une grande partie de leur temps à attendre, les personnages de ce roman sont de même toujours en retard[1] et ne cessent de même de manquer de Temps, de courir après le Temps : « Tout à l'heure ; le coup de maman à la porte est déjà en retard sur son horaire[2] », « elle n'a pas le temps[3] », « il n'est plus temps[4] », « l'on n'a guère le temps[5] », « on n'a pas trouvé le temps de la remplacer[6]» , « ne commencez-vous pas à vous apercevoir que l'heure tourne[7] ? » Même course contre la montre montre dans *Degrés*. Le protagoniste, obsédé par son projet d'écriture, prend de plus en plus conscience de l'impossibilité de sa tâche. Il essaye de contrôler son temps en s'imposant un emploi du temps spartiate, en supprimant ses rendez-vous amoureux, en ne prenant plus le Temps de lire[8], en négligeant son travail et finit, comme il se doit, par tout perdre[9] : « et soudain une idée t'a traversé l'esprit, c'est qu'il n'y avait pas beaucoup de place dans tout cela pour Micheline Pavin[10]. » On pourrait de même citer *Intervalle* ou *Improvisations sur Michel Butor* :

> « Non seulement l'espace mais le temps va me manquer, car il me faut partir pour Paris le 2 octobre, et ne serait-ce que pour ne pas risquer encore une reprise, je voudrais bien avoir fini à ce moment, à part d'ultimes révisions bien sûr… [11] » ;
>
> « il y aura tant de monde sur le quai dans la même hâte que moi, à compter comme moi les minutes de retard qui s'accumulent[12] ».

Confirmation de la montée en puissance de la /Régressivité/ annoncée, cette 'Inquiétude' temporelle que nous sommes en train d'évoquer se meut, dans *L'Emploi du temps*, à chaque page un peu plus en 'Peur', ce qui d'ailleurs a encore une fois pour contrecoup de tendre encore un peu plus l'attention du lecteur vers le futur et donc d'amplifier

[1] Butor, *Passage de Milan*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 89, p. 109, p. 141, p. 166.
[2] *Ibid.*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 79.
[4] *Ibid.*, p. 86.
[5] *Ibid.*, p. 87.
[6] *Ibid.*, p. 93.
[7] *Ibid.*, p. 166.
[8] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 974.
[9] *Ibid.*, p. 759-760.
[10] *Ibid.*, p. 860.
[11] Butor, *Intervalle, Œuvres complètes, I Romans,* La Différence, 2006, p. 1234.
[12] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 165.

la linéarité du roman. Dans Bleston, tout semble en effet mis en œuvre pour faire monter la 'Peur'. Par le jeu des personnifications, la ville est présentée comme un actant, comme un opposant dysphorique et dangereux : « Alors j'ai eu l'impression qu'une trappe venait de se fermer, et j'ai sursauté, comme si j'en avais entendu le bruit » (16 mai, p. 43/248). Plusieurs fois, Revel semble même être en danger : « j'ai été soudain pris de peur » (1er mai, p. 11/226) ; « la gigantesque sorcellerie insidieuse de Bleston m'a envahi et envoûté, m'a égaré loin de moi-même » (15 mai, p. 37/244) ; « J'ai peur de ne pouvoir m'arracher à la sorcellerie de Bleston » (16 mai, p. 44/248) ; « elle est, de toutes, celle dont la sorcellerie est la plus rusée et la plus puissante » (19 mai, p. 47/250) ; « Dès les premiers instants, cette ville m'était apparue hostile » (16 mai, p. 47/250) ; « Je sentais en Bleston une puissance qui m'était hostile » (29 mai, p. 66/263). Non seulement les lexies « hostile » et « sorcellerie » ne se retrouvent dans aucune des autres parties du roman mais toutes deux sont répétées et le substantif « sorcellerie » est même utilisé trois fois en dix pages ce qui évidemment nous amène à une logique autre que rationnelle donc plus incontrôlable donc plus inquiétante. Comme pour renforcer cet effet, Butor reprend dans les pages qui suivent la même isotopie sémantique : « je suis entré chez Philibert's dans l'intention d'y acheter une sorte de talisman » (29 mai, p. 66-67/263) ; « Je cherchais dans l'auteur, ce J. C. Hamilton, non seulement un amuseur, mais sur la foi de son titre, un sorcier habitué à ce genre de périls, qui pût me munir de charmes assez puissants pour me permettre de les défier » (30 mai, p. 71/267). On peut aussi constater que dans *L'Emploi du temps,* dès les premières pages, est présente métaphoriquement l'isotopie de la /Maladie/ : « Déjà, les ruses de la ville usaient, étouffaient mon courage, déjà sa maladie m'avait enveloppé » (16 mai, p. 43/248) ; « cette énorme cellule cancéreuse » (22 mai, p. 54/255). Entre ces deux citations, trois jours après la première, trois jours avant la dernière, on peut encore lire :

> « c'est au cours de ces semaines routinières quand j'ai peu à peu senti sa lymphe passer dans mon sang, son emprise se resserrer, mon présent perdre son étrave, l'amnésie gagner, que sourdement s'est développée cette haine passionnée à son égard » (19 mai,p. 47/250).

Or qui dit maladie, dit une nouvelle fois 'Peur' et permet même de préciser cette peur et de comprendre pourquoi 'Inquiétude' et Temps sont constamment associés dans le roman. **Ce qui est en jeu ici, ce n'est en effet pas n'importe quelle peur, c'est la peur de ce qu'il y a au bout de la ligne : la mort.** La comparaison avec les premiers romans de Butor confirme que là est bien l'enjeu du roman. La course contre le Temps que nous venons constater dans les premières oeuvres est en effet à chaque fois reliée à une peur que l'on pourrait qualifier d'existentielle : « J'ai l'impression que ce sont trente-cinq années assez mal employées, qu'il

est temps, qu'il est grand temps que j'en fasse quelque chose[1] ». Léon Delmont semble tout aussi terrifié par l'usure de l'âge, par la vieillesse. Et, de même que nous l'avions trouvée au tout début de *Passage de Milan* (1.1.1, p. 22), c'est dès la première page de *La Modification* qu'apparaît cette obsession fondamentale : « Non ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps[2] ». En analysant les poèmes de jeunesse de Butor, Georges Raillard fait aussi remarquer que

> « "l'image qu'il nous en communique est celle de la sensation de l'usure aux franges liquides de ce monde […] Terrain vague de l'exil et de la dépossession, où la rouille fleurit de la rencontre du temps et de l'espace. Rouille de l'usure qui corrode les assises de l'être, brûle le regard" (Georges Raillard, *Butor*, p. 40). Dès sa jeunesse, "la recherche d'une 'solidité' victorieuse de l'usure dénonciatrice de l'empire du temps sur l'apparence" (Raillard, *Butor*, p. 41) a été l'objet important de sa quête[3]. »

Les métaphores et comparaisons utilisées dans *La Modification* sont tout aussi révélatrices : « votre temps à vous est à peu près entièrement dévoré par votre office[4] », « c'est tout le temps antérieur depuis des années qui s'était accumulé, qui tenait en équilibre comme un grand pan de briques, et qui s'est mis à basculer soudain au cours de ce voyage[5] », « c'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler à votre insu[6] ». Comme le souligne Van Russom-Guyon : « Henriette est donc pour le héros l'image même de la vieillesse, mais celle-ci n'est pas seulement physique, elle est aussi morale […] Il ne voit plus en elle qu'un "cadavre inquisiteur, une ombre carnassière" […] acharnée à sa perte [7] ». Au contraire, au moins en un premier temps, « Cécile apparaît comme l'image de la jeunesse et de la beauté[8] ». Léon cherche, en fait, désespérément à lutter contre la fatalité du Temps, à éloigner de lui le bout de ligne vers lequel pourtant il se dirige inexorablement. Il veut freiner son vieillissement. Le rajeunissement est le véritable objet de sa quête[9].

Nous le voyons si tout au long de la première partie le « Moi » de Revel semble progresser linéairement, il n'en reste pas moins qu'une autre ligne générale sous-tend l'ensemble, une ligne régressive, une ligne qui génère 'Inquiétude' et 'Peur', une ligne qui file tout droit vers la mort, vers la /Finitude/, vers sa propre abolition. Toute la question est bien sûr de savoir laquelle des deux l'emportera ou plutôt comment

---

[1] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 975.
[2] Butor, *La Modification*, *Œuvres complètes, I Romans*, *ibid.*, p. 495.
[3] Cité et commenté par Lee (In-Souk), *La Temporalité dans l'œuvre romanesque de Butor, (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification*)*, Thèse présentée en vue du doctorat de nouveau régime, sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, février 1997, p. 220-221.
[4] Butor, *La Modification*, *ibid.*, p. 523.
[5] *Ibid.*, p. 635-636.
[6] *Ibid.*, p. 504.
[7] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 123.
[8] *Ibid.*, p. 125.
[9] Butor, *ibid.*, p. 506.

annihiler, dépasser, la seconde pour que la première ne soit pas neutralisée avant même de naître.

Quelle que sera l'issue de ce duel, il n'en reste pas moins que tout ce qui précède tend à montrer que le chronologique, le logique et le référentiel contribuent indéniablement à instaurer en toile de fond du roman de la linéarité.

Nous avons aussi vu que tous trois sont à l'origine de certaines des attitudes, sentiments, sensations, impressions de Revel : 'Liberté', 'Maîtrise', 'Optimisme', 'Solidification', 'Stabilité' mais aussi 'Attente', 'Déterminisme', 'Emprisonnement', 'Ennui', 'Impuissance', 'Infériorité', 'Inquiétude', 'Manque', 'Monotonie', 'Pessimisme', 'Peur', etc. Comme le révèle Butor au détour d'une page de *Passage de Milan* à propos du retard (« l'homme, il faudra bien qu'il se résolve à cette malédiction du retard[1] »), retard[1] »), comme surtout nous venons de le voir avec le sentiment de 'Peur', **ces attitudes ne ne sont pas de simples caprices d'un jour attribuables au seul individu Revel mais « les patrons des attitudes plus singulières que nous prenons de fait, à des échelles variées[2] »,** c'est-à-dire des impressions, sentiments, attitudes attribuables à tous les Blestoniens, à la plupart des contemporains de Revel et de Butor mais aussi, comme tend à le montrer le processus d'identification analysé plus haut, aux lecteurs de Butor, qu'ils soient lecteurs d'hier ou lecteurs d'aujourd'hui. Dans la suite de ce travail, « **ces patrons des impressions, sentiments et attitudes des hommes face à l'existence », nous les nommerons des existentiaux** et, comme nous avons déjà commencé à le faire, les soulignerons à chaque fois que nous les rencontrerons par des guillemets simples. Sur les pas de Heidegger, ces existentiaux se veulent à l'existence ce que les catégories d'Aristote sont au réel à ceci près que les secondes tentent de caractériser les propriétés physiques du réel alors que les premières tentent de caractériser les attitudes typiques de l'homme face à l'existence.

Notons enfin que dans les lignes ci-dessus, ce n'est pas la linéarité chronologique, logique ou référentielle qui semble directement à l'origine de tel ou tel existential mais certains des traits de ces linéarités. Par exemple, ce n'est pas la linéarité chronologique en soi qui paraît générer 'Ennui' et 'Monotonie' mais la /Longueur/ et la /Régularité/ qui caractérisent cette linéarité. La /Brièveté/, quant à elle, pourrait bien être une des sources de l' 'Inquiétude' : c'est parce que la ligne du Temps est perçue comme courte que Revel a peur de manquer de Temps et se lance dans une course contre la montre qui se révèle être des plus anxiogène. Nous avons aussi vu que c'est la /Prévisibilité/ qui donne à Revel l'impression

[1] Butor, *Passage de Milan*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 141.
[2] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du savoir, Les Belles lettres, 2003, p. 17.

d'être prisonnier du 'Déterminisme' et qui engendre donc en lui un sentiment d' 'Impuissance' voire d' 'Infériorité'. **Voilà qui tendrait donc à suggérer que les existentiaux plutôt que d'être la conséquence d'une conceptualisation générale seraient la conséquence des faiscsèmes caractérisant la conceptualisation en question.** Cette hypothèse paraît d'autant plus défendable que faiscsèmes et existentiaux semblent dans bien des cas fonctionner par paires. Aux faiscsèmes de la /Prévisibilité/ et de l'/Imprévisibilité/ paraissent en effet correspondre des existentiaux comme la 'Maîtrise' ou l' 'Inquiétude' voire comme le 'Déterminisme' ou la 'Liberté'.

2.1.4. Une écriture linéaire

Un texte n'est cependant pas qu'un architexte, qu'une somme d'indices énonciatifs plus ou moins fictifs, qu'une succession plus ou moins chronologique ou logique d'épisodes narratifs prenant place dans un référent, il est aussi un objet matériel composé d'unités visuelles et phoniques, tels les pages, les paragraphes, les phrases, les propositions, les syntagmes, les lexies, etc.

✓ Les pages et paragraphes, formes sensibles du Temps linéaire

. Les pages

Dans les journaux intimes, encore plus peut-être que dans les autres architextes, la succession des pages matérialise le Temps linéaire. *Le journal* d'un Amiel s'étend sur 16 800 pages. Des écrivains comme Gide, Léautaud ou Green ont écrit respectivement de 1887 à 1951, de 1893 à 1956, de 1917 à 1998[1]. **On peut voir derrière ce flux scriptural, ordonné chronologiquement, successif, discontinu, continu, direct, plus ou moins régulier, plus ou moins long, semblant non-fini mais se finissant, une belle image du Temps linéaire** et d'ailleurs Barthes n'est pas loin de rapprocher ce genre de l'image traditionnelle de l'eau qui coule indéfiniment : « Chassé-croisé : au XVIe s., où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un diaire: diarrhée et glaire[2] ».

Les 394/264 pages que forme *L'Emploi du temps*, même si c'est à une bien moindre mesure, contribuent elles aussi à cet effet. Chaque page écrite, c'est un peu de Temps qui s'écoule. Les pages se succédant et s'additionnant jusqu'à former un ensemble relativement volumineux nous donnent l'impression de tenir entre les mains une « ligne » de

[1] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 125.
[2] Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 91.

Temps, la ligne « séjour en Angleterre de Revel ». **La linéarité est accentuée par le fait que la tradition, la pagination, les dates du journal invitent le lecteur à lire ce roman dans l'ordre**, ce qui n'est en soi absolument pas une obligation mais, à cause de la domination sans partage du Temps linéaire, est devenu une norme si intégrée qu'elle semble à tous une telle évidence que nous assimilons l'expression « lire dans l'ordre » à ce fait alors que pourtant bien d'autres ordres seraient possibles. Rappelons par exemple que les dictionnaires comme les annuaires ne se parcourent pas linéairement et qu'il est tout à fait possible de concevoir des ouvrages ne se lisant pas page après page. *Mobile* en est la preuve et *La Comédie humaine* une préfiguration.

. Les paragraphes

Un autre stylème concourant au même effet et mettant particulièrement bien en valeur les faiscsèmes de l'/Ordre/, de la /Successivité/, de la /Discontinuité/ est la division du texte en paragraphes. Là encore, l'habitude, la norme, la doxa nous font oublier qu'il serait tout à fait possible d'écrire un texte sans aucune séparation, en un seul et immense bloc commençant à la première page et se terminant à la dernière. Derrière le choix de la division en paragraphes, il faut bien sûr voir beaucoup plus qu'un simple souci de lisibilité, beaucoup plus même qu'une volonté de structuration de la pensée. La division de l'espace de la page en parties plus ou moins régulières est révélatrice, mimétique, de notre vision du Temps, de notre perception du Temps.

Dans les trois premiers chapitres de la première partie de *L'Emploi du temps*, pas une page n'est constituée d'un seul paragraphe et, symptomatiquement, le premier ne fait même qu'une ligne. Le phénomène semble, tout au moins au début, s'accroître. Si la première page se divise en quatre paragraphes, les suivantes en contiennent toutes sept ou huit. Dans le chapitre 2, l'insertion du dialogue à la page seize/deux cent trente accentue encore un peu plus la parcellisation du texte**. Ces divisions sont à mettre en faisceau avec le fait que le roman est un journal intime découpé en jours. Elles contribuent à créer l'impression que le Temps se divise en différents moments d'écriture, en différentes étapes, que le Temps est succession d'instants, autrement dit /Discontinuité/.**

Cependant, cette /Discontinuité/ est en soi contrebalancée par le fait que certains paragraphes atteignent une longueur non négligeable. De plus, qu'ils soient longs ou très courts, les paragraphes du début du roman ne sont pas seulement juxtaposés. Des connecteurs, des isotopies, des anaphores, des cataphores, la temporalité, l'énonciation, etc. les relient les uns aux autres et font donc de la /Discontinuité/ une /Continuité/.

Il semble même y avoir parfois l'équivalent d'une construction, d'un assemblage de paragraphes, qui font que leur somme, au-delà de la /Discontinuité/ de surface, forme alors une /Continuité/ constituant une /Unité/ cohésive. Le premier chapitre en donne un bon exemple. Si les cinq premiers paragraphes semblent du point de vue de la longueur irréguliers et aléatoires, dès la page 10/225 surgit une gradation : un paragraphe de trois lignes[1] (« Je revois tout cela très clairement […] ») est suivi par un autre de quatre lignes (« J'ai l'impression que je pourrais retrouver […] »). Ce qui pourrait ne sembler que pur hasard se révèle système lorsqu'on prend conscience que les trois paragraphes suivants sont à leur tour à chaque fois un peu plus longs (un peu moins de trois lignes, un peu moins de cinq lignes, un peu moins de douze lignes) et que surtout les quatre suivants ont eux aussi une longueur croissante (trois lignes, quatre lignes, six lignes, quatorze lignes). Autrement dit, non seulement il y a gradation mais il y a gradation de gradations. **Par ce jeu, le texte semble soudain comme se déployer. La petite ligne du départ devient ligne qui s'allonge, s'allonge, s'allonge. La /Discontinuité/ se fait /Continuité/, /Régularité/, /Directivité/, /Progressivité/, /Non-finitude/, /Unité/, autrement dit… parfaite image du Temps linéaire.**

La conséquence est importante sur le lecteur. Un schéma général étant mis en place, celui-ci s'attend à la reprise de ce schéma, à une amplification généralisée, à un allongement continuel de la phrase et, par ce biais, comme le souligne Jenny, **il expérimente lui-même, en direct, le Temps linéaire** :

> « Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle. Ce n'est pas son rythme qui la fait temporelle mais le champ des présomptions qu'elle ouvre, et progressivement referme. C'est que avant d'être une hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées […] Ainsi, la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible[2]. »

Ce stylème de la gradation typographique semble d'autant moins le fruit du hasard que cette dynamique graduelle se poursuit sur tout le roman. Dans la première partie, le premier paragraphe mesurant plus d'une page/plus de trente lignes, n'apparaît qu'à la page 45/249 et seuls trois paragraphes font une page/vingt-quatre lignes ou un peu plus : p. 45/249-250, 58/258-259, 63/261. De plus, les paragraphes de la première partie, à cause des dialogues, sont souvent difficiles à délimiter avec précision. A l'image du premier d'entre eux qui ne fait même pas une ligne (« Les lueurs se sont multipliées » 1er mai, p. 9/225), les paragraphes de la première partie s'avèrent aussi, en moyenne, beaucoup plus courts que ceux de la fin du texte :

[1] Edition Minuit Double.
[2] Jenny, « La Phrase et l'expérience du temps », *Poétique* n° 79, 1989, p. 277.

- jeudi 1e mai = quatorze paragraphes : le plus court = une demi-ligne/un tiers de ligne ; le plus long = quatorze lignes/ neuf lignes ;
- vendredi 2 mai = vingt-trois paragraphes : le plus court = à peine une ligne/ un peu plus d'une demi-ligne ; le plus long = dix lignes/ sept lignes et demie ;
- mercredi 7 mai = dix-neuf paragraphes : le plus court = une ligne et demie/une ligne ; le plus long = presque quatorze lignes/ environ dix lignes ;

- lundi 1e septembre = quatre paragraphes : le plus court = une demi-ligne/un tiers de ligne ; le plus long = quatre-vingt trois lignes/cinquante-deux lignes ;
- mercredi 3 septembre = cinq paragraphes : le plus court = deux lignes et demie/à peine deux lignes ; le plus long = seize lignes ;
- jeudi 4 septembre = quatre paragraphes : le plus court = six lignes et demie/presque cinq lignes ; le plus long = vingt-cinq lignes/environ dix-huit lignes.

Si l'on recense les paragraphes du roman (commençant par une majuscule et se terminant par un point ou l'équivalent) faisant une page (35 lignes/27 lignes) ou plus d'une page, on aboutit aux mêmes conclusions. Non seulement les deux dernières parties contiennent davantage de longs paragraphes mais il faut attendre la page 308/427 pour découvrir un paragraphe d'approximativement soixante lignes/quarante-cinq lignes et la page 319/434 pour approcher les cent lignes/quatre-vingts lignes. **Cette généralisation du constat opéré en début de roman amène à penser que les faiscsèmes précédemment repérés** (/**Continuité/, /Régularité/, /Directivité/, /Progressivité/, /Non-finitude/, /Unité/) sont bien des faiscsèmes fondamentaux.**

Bien sûr, on pourrait aussi alléguer que la longueur de certains de ces paragraphes peut s'expliquer par le fait que la représentation typographique est mimétique du contenu référentiel. Tel est par exemple le cas du premier long paragraphe où justement sont d'abord évoqués les premiers jours d'octobre « clairs, intacts, datés sans méprise possible […] bien différenciés qui forment une période bien détachée ». Les lexies « bien différenciés », « bien détachée » (19 mai, p. 45/249) correspondent parfaitement aux découpages en paragraphes courts que nous avons repérés dans les premiers chapitres de la première partie. Mais Revel précise bientôt que, dans la période suivante, « les semaines se contractent presque en une seule immense, épaisse, compacte, confuse » (19 mai, p. 46/250). Autrement dit, les événements se contractent en l'immense paragraphe épais, compact, confus que nous sommes au même moment en train de lire. On peut trouver à plusieurs reprises un jeu assez semblable.

Cependant la gradation typographique que nous sommes en train d'étudier confirme surtout ce que nous avons découvert en étudiant la linéarité directe progressive du « Moi », à savoir que Revel qui, au mois d'avril était sur le point d'être submergé et phagocyté par la ville, se reconstruit, se charpente peu à peu et devient ainsi, à chaque page, un peu plus écrivain, un peu plus homme, un peu plus solide. L'homme inexistant des premiers mois se métamorphose en bribes de paroles qui s'agencent, se structurent, le

structurent. Surgissent alors implicitement plusieurs existentiaux déjà croisés ou non : la 'Confiance', l' 'Espoir', la 'Maîtrise', l' 'Optimisme', la 'Solidification', la 'Stabilité'. Se comprennent aussi d'autant mieux les thématiques récurrentes des paragraphes les plus longs : l'écriture, les films, les tapisseries, la Nouvelle Cathédrale, le livre de Burton, la relecture du journal. C'est par l'écriture, par l'art que Revel se reconstruit. On retrouve là une matérialisation des théories critiques de Butor qui, nous l'avons dit, pense que l'art est un moyen de surmonter les crises et de proposer des modèles pour construire demain. On comprend aussi d'autant mieux pourquoi dans plusieurs des paragraphes ci-dessus est évoqué le soleil, le soleil de Crète, de Pétra mais aussi celui qui, à Bleston, chasse le brouillard hivernal : de même que l'on passe des bribes de langage à un langage structuré, on passe de la nuit au grand jour.

✓ La phrase, forme sensible de l'ambivalence du Temps linéaire

. Les phrases-paragraphes

Un autre stylème ramène à la fois à la linéarité, à l'/Ordre/, à la /Successivité/, à l'/Unité/ et à la /Finitude/ : le fait que dans *L'Emploi du temps,* très souvent, un paragraphe correspond à une seule phrase. Dans le premier chapitre du roman, pas un seul paragraphe n'est par exemple entrecoupé par un point, tous les points sont en fin de paragraphe. **Par ce procédé, la séparation entre les phrases est surmarquée, ce qui amplifie l'impression de /Discontinuité/ mais parallèlement l'unité supérieure n'est plus divisée en unités inférieures.** Au lieu d'avoir des arrêts et des à-coups abrupts, le paragraphe se métamorphose en un long fleuve tranquille, sans barrages, sans arrêts forts du flux de la phrase. **La /Continuité/ en sort renforcée comme en sort renforcée l'ambivalence /Discontinuité/, /Continuité/.**

. Les phrases divisées en paragraphes

Un autre stylème fait ressurgir exactement les mêmes faiscsèmes :

« Dans L'*Emploi du temps*, j'ai divisé ces phrases en paragraphes : **alors qu'en général un paragraphe est formé de plusieurs phrases, eh bien ! là, j'ai fait des phrases formées de plusieurs paragraphes**. Introduire cela dans un roman n'était pas aisé et présentait déjà des difficultés pour l'imprimeur car, afin de bien en marquer que le paragraphe était à l'intérieur de la phrase et non

> l'inverse, je demandais de commencer les paragraphes par une minuscule et non par l'habituelle majuscule[1]. »

Dans *L'Emploi du temps,* Butor utilise ce stylème à neuf reprises : le jeudi 22 mai (p. 54-55/254-255) quand il décrit le plan de Bleston, le lundi 23 juin (p. 150-152/320-321) lorsqu'il se remémore un après-midi à Plaisance Gardens, le lundi 30 juin (p. 168-169/332-333) au moment où il découvre la boutique d' « Amusements », le vendredi 8 août (p. 270-274/402-404) alors qu'il évoque Rose, le mardi 12 août (p. 278-281/407-409) pendant qu'il analyse les tapisseries du musée, le mercredi 27 août (p. 322-325/455-456) pour parler du film sur Rome, le vendredi 5 septembre (p. 350-351/436-437) quand il dépeint le mois de février et évoque Ann, le lundi 8 septembre (p. 353-355/457-459) lorsqu'il réfléchit à son journal, et enfin le mardi 30 septembre (p. 393-394/486-487) au moment où il raconte son départ et aborde la journée du 29 février.

Puisqu'il contribue à allonger démesurément la phrase, ce stylème est source de linéarité et de /Longueur/.

Il est aussi générateur de /Continuité/ par le fait que l'on passe, graduellement, du paragraphe traditionnel (signe ouvrant/ signe fermant) à un système mixte (signe ouvrant/pas de signe fermant) pour terminer par une présentation totalement novatrice (pas de signe ouvrant, pas de signe fermant). La phrase qui commence par « Ainsi moi, virus perdu dans ces filaments » ne s'achève pas, comme toutes les précédentes, à la fin du paragraphe, par un signe de ponctuation fermant mais par deux-points. De même, le paragraphe suivant commence, comme tous ceux de la page 9 à 54/226 à 254 par un signe ouvrant, une majuscule, « Le bleu », mais s'achève sur un signe encore moins fermant que les deux points, une virgule. Ce n'est qu'ensuite que l'on découvre des paragraphes commençant par des minuscules. Le nouveau stylème, qui plus est, était comme préparé et donc, en cela, /Continuité/ de ce qui précède. N'avons-nous pas en effet vu plus haut qu'au fur et à mesure de la première partie les paragraphes s'allongeaient de plus en plus ?

Cependant ce stylème est surtout source de /Continuité/ par le fait que, contrairement à ce qu'on trouve dans les paragraphes traditionnels, le texte n'est pas interrompu par les ponctuations fortes que sont le point, les trois points, le point d'exclamation ou le point d'interrogation. Il n'est pas non plus interrompu par l'autre signe fort de /Discontinuité/ qu'est la majuscule. Le passage se fait en quelque sorte en douceur. Et cela d'autant plus que lors de sa première apparition, l'isotopie des /Couleurs/, la

[1] Souligné par nous, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 48.

progression à thème dérivé, la construction anaphorique et les parallélismes syntaxiques renforcent la cohésion générale :

> « Le bleu, les eaux, […]
> le noir, toutes les installations ferroviaires dénonçant […]
> l'écarlate, les limites administratives et postales […] l'entourant […]
> le vert, les parcs […]
> le rose pâle des maisons, celui, plus soutenu, des monuments publics, réservant […] » (22 mai, p. 54-55).

/Directivité/, /Progressivité/ et /Continuité/ surgissent aussi du fait que, exactement comme pour les paragraphes, on peut noter une amplification graduelle du phénomène au fur et à mesure du roman. Les passages concernés par ce stylème sont en effet globalement de plus en plus nombreux : un pour la première partie, deux pour la deuxième partie, zéro pour la troisième mais trois pour la quatrième et trois pour la cinquième. **Les phrases ainsi construites sont aussi de plus en plus longues** puisqu'on passe d'un peu moins de deux pages/un peu plus d'une page (le 22 mai) à plus de quatre pages/deux pages et demie (le 8 août). **L'amplification se retrouve enfin dans le contenu référentiel.** Le 22 mai, l'élément décrit est clos. Un seul objet est évoqué : le plan de Bleston. La dernière ligne de la phrase nous décrit toujours ce plan. Le paragraphe suivant aborde un sujet tout autre. Le 12 août, au contraire, Butor commence certes par décrire les tapisseries mais il nous fait sortir du musée et, sans interrompre sa phrase, nous emmène vers la boutique d' « Amusement ». Le vendredi 5 septembre, la phrase commence de même par une évocation de Bleston mais s'achève par sept paragraphes sur Ann.

Du point de vue interprétatif, comme pour les paragraphes, on peut souvent attribuer à ce stylème une fonction mimétique voire autonymique. Par exemple, le mardi 12 août, Butor rappelle que dans les tapisseries : « ce qui est fixé, ce n'est pas un instant seulement de la course, mais toute une très longue histoire, toute une croissance, tout un très lent changement » (p. 280/408). La longue phrase divisée en multiples paragraphes est une sorte de miroir des tapisseries. En effet, chaque tapisserie contient plusieurs scènes mais aucun élément ne sépare ces scènes. Il en est de même de la phrase. Une même phrase en arrive à évoquer plusieurs lieux et événements différents mais aucune démarcation ne signale ces changements. De même, le 27 août Revel explique que « le mur que je longe depuis mon arrivée ici, par instants un peu moins opaque, soudain s'amincissait, comme si une profondeur oubliée se déployait » (p. 324/437). Et un peu plus loin, on peut lire : « Ann, à qui s'adressent toutes ces phrases, île vers qui tendent toutes ces lignes comme des vagues » (p. 324-325/437). Avec le stylème utilisé, les séparations entre les phrases (points, points d'interrogation, points d'exclamation, points de suspension) « soudain s'aminciss[ent],

comme si » le texte « se déployait », comme si « les lignes » devenaient soudain « vagues », vagues que matérialisent bien sûr les alinéas mais aussi les différences de longueur des paragraphes comme si à de petites vagues succédaient, de temps en temps, de bien plus grandes.

L**a /Continuité/ instaurée par ce stylème sert aussi bien sûr à matérialiser le patient et persévérant processus cognitif de Revel :**

> « Au fur et à mesure que la phrase continue et que le même passage se répète, on a l'impression de descendre jusqu'au fond de la pensée du héros. Pour prendre une décision, le héros essaie de s'en persuader. Ce processus de persuasion progressive de soi se révèle par la répétition du même passage. Cette structure de la phrase "qui semble interminable, qui continue inévitablement vers un but en se contournant, se répétant, se référant à elle-même, représente pour le lecteur les circonvolutions mentales du héros et l'irrévocabilité de sa décision qui se révèle et ensuite s'affirme grâce au voyage" (Struebig, p. 25)[1]. »

Exactement comme pour les paragraphes, **il semble aussi légitime d'interpréter le stylème observé comme la symbolisation d'une vie sans cesse un peu moins décousue, un peu moins parcellaire, un peu plus cohésive, un peu plus sous le signe de la /Continuité/, de la /Progressivité/ et de l'/Unité/.** L'existence de Revel n'est plus une suite d'instants séparés mais une sorte de flux où les événements, les pensées s'enchaînent en un grand tout fluide. **'Confiance', 'Stabilité', 'Solidification', 'Maîtrise', 'Optimisme', 'Espoir' semblent de retour.** Cette interprétation paraît d'autant plus justifiée que, comme dit précédemment, les passages concernés évoquent des objets, des lieux, des personnages, des moments qui contribuent fortement à la reconstruction de Revel : le plan de Bleston, le journal de Revel, les tapisseries, les films, Rose, « la clé de voûte » du 29 février.

Pourtant, ne serait-ce que par la présence des alinéas et des paragraphes, la /Discontinuité/ n'est pas totalement détruite. Ce qui aurait pu n'être qu'un seul et immense paragraphe, par ce stylème, se trouve être fragments séparés. Lors de la première apparition de ce stylème, le jeu des isotopies sémantiques surmarque même cette séparation. En effet, chaque paragraphe correspond à une couleur bien précise, totalement différente (bleu, noir, écarlate, vert, rose). On est à l'opposé d'un arc-en-ciel ou d'un nuancier où les couleurs se mêlent les unes aux autres, se fondent les unes dans les autres.

[1] Cité par Lee (In-Souk), *La Temporalité dans l'œuvre romanesque de Butor, (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification*)*, Thèse présentée en vue du doctorat de nouveau régime, sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, février 1997, p. 151-152.

. Les phrases longues

Ce stylème est cependant rare dans la première partie de *L'Emploi du temps* et c'est donc d'abord et avant tout par la longueur des phrases que le Temps linéaire y est matérialisé. Déjà dans *Passage de Milan*, « il y avait des endroits où la phrase s'allongeait, ce qui fit dire à certains lecteurs, même intelligents, que c'était mal écrit[1]. » Face à ces critiques, Butor, en un premier temps, chercha à réduire la longueur de ses phrases :

> « J'ai fait une première version de *L'Emploi du Temps* en m'efforçant d'utiliser des phrases qui ne fussent pas trop longues. Chaque fois qu'une de mes phrases commençait à dépasser cinq lignes, je me disais qu'on allait encore me tomber dessus, et je m'efforçais de mettre un point et d'ajouter ce qui était nécessaire pour une seconde phrase. Mais cette version ne me satisfaisait pas. Je la trouvais verbeuse[2] » ;

> « ça ne marchait pas ; et j'ai dû tout refaire en acceptant la longueur de mes phrases qui avaient parfois plusieurs pages. Pour me donner du courage, j'ai alors cherché des complices parmi les auteurs qui me précédaient : Proust, bien sûr ; Henry James. Je lisais beaucoup James tandis que j'écrivais *L'Emploi du Temps*. Dans la littérature française, il y a de grands auteurs qui savent utiliser la phrase longue : Bossuet, Montaigne, Rabelais… Même Voltaire, soi-disant modèle de la phrase courte, est fort capable de faire des phrases longues lorsqu'il en a besoin. J'ai donc osé[3]. »

Plus tard, il systématisera ce stylème :

> « Ces phrases longues se sont, dans mes ouvrages tellement distendues, qu'on peut dire qu'il y a, dans un livre comme *Mobile*, une phrase gigantesque qui dépasse les dimensions du volume et que tout est à l'intérieur de cette phrase – avec aussi bien sûr, des tas de sous-phrases dedans[4]. »

L'Emploi du temps est cependant en soi déjà exceptionnel. En effet, **la /Longueur/ moyenne des phrases y est bien supérieure à ce que l'on rencontre ordinairement dans la littérature**. Pour la calculer, il suffit de diviser le nombre total de mots d'une partie par la somme du nombre de points, points de suspension, points d'interrogation, points d'exclamation de cette même partie. Pour mieux interpréter les résultats, on peut s'appuyer sur les travaux d'Etienne Brunet[5] qui a montré que la phrase moyenne de Zola est de 15, 82 mots, celle de Hugo de 15 mots, celle du corpus TLF XIXe – XXe siècles de 14, 6 mots, celle de Chateaubriand de 22, 23 mots, celle de Rousseau de 27, 71 mots et celle de Proust de 30, 9 mots. Dans *L'Emploi du temps*, on obtient les résultats suivants :

---

[1] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 47.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 86.
[3] Calle, *ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 48.
[5] Brunet, *Le vocabulaire de Victor Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 77, Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, Genève, Slatkine, 1983, p. 124 cités par Kastberg Sjöblom, « La phrase Leclézienne et son rythme ; une approche lexico-statistique », Bourkhis, Benjelloun, *La phrase littéraire*, Academia Bruylant, 2008, p. 174-175.

Calcul de la longueur moyenne des phrases dans *L'Emploi du temps*

PARTIE	Nombre de points[1]	Nombre de points de suspension	Nombre de points d'interrogation	Nombre de points d'exclamation	Total de la ponctuation forte	Nombre de mots	Longueur moyenne des phrases
I	373	38	95	21	527	21 587	**41 mots**
II	393	36	93	43	565	33 491	**59 mots**
III	234	22	50	20	326	27 429	**84 mots**
IV	176	18	52	20	266	29 310	**110 mots**
V	103	0	22	10	135	21 078	**156 mots**
Total	1279	114	312	114	1819	132 895	**73 mots**

Un premier constat s'impose : la phrase de Butor dépasse de loin les auteurs précités, Proust compris. Si l'on calcule le nombre de mots contenu en moyenne par phrase sur l'ensemble du roman, on atteint 73 mots soit 2,4 fois plus que Proust. Ces résultats sont certes conformes aux observations de Brunet qui a constaté que si la phrase des auteurs s'est en moyenne raccourcie depuis 1789, en revanche, elle s'est assez nettement allongée dans la deuxième moitié du XXe siècle[2]. Cependant les nombres atteints sont bien plus élevés que ce que l'on peut constater par exemple chez Le Clézio dont la moyenne sur 31 ouvrages varie entre 15, 81 et 34, 59 mots.

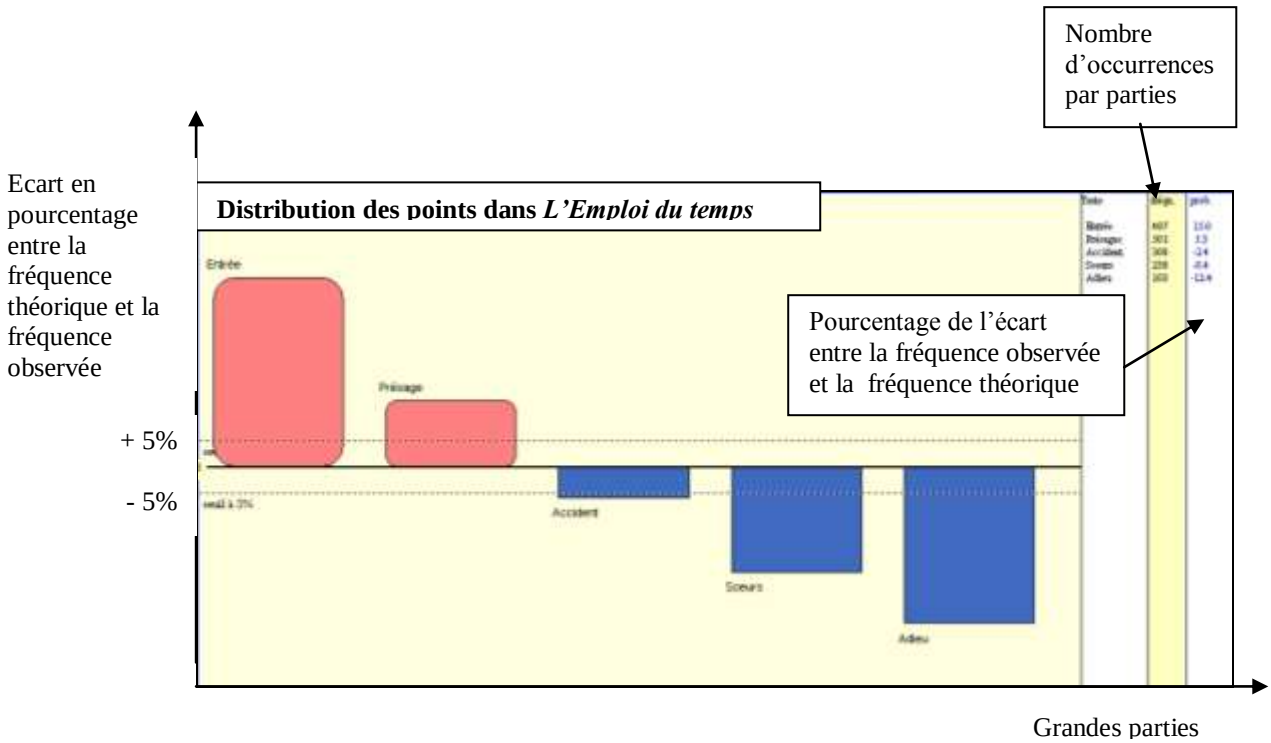
Deuxième constat : Butor utilise indéniablement beaucoup moins de points que les écrivains traditionnels. En effet, si l'on cherche, sur différentes bases de données, des œuvres d'une longueur similaire à « L'Entrée » (21 587 mots), soit entre 20 000 et 23 000 mots, il est rare de ne pas atteindre au moins les 2 200 points. A titre d'exemple, *La Femme de trente ans* (20 374 mots) contient 2 687 points, *La Recherche de l'Absolu* (20 396 mots) 2 570, *Une Ténébreuse affaire* (22 868 mots) 3 097. Même constat chez Dumas et Maupassant, *Le Capitaine Paul* (23 055 mots) 2 980, *Les mille et un fantômes* (22 768 mots) 2 906, *La femme au collier de velours* (21 695 mots) 2 429, *Miss Harriet* (20 734 mots) 2 848, *Monsieur Parent* (20 082 mots) 2 324, *Notre Cœur* (20 873 mots) 2 465. Des sondages de respectivement 21 250 et 22 520 mots dans *A la Recherche du temps perdu* conduisent à des résultats similaires 2 217 et 2 975 points. Or dans la première partie de *L'Emploi du temps,* on ne rencontre que 370 points soit aux alentours de six fois moins, ce qui est évidemment un écart considérable. Ce constat est d'autant plus significatif que les autres signes de ponctuation forte ne sont pas particulièrement nombreux dans *L'Emploi du temps* et

[1] Hyperbase donne comme résultats respectivement 487, 501, 300, 230 et 103 points mais il comptabilise ensemble les points et les points de suspension. Nous avons dans notre tableau distingué les uns et les autres d'où la différence de résultats.
[2] Brunet, *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Paris-Genève, Champion-Slakhine, 1981, cité par Kastberg Sjöblom, *ibid*., p. 175.

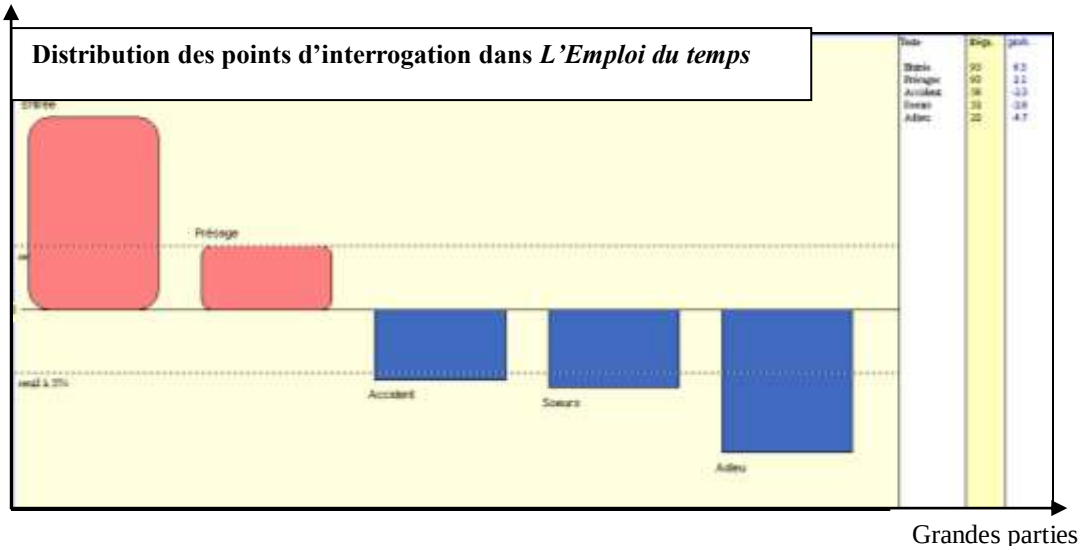
ne compensent donc pas le « déficit » observé. Même en les additionnant, on reste bien loin du nombre d'occurrences de points observé dans les textes ci-dessus.

Troisième constat, le tableau de la page précédente le montre fort bien, **plus le roman progresse, plus les phrases s'allongent. Autrement dit, la linéarité est en quelque sorte doublement présente, présente par le biais de la longueur inhabituelle des phrases, présente par la /Progressivité/, potentiellement infinie, de ces mêmes phrases.**

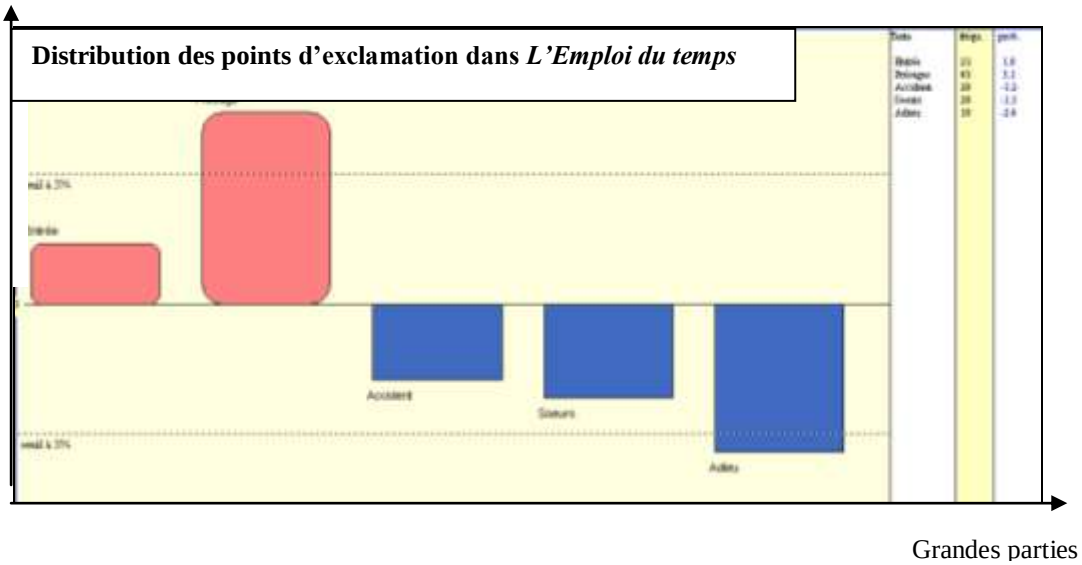
Il est enfin intéressant de remarquer que la diminution du nombre de points est strictement parallèle à la diminution du nombre de points d'interrogation et de points d'exclamation. Nous avons là un véritable faisceau stylistique : une diminution généralisée de la ponctuation forte. Les trois diagrammes qui suivent permettent de visualiser cet état de fait. La colonne la plus à droite récapitule les écarts. Si ceux-ci sont entre +2 et -2, ils ne sont pas significatifs. Plus ces écarts s'éloignent de cette fourchette, plus ils sont significatifs et remarquables. C'est ici le cas, puisque l'on a par exemple pour les points une fourchette allant de + 15 à – 12, 4 :



Ecart en pourcentage entre la fréquence théorique et la fréquence observée



Ecart en pourcentage entre la fréquence théorique et la fréquence observée



Même si pour les points d'exclamation les écarts sont moins nets et la progression générale moins parallèle aux deux autres, il n'en reste pas moins que les trois schémas obéissent visiblement à la même tendance générale de disparition de la ponctuation.

. Les phrases types

Terminons ces quelques constats sur les phrases de Butor en glissant vers l'intra-phrastique et en exploitant une des fonctions d'Hyperbase à savoir la possibilité de repérer les énoncés les plus caractéristiques du texte analysé, c'est-à-dire ceux qui proportionnellement à leur longueur contiennent le plus grand nombre des graphies ou des lemmes caractéristiques de l'ensemble sondé. Dans la première partie de *L'Emploi du temps*, les énoncés en question sont, du plus caractéristique au moins caractéristique, les suivants :

> « A midi et demi, j'ai suivi le mouvement général, surpris de voir Ardwick et Greystone rester assis à leurs tables, comme si rien ne se passait » (12 mai, p. 25/236) ;

« "Soixante-deux, White Street", en m'efforçant d'améliorer ma prononciation, tandis que nous descendions la pente au ralenti, puis il a fermé, viré sur la droite, viré encore, et nous nous sommes enfoncés dans Brown Street sous le pont » (7 mai, p. 19/232) ;

« Je regardais autour de nous les maisons séparées, sans boutiques, avec quelques rares affiches sur les côtés, sans rideaux aux fenêtres de leur unique étage » (14 mai, p. 33/241) ;

« Je me suis trouvé entre de grands immeubles à plaques de cuivre, devant lesquels passaient des employés pressés, et j'ai arrêté l'un d'eux, tandis qu'une horloge sonnait neuf heures. » (12 mai, p. 25/235) ;

« Ayant entendu sonner les neuf coups, je suis monté reprendre ma valise à la consigne de New Station » (7 mai, p. 19/232) ;
« […] Reposez-vous bien monsieur Revel, installez-vous, et soyez ici à neuf heures demain. » (9 mai, p. 21/233).

Un premier fait saute aux yeux : l'omniprésence de l'isotopie lexicale du /Temps/, le Temps en question étant majoritairement celui des horloges, le Temps quantitatif. Preuve en est, les notations chiffrées sont relativement nombreuses : « midi et demi », « neuf heures », « neuf coups », « neuf heures demain ». Il est aussi intéressant d'observer que **tous ces passages se situent dans les trente-cinq premières pages, dans la première moitié du mois de mai, comme si, par la suite, l'arrière plan instauré commençait déjà à se fissurer**.

La linéarité est aussi très présente et ce à la fois horizontalement (« Soixante-deux, White Street », « les maisons séparées, sans boutiques, avec quelques rares affiches sur les côtés, sans rideaux aux fenêtres de leur unique étage ») **et verticalement** (« entre de grands immeubles », « je suis monté »).

Notons qu'on retrouve également la plupart des faiscsèmes dégagés plus haut. Dès le premier énoncé, la /Successivité/ surgit (« j'ai suivi »). On la retrouve aussi implicitement via l'évocation du numéro de la rue (« Soixante-deux, White Street ») ou dans le passage qui décrit la longue litanie des maisons, des fenêtres et des affiches. Ne serait-ce qu'à cause de la lenteur généralisée, la /**Régularité/ semble également de mise :** « comme si rien ne se passait » ; « nous descendions la pente au ralenti » ; « Reposez-vous bien monsieur Revel ». Mais surtout, **comme précédemment, des ambivalences apparaissent. Si la lenteur est évoquée, c'est aussitôt pour être remise en cause : «** des employés pressés ». De plus, d'une part, Revel suit le mouvement général, descend avec d'autres la pente, s'enfonce sous un pont, autrement dit est un élément à peine distinguable du flux humain ; d'autre part, certains éléments décrits sont à la fois comme arrêtés et séparés des éléments qui les environnent : « surpris de voir Ardwick et Greystone rester assis à leurs tables, comme si rien ne se passait » ; « les maisons séparées » ; « j'ai arrêté l'un d'eux », « installez-vous ». **Nous le voyons, /Continuité/ et /Discontinuité/ ne sont pas loin. L'on pourrait tenir le**

même discours sur la /Progressivité/ et la /Régresssivité/ (« nous descendions la pente », « je suis monté ») **ou sur la /Finitude/ et la /Non-Finitude/** : « j'ai suivi le mouvement général »/« il a fermé » ; « de grands immeubles »/« leur unique étage ».

Ces extraits sont d'autant plus intéressants qu'ils font aussi ressortir certains des existentiaux que nous avons croisés. Revel non seulement se perçoit comme petit, faible, inférieur, incompétent, perdu et **pourrait être caractérisé par l' 'Impuissance' et l' 'Infériorité'** (« j'ai suivi le mouvement général », « en m'efforçant d'améliorer ma prononciation », « Je me suis trouvé entre de grands immeubles à plaques de cuivre ») **mais il est la passivité et l' 'Apathie' personnifiées :** « j'ai suivi le mouvement général », « Je regardais autour de nous », « Je me suis trouvé ». Comme le révèlent les termes génériques, les prépositions et adverbes négatifs mais aussi les pluriels, confronté à l'anonymat et à l'uniformité de la grande ville, n'arrivant pas à réellement communiquer, il se sent aussi très seul : « j'ai suivi le mouvement général », « en m'efforçant d'améliorer ma prononciation » ; « les maisons séparées, sans boutiques […], sans rideaux aux fenêtres », « des employés pressés ». Ce qui fait que **'Monotonie' (**« comme si rien ne se passait »), **'Emprisonnement'** (« nous nous sommes enfoncés », « sous le pont », « entre de grands immeubles »), **'Manque' («** sans boutiques », « quelques rares affiches », « sans rideaux ») mais aussi '**Inquiétude'** et **'Pessimisme' semblent sourdre de toutes les lexies rencontrées** : « nous descendions la pente », « il a fermé », « les maisons séparées ». Symboliquement dans un des énoncés Revel passe d'ailleurs du blanc (« White Street ») au sombre (« Brown Street »).

✓ **L'intra-phrastique, forme sensible de l'aporie du Temps linéaire**

. Les séquences intérieures

Si l'on se tourne encore un peu plus vers l'intra-phrastique, **l'étude de la ponctuation faible confirme à la fois les tendances de la ponctuation forte et la présence de la plupart des faiscsèmes recensés plus haut**. Montrons-le en commençant par recenser les occurrences :

La ponctuation faible dans *L'Emploi du temps*

PARTIES	Nombre de virgules	Nombre de points virgules	Nombre de deux points	Nombre de paires de parenthèses	Total de la ponctuation faible
I	1928	146	45	29	2177
II	2885	221	40	85	3316
III	2438	139	36	78	2769
IV	2698	119	15	61	2954
V	1957	74	17	6	2060
TOTAL	11 906	699	153	259	13 276

Si l'on ajoute la ponctuation forte à la ponctuation faible, l'on peut déterminer la longueur moyenne de ce que Kastberg Sjöblom appelle « les séquences intérieures » :

Calcul de la longueur moyenne des séquences intérieures

PARTIES	Total de la ponctuation forte	Total de la ponctuation faible	Total de la ponctuation forte et de la ponctuation faible	Nombre de mots	Longueur moyenne des séquences en nombre de mots
I	527	2177	2704	21 587	8
II	565	3316	3881	33 491	8,6
III	326	2769	3095	27 429	8,9
IV	266	2954	3220	29 310	9,1
V	135	2060	2195	21 078	9,6
TOTAL	1 819	13 276	15 095	132 895	8,8

On voit ici que sur l'ensemble du roman la moyenne de ces séquences est aux alentours de 8,8 mots. L'analyse du corpus des œuvres de Le Clézio révèle, elle, une moyenne de 7,4 mots[1]. Brunet a, quant à lui, comptabilisé (mais sans tenir compte des parenthèses) des moyennes de 4,96 mots chez Zola, 7,05 chez Chateaubriand, 6,05 dans l'ensemble du corpus XIX-XXe, 5,35 dans la prose littéraire du temps de Zola, 8,12 chez Proust, 9,53 chez Rousseau[2]. **Le résultat obtenu peut d'autant plus s'analyser comme un nouveau stylème de la linéarité que, comme précédemment, tout au long du roman, la longueur des séquences en question a tendance à être progressive** puisqu'elle passe de 8 à 9,6 mots.

Un autre stylème est à relier à celui que nous venons d'aborder, l'emploi des virgules :

> « La plupart des écrivains, surtout ceux qui font de longues phrases, prennent de nombreuses libertés avec les règles sur l'emploi des virgules en français ; l'observation de ces règles conduirait à en mettre beaucoup trop, ce qui rendrait le texte moins intelligible, et surtout supprimerait leur valeur de silence[3] ».

Hyperbase confirme cette remarque de Butor. Si l'on consulte à nouveau les œuvres sondées plus haut, il est rare de ne pas atteindre au moins les 4500 virgules. Par exemple, *La Femme de trente ans* contient 5356 virgules ; *La Recherche de l'Absolu,* 5538 virgules ; *Une Ténébreuse affaire*, 6011 virgules. Même constat chez Dumas : *Le Capitaine Paul,* 5810 virgules ; *Les mille et un fantômes,* 5470 virgules ; *La femme au collier de velours,* 5750 virgules. Maupassant ne fait pas exception à la règle : *Miss Harriet,* 5259 virgules ; *Monsieur Parent,* 4574 virgules ; *Notre Cœur,* 5795 virgules. Le recensement des virgules

[1] Kastberg Sjöblom, « La phrase Leclézienne et son rythme ; une approche lexico-statistique », Bourkhis, Benjelloun, *La phrase littéraire*, Academia Bruylant, 2008, p. 182.
[2] Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, Slatkine-Champion, 1985, p. 104.
[3] Butor, « La littérature, l'oreille et l'œil », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 1037.

dans les deux extraits choisis d'*A la Recherche du temps perdu* conduit à des résultats similaires : 6216 et 6313 virgules. Or **« L'Entrée » ne totalise que 1928 virgules, autrement dit un peu plus de deux fois moins que les récits ou extraits que nous venons d'évoquer, ce qui évidemment a, encore une fois, pour conséquence d'accentuer l'effet de linéarité en général, de /Continuité/ en particulier**.

Pourtant, la longueur moyenne des séquences intérieures est finalement peu éloignée de celle de Le Clézio et surtout, même s'il y a /Progressivité/, la différence entre les parties reste relativement faible. Elle est seulement de 1,6 mot. **Ce constat nous ramène une énième fois à la tension perçue plus haut entre /Continuité/ et /Discontinuité/.** Une /Continuité/ est créée par la longueur étonnante et sans cesse croissante des phrases, par la rareté de la ponctuation forte, par la longueur des séquences internes, elles aussi croissantes, et par le nombre de virgules inférieur à la moyenne attendue. Mais, finalement, à chaque fois, dans les cinq grandes parties du roman, le flux de la phrase est coupé à peu près comme dans les récits traditionnels, c'est-à-dire approximativement tous les neuf mots. Certes les points et les virgules sont peu nombreux mais l'absence des uns et des autres est compensée par une proportion de virgules par rapport aux points plus importante que d'ordinaire. Chez les six écrivains qu'il a analysés, Brunet a en effet constaté que les points représentaient à peu près un tiers de l'ensemble de la ponctuation et les virgules la moitié. Kastberg Sjöblom a répertorié pour Le Clézio 32,18% de points et 61,86% de virgules. Dans *L'Emploi du temps*, rien de semblable. On décompte seulement 8,5% de points mais… 78,9% de virgules. Nous le voyons, ceci compense, en partie, cela et, en tous les cas, contribue au fait que l'on obtient des séquences internes qui ne sont pas énormément plus longues que celles de Le Clézio. Le fait que les points virgules, qui génèrent une pause plus longue que la virgule, ou les parenthèses, qui créent une forte rupture intonative, sont relativement nombreux est un deuxième facteur expliquant que les séquences intérieures sont moins longues qu'on aurait pu le croire. Les uns et les autres représentent en effet respectivement 4,6 % et 3,4% de la ponctuation faible alors que chez Le Clézio, ils ne représentent que 1,8% et 1,2%[1].

. Les constructions syntaxiques

L'analyse de la syntaxe conduit à des conclusions similaires. Prenons par exemple le deuxième paragraphe de la page 14/228 :

[1] Kastberg Sjöblom, « La phrase Leclézienne et son rythme ; une approche lexico-statistique », Bourkhis, Benjelloun, *La phrase littéraire*, Academia Bruylant, 2008, p. 180.

« M'introduisant, j'ai vu
deux hommes qui dormaient sur les bancs de bois,
deux hommes très sales,
l'un allongé sur le côté,
le visage caché sous un chapeau
l'autre couché sur le dos
les genoux en l'air,
la tête renversée
la bouche ouverte
et une croûte sur la pommette droite
laissant traîner par terre sa main droite à laquelle il manquait deux doigts »
(2 mai)

Le premier complément d'objet a pour expansion une seule proposition relative (« qui dormaient sur les bancs de bois »), le second a droit à deux constructions détachées parallèles (« l'un allongé sur le côté […] », « l'autre couché sur le dos […] ») qui elles-mêmes vont se subdiviser graduellement. La première en une construction absolue détachée, la deuxième en quatre constructions absolues détachées et, là encore, on peut repérer une gradation dans la longueur puisque la quatrième construction, introduite par la conjonction « et », contient un complément circonstanciel de lieu, ce qui n'était pas le cas des précédentes. Quant au dernier complément (« laissant traîner par terre sa main droite à laquelle il manquait deux doigts »), non seulement il est plus long que son équivalent syntaxique (« couché sur le dos ») mais il commence par une périphrase verbale factitive et s'achève par une proposition subordonnée relative.

Puisqu'en plus, elle est close, forme un tout cohésif et que l'étymologie « syntaxis » rappelle que qui dit syntaxe dit « ordre, arrangement », **on retrouve** donc dans la phrase ci-dessus **les faiscsèmes de l' /Ordre/, de la /Finitude/, de l'/Unité/,de la /Continuité/, de la /Longueur/ et de la /Progressivité/, une /Progressivité/ qui s'avère triple puisqu'elle concerne à la fois la longueur, la hiérarchisation et la complexité des liens syntaxiques.**

Un autre exemple toujours extrait du premier chapitre, page 11/226, le confirme :

« Cet air je l'ai interrogé par mes narines et ma langue,
auquel j'étais désormais condamné pour tout un an,

et j'ai bien senti
qu'il contenait ces vapeurs sournoises
qui depuis sept mois m'asphyxient,
qui avaient réussi à me plonger dans le terrible engourdissement
dont je viens de me réveiller. »

La première série, proposition principale, proposition subordonnée relative, est déjà en soi plus courte que la deuxième série qui lui est coordonnée mais, comme précédemment, dans la deuxième série l'amplification se poursuit. Certes, il n'y a qu'une complétive mais celle-ci contient en son sein deux relatives. De plus, en toute logique graduelle, la deuxième non seulement est plus longue que la première mais elle s'achève à son tour par une proposition

relative. Autrement dit, exactement comme précédemment, la /Progressivité/ est triple : /Longueur/ sans cesse accrue, hiérarchisation sans cesse démultipliée, syntaxe sans cesse complexifiée.

Ces deux exemples amènent à prendre conscience qu'un des stylèmes intra-phrastiques premiers de la linéarité est l'anaphore textuelle. Dans les premières pages de son roman, Butor en utilise d'ailleurs une palette impressionnante. Certaines sont pronominales, (« Si *j*'avais su […] *je*… », 1er mai, p. 10/225), d'autres lexicales (« *mon séjour dans cette ville*, *cette année* », 1er mai, p. 10/225). Certaines sont totales (« Je *l*'avais relue […] il était donc impossible qu'*elle* fût dans ma valise » (2 mai, p. 12/227), d'autres partielles (« Je revois *tout cela* clairement, *l'instant où* je me suis levé, *celui où* j'ai effacé avec mes mains les plis de mon imperméable », 1er mai, p. 10/226). Certaines sont fidèles (« *les inscriptions que je désirais lire* […] *ces inscriptions* que j'ai vues depuis », 2 mai, p. 13/227), d'autres infidèles (« *mon séjour dans cette ville*, *cette année* » 1er mai, p. 9). Certaines sont résomptives, d'autres associatives :

> « Dehors, c'étaient des vapeurs brunes, des piliers de fonte passant, ralentissant, et des lampes entre eux, aux réflecteurs de tôle émaillée, datant sans doute de ces années où l'on s'éclairait au pétrole, pis, à intervalles réguliers, cette inscription blanche sur de longs rectangles rouges : "Bleston Hamilton Station" » (1er mai, p. 9/225) ;

> « Les lueurs se sont multipliées.
> C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville » (1er mai, p. 9/225).

Dans le premier exemple, les vapeurs, les piliers, les lampes, le mélange de modernité et d'ancienneté, de saleté et de clinquant, etc., en un mot, tout ce qui fait qu'une gare est une gare, que cette gare est cette gare, est repris par le syntagme résomptif « Bleston Hamilton Station ». Dans le second, « cette ville » n'est pas strictement coréférentielle à « les lueurs » mais lui est associée par l'expérience, par des connaissances que le lecteur et l'écrivain partagent, par un lien métonymique.

Les anaphores textuelles sont des stylèmes de la linéarité du fait que rebondir sur un élément déjà désigné, c'est refuser d'arrêter son texte, c'est continuer à aller toujours plus de l'avant. Etant donné qu'il est toujours possible de rebondir sur ce qui a déjà été dit et de reprendre un élément pour le caractériser à nouveau, la phrase, par ce procédé d'écriture, tend potentiellement vers la /Non-finitude/. Les anaphores textuelles insèrent de plus dans le texte de la /Continuité/ par le fait qu'elles atténuent les ruptures, qu'elles créent sans cesse des liens avec ce qui précède, qu'elles consistent « non à répéter quelque donnée du texte antérieur mais **à situer l'interprétation de tout nouveau SN d'un texte**

relativement à la mémoire des interprétations antérieures[1]. » Kleiber ne s'y trompe pas puisqu'il les caractérise justement par l'expression « marqueur de continuité thématique ».

Un autre stylème intra-phrastique de linéarité, lui aussi très présent dans le roman de Butor, est la progression à thème linéaire. Si cette progression peut bien sûr être lue comme mimétique du cheminement de la conscience de Revel ou de son errance dans la ville, **elle transforme** aussi **faits et gestes en un immense flux ininterrompu, en une longue /Continuité/.** L'exemple suivant en est une bonne illustration :

> « 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 reflétant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinait du plafonnier sali » (1er mai, p. 9/225).

Le syntagme « coin de compartiment » conduit à « la vitre noire », cette vitre dirige le regard du lecteur vers les gouttes de pluie qui elles-mêmes mènent vers les miroirs qui ont pour propos la lumière, lumière qui devient le thème et qui a pour propos « qui bruinait du plafonnier sali ». On le voit, Butor reconstitue le flux de la conscience de l'observateur, un flux ininterrompu, continu.

Ces différents procédés de cohésion n'ont bien sûr en soi rien de profondément original mais leur quantité confirme que Butor ne cherche pas dans ces premières pages à se démarquer de la tradition romanesque et qu'au contraire il met tout en œuvre pour placer son roman sous le sceau de la linéarité et de la /Continuité/.

En toute cohérence avec ce constat, on trouve très souvent en début de phrase des connecteurs temporels comme « lorsque », « l'instant où », « puis » et même à plusieurs reprises le connecteur énumératif « et ». Un simple survol des premières pages permet d'en prendre conscience : « C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour » (1er mai, p. 9/225), « C'est qu'alors » (1er mai, p. 10/226), « Alors j'ai pris une longue respiration » (1er mai, p. 10/226), « Parvenu en haut de la pente, j'ai été surpris » (2 mai, p. 13/228), « Quand je suis entré » (2 mai, p. 13/228), « Au bout d'un quart d'heure » (2 mai, p. 14/228), « Peu après » (2 mai, p. 14/228), « Quand je me suis redressé » (5 mai, p. 15/229), « Quand j'ai ouvert les yeux » (5 mai, p. 15/229), « Ayant examiné la liste des prix » (5 mai, p. 16/229), « Quand j'ai posé la tasse vide » (5 mai, p. 17/230), « Après m'être débarrassé de ma valise » (7 mai, p. 17/230), « Ayant entendu sonner les neuf coups » (7 mai, p. 19/232), « Alors j'ai jeté un coup d'œil » (7 mai, p. 20/232). **Exactement comme les anaphores textuelles, ces connecteurs mettent en place une véritable chaîne temporelle.** Par eux, tous les événements semblent se situer le long d'une longue ligne continue. **Cependant la**

[1] Souligné par nous ; Corblin, « Défini et démonstratif dans la reprise immédiate », *Le Français moderne*, 1983, p. 120, cité par Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, coll. « Lettres Sup. », Belin, 2003, p. 237.

réitération des « alors » et des « quand », en surmarquant la /Successivité/ des événements, amène parallèlement à un changement total de perspective. A cause d'elle, chaque début de phrase devient l'équivalent d'un moment, moment qui transforme le roman en une succession d'instants détachés, autrement dit, en une ligne qui se met soudain à pencher plus du côté de la /Discontinuité/ que de la /Continuité/.

L'abondance des répétitions crée exactement le même effet. « Répéter », c'est prolonger, continuer son texte, créer un lien entre l'avant et l'après mais c'est aussi ponctuer son texte d'éléments récurrents, alterner le dit et le redit, transformer le roman en une succession de moments tantôt uniques, tantôt répétés, couper le flux du récit par des jalons, transformer la ligne pleine en une ligne de pointillés où chaque pointillé correspond à une reprise et chaque interstice à un élément non répété.

Une énième fois, la ligne instaurée s'avère donc terriblement ambivalente, à la fois /Continuité/ et /Discontinuité/.

Une autre construction très présente dans *L'Emploi du temps* ramène de même à la linéarité, la figure de l'énumération. Cette figure apparaît dès les premières pages. Par exemple, le vendredi 2 mai quand il retourne vers la gare : « Je lisais au-dessus des portes : "Renseignements", "Billets", "Bar", "Chef de gare", "Sous-chef de gare", "Consigne", "Salle d'attente de première classe"» (p. 13-14/228). On en retrouve aussi une le vendredi 16 mai, le lundi 19 mai, le jeudi 22 mai, le lundi 26 mai : « ces noms tous teintés de la même vie tranquillement insuffisante, "mon paradis", "beau site", "Blackpool plage" » (p. 40/246) ; « Manchester ou Leeds, Newcastle ou Sheffield […] ou encore, sans doute ces villes américaines, Pittsburg ou Détroit » (p. 47/250), « au Burlington dans Tower Street, en compagnie de Slade, de Moseley, ou de James Jenkins, au White dans White Street, à la table de Ward et Blythe, ou en face, avec Dalton et Cape, au Lancaster » (p. 47/250) ; « traversée de six ponts : South Bridge, New Bridge, Old Bridge, Brandy Bridge » (p. 54/255), « le quatrième avec Alexandra Place, le septième avec l'Hôtel de Ville, la Nouvelle Cathédrale, Matthews and Sons, le huitième, le vieux Bleston, avec l'Ancienne Cathédrale et les halles, les parcs et les cimetières » (p. 55/255) ; « longeant des usines, des entrepôts, des palissades » (p. 58/258), etc.

A noter d'ailleurs que cette dernière structure, « déterminant + nom + déterminant + nom + déterminant + nom », se trouve, selon Hyperbase, cinquante-cinq fois dans l'ensemble du roman. Par comparaison, dans toute l'œuvre de Balzac elle n'est présente que dans cinq romans (*La Femme de trente ans*, *Les Illusions perdues*, *Les Employés*, *La Rabouilleuse*, *Le*

Cousin Pons) et n'apparaît qu'une seule fois par oeuvre. Même constat chez Maupassant où seul *Monsieur Parent* contient cette suite syntaxique et, là encore, seulement une fois. Hyperbase ne la comptabilise de même que trois fois dans l'ensemble d'*A la Recherche du temps perdu*.

Confirmation que l'énumération est bien un stylème de Butor, on peut aussi noter que la structure nom + nom + nom est, quant à elle, présente deux cent cinquante fois dans *L'Emploi du temps* et que si l'on rajoute encore un nom à cette structure, on obtient tout de même encore trente-deux occurrences. Le fait d'avoir des noms sans déterminant induit que les énumérations en question sont pour la plupart des énumérations de noms propres et un sondage dans *L'Emploi du temps* permet même d'ajouter que la grande majorité de ces énumérations sont plus précisément des énumérations de noms de lieu. Cela nous ramène aux exemples ci-dessus et permet de prendre conscience que toutes les énumérations qui précédent ont justement pour point commun de se référer à du spatial. Cette caractéristique omniprésente dans *L'Emploi du temps* est évidemment encore un stylème, stylème que l'on retrouve par exemple quand Revel rappelle ses multiples trajets dans Bleston en bus, dans la Morris ou à pied, stylème que systématisera et « théorisera » Butor dans *La Modification* :

> « D'abord les principales étapes du voyage Paris-Rome sont fréquemment énumérées en séries : Dijon, Modane, Turin, Gênes, Rome […] de sorte que nous sommes comme entraînés par le mouvement du train (qui est aussi celui du temps)[1]. »

Or énumérer dans une phrase plusieurs lieux ramène presque systématiquement aux faiscsèmes de la /Successivité/, de la /Discontinuité/ et de la /Continuité/. On pourrait certes analyser le premier exemple relevé ci-dessus (« Je lisais au-dessus des portes… ») comme une description de la gare à un moment « *t* » et estimer que Revel voit simultanément les différents panneaux et cela d'autant plus que l'on n'a pas une succession de verbes de perception visuelle au passé simple mais un seul verbe à l'imparfait. Pourtant, **l'énumération par sa simple présence linéarise l'espace** gare en une succession de points et surtout tend à nous faire passer d'un moment « *t* » à une suite de moments « *t+1* », « *t+2* », « *t+3* », etc. Et cela, **parce que l'énumération est comme une invitation à deviner derrière elle un regard, un regard qui n'a pas pu percevoir en un seul instant les détails du réel qui l'entoure, un regard qui va donc de lieu en lieu et ce d'une façon continue puisque le regardant n'arrête pas de regarder, ne ferme pas les yeux mais aussi d'une façon discontinue puisqu'à chaque fois le regardant s'arrête sur des portions d'espace précises.**

[1] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 506.

Lorsque les énumérations se réfèrent à un trajet linéaire effectué physiquement par le protagoniste, les faiscsèmes précédemment rencontrés n'en ressortent que mieux. Montrons-le en analysant de plus près le passage relatant la tentative d'escapade de Revel vers Hamilton :

> « Pendant deux kilomètres j'ai marché sans que s'interrompe la succession des "ermitages" réguliers comme les divisions sur un instrument de mesure, silencieux sans autre animation que leurs fumées, fragiles décors bien clos, fragiles refuges contre les noires puissances de la ville, fragiles niches pour chiens aisés, sans fondations, sans armatures » (16 mai, p. 40/246).

Dans cet extrait, non seulement plusieurs syntagmes ou lexies ramènent aux faiscsèmes de la **/Longueur/,** de la **/Successivité/** et de la **/Régularité/** (« pendant deux kilomètres », « sans que s'interrompe », « la succession des "ermitages" », « réguliers », « mesure ») mais, via la récurrence des constrictives, des palatales [j] et l'assonance en [i], on retrouve ces mêmes faiscsèmes au niveau phonique :

> « Pendant deux kilomètres **j**'ai mar**ch**é **s**ans que **s**'interrompe la **s**u**cc**e**ss**ion de**s** « ermita**g**es »
>
> réguliers comme les di**v**i**s**ions **s**ur un in**s**trument de me**s**ure,
> **s**ilen**c**ieux **s**an**s** autre animation que leurs fumées,
>
> **f**ra**g**iles décors bien clos,
> **f**ra**g**iles re**f**u**g**es contre les noires pui**ss**an**c**es de la **v**ille,
> **f**ra**g**iles ni**ch**es pour **ch**iens a**is**és,
> **s**ans **f**ondat**i**ons,
> **s**ans armatures »

Ces différentes isotopies phoniques associées aux anaphores « fragiles […] fragiles […] fragiles » et « sans […] sans » instaurent dans le texte des jalons, des étapes, des bornes qui sont sources de **/Discontinuité/** mais**,** comme précédemment, la présence du verbe imperfectif « marcher » et le recours à des substantifs au pluriel plutôt qu'à une accumulation de noms au singulier crée parallèlement, outre une impression de **'Monotonie', d' 'Ennui'**, un effet de **/Continuité/**. L'absence d'une virgule après le circonstant « pendant deux kilomètres » amplifie un peu plus cet effet. A cause de ces différents procédés, l'espace, d'abord succession de lieux séparés, devient peu à peu trajet ininterrompu ; le Temps, d'abord succession d'instants, devient peu à peu longue ligne ininterrompue. Le niveau syntaxique, comme le montre le découpage qui précède, fait surtout, quant à lui, prendre conscience de la **/Directivité/** et de la **/Progressivité/**. La simple présentation graphique ci-dessus montre bien la tendance à l'allongement de la phrase. Quant aux caractérisants de la lexie « ermitages », ils se subdivisent en deux séries ayant à chaque fois des constructions syntaxiques parallèles. L'on passe de deux groupes adjectivaux ayant approximativement la même longueur, à trois groupes nominaux de plus en plus longs et cela à un tel point que le dernier se subdivise à son tour en deux groupes prépositionnels.

Pourtant, cette phrase n'en contient pas moins deux fois l'adjectif « fragiles ». On se doit aussi de noter que dès la deuxième moitié de la première ligne, verbe et pronom personnel sujet disparaissent. Plus de procès, plus d'agent. On peut également y découvrir une forte récurrence d'expressions négatives : « sans que s'interrompe », « sans autre animation », « sans fondations », « sans armature ». Cette négativité est même graduelle puisque l'on passe d'une restriction, « sans autre animation que », à une pure négation redoublée : « sans […], sans ». Une autre gradation est sensible. Les « ermitages » deviennent de plus en plus dysphoriques et péjoratifs dans leur dénomination : « fragiles décors », « fragiles refuges », « fragiles niches ». Ils le sont également dans leur caractérisation : « bien clos », « pour chiens aisés », « sans fondations ». **La /Progressivité/ se meut en /Régressivité/.** Autre constat révélateur, les quatre dernières lignes du schéma ci-dessus sont de plus en plus courtes. **Là où semblait régner la /Non-finitude/ l'on découvre donc en fait des signes de /Finitude/. La /Continuité/, la /Régularité/ sont comme freinées.** Le pas se fait plus lourd. Revel fuit en avant mais qu'il le veuille ou non l'interruption, le guette. Il aura beau marcher tout droit, linéairement, à un moment ou à un autre, il sera obligé de s'arrêter, comme la phrase.

En conclusion, si Butor a plus souvent recours aux énumérations que la plupart de ses prédécesseurs, si ces dernières sont très souvent associées à l'isotopie du /Spatial/, et sont vecteurs de linéarité, si elles servent à insérer du temporel dans le spatial et à mettre le lecteur dans une temporalité assez proche de celle du protagoniste, elles sont aussi un lieu privilégié pour percevoir les ambivalences que nous n'avons cessé de croiser depuis le début de ce travail : l'ambivalence /Progressivité/, /Régressivité/ ; l'ambivalence /Continuité/, /Discontinuité/ ; l'ambivalence /Finitude/, /Non Finitude/.

Un type d'énumération bien particulier, la métabole, en est une confirmation : « la trame de l'épaisse couverture […] s'est encore une fois relâchée, défaite » (1er mai, p. 9/225) ; « l'air m'a paru amer, acide, charbonneux, lourd » (1er mai, p. 11/226) ; « l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir » (1er mai, p. 11/226). La succession de synonymes allonge le texte, cherche à restituer le *continuum* du référent décrit mais chaque virgule occasionne un arrêt, coupe la /Continuité/ de la phrase, révèle une perception par à coups, par esquisses, une approche du réel que l'on pourrait qualifier de pointilliste.

On pourrait tenir le même propos sur les hyperbates. La phrase semble s'achever, le lecteur s'attend au point final mais, soudain, le fini s'avère non fini, la phrase repart, la

ligne se prolonge, se prolonge : « 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 » (1er mai, p. 9/225) ; « J'ai l'impression que je pourrais retrouver […] la place qu'occupait mon unique lourde valise dans le filet, et celle où je l'ai laissée tomber, entre les banquettes, au travers de la porte » (1er mai, p. 10/226). La première phrase ci-dessus pourrait fort bien s'arrêter après le participe « entré » mais aussi après le substantif « ville » ou la lexie « écoulée ». A chaque fois, pourtant, le point potentiel est virgule. A chaque fois, pourtant, la phrase se poursuit. La même lecture est possible avec le deuxième exemple. La phrase aurait pu s'achever après le nom « filet » et d'ailleurs la pause, l'hésitation du scripteur, est telle que Butor sent le besoin de faire précéder la conjonction « et » d'une virgule. La phrase aurait aussi pu se finir après l'infinitif « tomber pourtant elle continue et ce n'est pas un seul complément circonstanciel qui suit mais deux.

Une nouvelle fois, se retrouvent donc associés les faiscsèmes de /Discontinuité/ et de /Continuité/, de /Finitude/ et de /Non-Finitude/. La structure syntaxique, le sémantisme laissant présager la fin de la phrase, le lecteur s'attend à un arrêt et à une nouvelle phrase : le Temps est alors perçu comme succession d'éléments juxtaposés. Mais la phrase ne s'arrête pas, elle « continue » : les éléments séparés se trouvent soudain liés à la fois par la phrase qui les englobe et par la conscience du lecteur qui relie le nouvel élément à ce qui précède et qui, surtout, étant donné le systématisme du procédé, en arrive à attendre de nouvelles hyperbates. Et ce d'autant plus que ces hyperbates consistent souvent à caractériser davantage ce qui est décrit. Le « où je l'ai laissée tomber » devient ainsi « entre les banquettes » qui est évidemment beaucoup plus précis mais cependant moins détaillé que le « au travers de la porte » qui suit. On trouve constamment le même procédé : « le paquet de gauloises était vide, et il n'y avait rien d'autre » (2 mai, p. 12/227, « il a fallu que je vérifie, que je glisse ma main entre mes chemises » (2 mai, p. 12/227). De même, il n'est pas rare de voir les phrases s'achever par des comparaisons cherchant à préciser l'impression ressentie : « comme si un grain de limaille lestait chaque gouttelette de son brouillard », « comme celui d'une couverture de laine humide » (1er mai, p. 11/226), « comme s'il ne restait plus que quelques instants avant un rigoureux couvre-feu » (2 mai, p. 13/227). Ces deux familles de caractérisation ont une caractéristique commune, elles pourraient se continuer *ad aeternam*. Rien n'empêche de préciser l'endroit correspondant « au travers de la porte », par exemple l'état du sol, qui peut alors à son tour amener à une notation sur les matériaux du sol, qui à leur tour peuvent conduire à une description de la couleur, de la texture et ainsi de suite. Même le « il n'y avait rien d'autre » pourrait déboucher sur une description de l'espace vide,

du manque, etc. Tout élément peut aussi bien sûr être comparé à autre chose. **Par l'hyperbate, la linéarité devient en quelque sorte tri-dimensionnelle. Elle semble aller à la fois dans le sens de la longueur et dans le sens de la profondeur. En termes cinématographiques, l'on pourrait dire qu'elle est à la fois panoramique et « zoomique » et que dans l'un et l'autre cas, le mouvement de la caméra est, potentiellement, infini.**

Paradoxalement, une figure comme l'aposiopèse est elle aussi source de linéarité, de /Continuité/, de /Discontinuité/, de /Finitude/ et de /Non-Finitude/. Certes, la phrase, puisqu'elle s'interrompt, semble finie mais l'aposiopèse amène le lecteur à prolonger dans son propre esprit ce qui est achevé sur le papier. Les énumérations, les coupures situées juste après des mots qui appellent une suite ou les structures syntaxiques inachevées (comme par exemple la présence d'une subordonnée hypothétique sans principale exprimée) sont comme une invitation, un précodage, incitant à compléter, à prolonger le roman : « - Ah, non, monsieur, je suis désolée. - Mais… » (5 mai, p. 16/230) ; « Rien d'autre ? - Eau minérale, soda, café, bouillon… » (5 mai, p. 16/230) ; « je suis Jacques Revel, je… » (9 mai, p. 21/233) ; « je ne suis arrivé que ce matin… Je regrette » (9 mai, p. 21/233) ; « près du centre, je suppose… » (12 mai, p. 24/235) ; « Si vous avez encore faim je peux demander du fromage et des biscuits… » (12 mai, p. 26/236) ; « je ne suis arrivé que cette semaine… » (13 mai, p. 30/239).

Que retenir de tout ce qui précède ? Tout d'abord le fait que la linéarité n'est pas l'apanage de l'architextualité, de l'énonciation interne, du récit, de l'histoire ou de la phrase. Elle est aussi instillée au niveau intra-phrastique et ce par le biais d'un nombre impressionnant de stylèmes : la longueur des séquences intérieures, l'allongement et la complexification constante des syntagmes et propositions, les anaphores textuelles, les progressions à thème linéaire, la présence de connecteurs temporels en début de phrase, les répétitions, les énumérations, les hyperbates, les aposiopèses, etc. Ensuite, que ces différents stylèmes font tous ressurgir, à un moment ou un autre, les faiscsèmes que nous avons précédemment mis à jour. Enfin, qu'à ce niveau, plus qu'à aucun autre peut-être, les tensions et ambivalences perçues sont nombreuses, à la limite du compatible, aux frontières du contradictoire.

. Les tiroirs verbaux

Montrons maintenant que ce que nous venons de découvrir en analysant les séquences intérieures et les constructions intra-phrastiques est en grande partie transposable aux tiroirs verbaux.

On peut en effet constater que **le simple recensement par Hyperbase du nombre d'occurrences des temps de l'indicatif dans la première partie du roman tend déjà à restituer un semblant de linéarité temporelle.** Même s'il faudrait bien sûr plus que nuancer et affiner cette affirmation, puisque par exemple de nombreux présents sont dus au discours direct et que certains passés composés ont une valeur de présent accompli, la somme des occurrences plus-que-parfait (143), imparfait (589), passé composé (417) est à peu près égale aux occurrences du présent (1020). Ce sont donc deux périodes successives et à peu près régulières qui semblent se dégager de la première grande partie du roman : le passé et le présent.

Très souvent, le passé paraît de même pouvoir se diviser en deux périodes successives, deux périodes matérialisées par un tiroir verbal suivi ou précédé de sa forme composée. **Dans la première partie de *L'Emploi du temps*, imparfait et plus-que-parfait sont par exemple fréquemment associés** : « Je l'**avais relue** dans le train une dernière fois, il **était** donc impossible qu'elle fût dans ma valise, puis que je n'**avais** pas **ouvert** celle-ci de tout le trajet. » (2 mai, p. 12/227) ; « les bâtiments que j'**avais vu**s et même ceux dont je ne **connaissais** que l'existence, s'**étaient** déjà **organisés** dans mon esprit, s'agglomérant en une vague représentation très fausse de la ville par laquelle je m'**orientais** » (13 mai, p. 28/238).

On pourrait faire le même constat avec le plus-que-parfait et le passé composé : « Le chauffeur, qui, naturellement, n'**avait** pas **compris**, **a démarré** immédiatement » (7 mai, p. 19/232) ; « le vieux John Matthews, que je n'**avais** encore jamais **vu**, […] **a fait** une apparition » (12 mai, p. 25/236).

On retrouve la même /Successivité/ avec la chaîne des futurs du passé de l'indicatif : conditionnel passé, conditionnel présent. Par exemple : « je **choisirais** chaque soir une seule adresse dans le journal que j'**aurais acheté** » (27 mai, p. 62/260).

On a même droit dans quelques rares cas à la chaîne temporelle totale et au respect de la /Directivité/ :

> « toutes ces semaines […] dont chacun **a passé** si lentement, se **contractent** […] tout ce qui me **reste** de tant d'heures de cet automne, de cet hiver, et de ce début de printemps, toujours ce même mouvement qui ne s'**arrêtera** qu'en fin de septembre puisqu'il **est** entendu que je ne **prendrai** pas de vacances tant que je **resterai** ici » (19 mai, p. 46/250).

Le passé simple en revanche **est très peu présent** dans la première partie de *L'Emploi du temps*. Hyperbase n'identifie que deux occurrences. On pourrait certes expliquer cette rareté par le fait qu'un journal intime n'étant pas censé être lu par un public autre que son auteur et étant écrit « spontanément » ne recherche pas une langue soignée et littéraire dont le passé simple est une des marques. Cependant, le fait que **le futur simple de l'indicatif est lui aussi relativement peu employé** conduit à une hypothèse complémentaire. En effet, **ces deux tiroirs verbaux ont un point commun : leur aspect global.** Or, même si, comme le montre Wilmet, certaines données cotextuelles ou de « connaissance du monde » peuvent amener à nuancer le propos, **ces deux tiroirs** verbaux, à cause de leur aspect, **sont idéaux pour exprimer la /Successivité/**[1]. Riegel confirme cette successivité en écrivant par exemple :

> « Dans un récit, l'ordre linéaire des passés simples sert à marquer la successivité chronologique des faits relatés[2] » ;
>
> « Le futur simple se rencontre aussi en série. Comme le passé simple, il est apte à marquer, par lui-même, la succession chronologique des procès […]. L'ordre de succession des énoncés au futur reflète pragmatiquement l'ordre des actions successives[3]. »

Or la /Successivité/, dans bien des cas, s'avère synonyme de /Discontinuité/. Dire que des unités se suivent impliquent en effet bien souvent que ces unités sont séparées, sont distantes.

L'aspect global entraîne une deuxième conséquence. Les faits sont nettement séparés du présent de l'énonciateur. Wilmet pour en rendre compte utilise l'image d'un jokari dont le fil serait coupé. Riegel là encore confirme :

> « A la différence du passé composé, le passé simple n'est pas formellement mis en relation avec le moment de l'énonciation. Il est donc plus apte à rapporter des faits passés coupés du présent de l'énonciateur, ce qui leur confère une grande autonomie et peut leur ajouter "une connotation d'ancienneté" comme le montrent les contes[4]. »

Autrement dit, puisqu'il a très peu recours à ces temps mais leur préfère des temps en majorité sécants (imparfait, passé composé et présent), Butor semblerait opter pour une Vision du Temps plus continue que discontinue, une Vision du Temps où les faits loin d'être coupés et séparés nettement les uns des autres seraient au contraire en étroite relation, une Vision du Temps où les événements formeraient une longue ligne insécable.

La forte présence du passé composé amplifierait cette tendance. En effet, non seulement le passé composé, contrairement au passé simple qui, lui, est par définition

[1] Wilmet, *Grammaire critique du français*, coll. « Hachette Supérieure », Duculot, 1998, § 478, Rem, p. 380.
[2] Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994, p. 304.
[3] *Ibid.*, p. 313.
[4] *Ibid.*, p. 304.

disjoint du présent, **est un tiroir verbal conjoint au présent mais, selon Wilmet, il serait aussi plus du côté de la /Subjectivité/ que le passé simple, ce qui, comme nous allons le montrer, accentuerait encore la /Continuité/** : « Le contraste grammatical du passé *conjoint* et du passé *disjoint* débouche sur les variations (i) et (ii). (i) Subjectivité du présent composé (le narrateur s'implique) vs objectivité du passé 1 [passé simple] (la hauteur de l'historien)[1] ». Contrairement au passé simple où les événements du passé sont d'autant plus coupés du présent que l'énonciateur semble comme absent, avec le passé composé les événements du passé sont reliés au présent parce qu'ils sont relus à la lumière de la subjectivité présente de l'énonciateur. Celui-ci en quelque sorte « entache » et « contamine » les faits du passé de son point de vue et de ses sentiments présents. Benveniste l'avait pressenti : « Le [passé composé] établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant[2]. » Cette « participation » est très nette dans *L'Emploi du temps*. A plusieurs reprises, il semble même y avoir totale collusion entre la perception présente et la perception que Revel dit avoir eu sept mois auparavant. Le malaise que Revel a ressenti en arrivant à Bleston est par exemple comparable à celui qu'il ressent en mai : « j'ai été envahi, toute une longue seconde, de l'absurde envie de reculer (1er mai, p. 11/226) ; « J'ai peur de ne pouvoir m'arracher à la sorcellerie de Bleston » (16 mai, p. 44/248). On pourrait d'ailleurs noter en passant que c'est peut-être justement cette liaison avec le présent de l'énonciation qui fait que le passé composé entraîne ce que Wilmet, surpris, une fois n'est pas coutume, en flagrant délit de subjectivisme, appelle « une rédaction molle », à l'opposé de la « rédaction nerveuse[3] » du passé simple. Dans le premier cas, les faits étant reliés au présent et l'aspect étant accompli, la dimension dramatique est moindre car le lecteur sait en lisant qu'il y aura un présent et que le procès est achevé. Avec les passés simples, au contraire, l'aspect est accompli et les événements ne sont pas reliés au présent, le lecteur ne peut en rien anticiper sur l'avenir, tout est en train de se jouer dans le passé, la dimension dramatique est donc plus grande, d'où peut-être l'impression de vivacité relevée par Wilmet.

Pourtant, bon nombre de passés composés, malgré leur aspect sécant, expriment la /Successivité/ et la /Discontinuité/ : « J'ai vérifié le contenu de mes poches […], j'ai ramassé par terre un long bout de ficelle […], je suis sorti […], et je me suis dirigé vers le bar enfin ouvert » (5 mai, p. 15/229) ; « j'ai croisé Scotland Street […], j'ai longé à gauche le

[1] Wilmet, *Grammaire critique du français*, coll. « Hachette Supérieure », Duculot, 1998, § 472, 2, b, p. 371.
[2] Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 244.
[3] Wilmet, *ibid.*.

terrain vague […] et je suis passé sous les voies de chemin de fer » (26 mai p. 59/259). **Contre toute attente, l'aspect accompli du passé composé amplifie la /Successivité/ et la /Discontinuité/. A cause de cette /Successivité/ et de cette /Discontinuité/, Revel se trouve comme ballotté d'événements en événements.** Le deuxième événement étant à chaque fois perçu comme totalement séparé du premier, Jacques ne peut anticiper ce qui va arriver, ce qui fait qu'il n'a aucune prise sur la réalité, qu'il semble tout subir, qu'il est en quelque sorte prisonnier de forces qui le dépassent. **Il en découle un certain 'Déterminisme', une impression d' 'Emprisonnement', une 'Réification' qui conduisent à une attitude d' 'Apathie' et à un sentiment d' 'Infériorité'…**

Nous le voyons, encore une fois /Continuité/ et /Discontinuité/ se disputent la préséance et derrière cette tension, c'est l'existential de la 'Liberté' qui est en jeu.

. Le lexique

Terminons ce recensement (bien sûr non exhaustif) des stylèmes intra-phrastiques de la linéarité en faisant un rapide détour par le lexique et en rappelant que tout texte est une succession linéaire directive de mots. La culture, l'habitude, l'usage et les processus cognitifs mis en place nous font ressentir cette succession comme une /Continuité/ mais l'apprentissage de n'importe quelle langue permet de nuancer cette impression. Butor est le premier à le signaler :

> « (tu fouillais ton chemin à travers les pages du dictionnaire, le texte ne t'apparaissant nullement dans sa continuité, mais comme une succession de mots donc chacun demandait un effort harassant),
> Tite-Live :
> *Hannibal ab Druentia… :*
> *Hannibal* : Hannibal
> *Druentia (?),*
> Dictionnaire : "*Durentia, Druentiae,* masculin : rivière de la Narbonnaise" (aujourd'hui la Durance),
> Tite-Live (XXI, 31, 9)
> donc, *ab Druentia* : de la Durance[1]. »

Béatrice Didier rajoute que l'hétérogénité lexicale, « l'inscription de mots étrangers », accentue l'impression de /Discontinuité/ :

> « le passage d'une langue à une autre est le signe d'une rupture, il impose cette rupture au lecteur. La rupture est d'autant plus forte que le segment de phrase est plus court, et que plusieurs langues s'entrecroisent au sein d'une même phrase[2]. »

Evidemment dans *L'Emploi du temps*, les termes anglais abondent mais on a aussi droit à de l'hébreu et à du latin. Il est d'autant plus tentant de lire ces lexies étrangères comme une césure rompant la phrase qu'assez souvent, référentiellement parlant, elles correspondent

[1] Butor, *Degrés, Oeuvres complètes, I Romans,* La Différence, 2006, p. 960.
[2] Didier, « L'emploi du temps », *Le Journal intime,* PUF, 1976, p. 182.

parallèlement à un arrêt du personnage : « je suis resté plusieurs minutes sur le trottoir […] Matthews and Sons, à hauteur de mon œil, à gauche, entre Bloomfield Limited et Habersmith and Company » (7 mai, p. 20/232) ; « j'ai arrêté l'un d'eux, tandis qu'une horloge sonnait neuf heures. "Excusez-moi White Street ?" » (12 mai, p. 25/235) ; « Je m'étais arrêté à ce nom, White Street » (16 mai, p. 38/245) ; « je me suis arrêté dans Silver Street » (30 mai, p. 69/265).

On pourrait certainement pousser l'intuition de Béatrice Didier en faisant remarquer que **d'autres éléments lexicaux hétérogènes sont facteurs de /Discontinuité/, comme par exemple les noms propres et les nombres.** Leur réitération mais aussi leur hétérogénéité typographique ne cessent d'entrecouper le texte. Certaines fois, on dirait même que Butor semble prendre un malin plaisir à les additionner et à les rapprocher :

> « j'ai sauté dans le bus 17 qui m'a amené jusqu'au carrefour de White Street et de Tower Street et de là j'ai pris le 27 jusqu'à cette station de Brandly Bridge Street […] je ne connaissais pas le nom de la rue, Iron Street, ni le numéro de la porte, 22 » (16 mai, p. 42-43, 247) ;
>
> « il m'a mené pour la première fois à la foire, par le bus 27 jusqu'à la place de l'Hôtel-de-Ville, puis le 28 qui traverse la Slee sur Old Bridge, jusqu'à ce terrain du neuvième » (19 juin, p. 142/315) ;
>
> « tandis qu'Ann […] me présentait à ce cousin Henry […] (James Jenkins entrait à ce moment […]) me présentait enfin à ce Richard Tenn qui était bien ce Tenn, T, E, deux N, dont la maison était décrite dans *Le Meurtre de Bleston* m'a-t-elle expliqué (mais certes je n'avais nullement envie de parler, dans cette soirée de fiançailles, de George Burton et de son "accident"), ce Richard Tenn qui s'est montré assez aimable […] lorsque James et sa mère m'ont proposé […] de me ramener chez moi dans la Morris noire de chez Matthews and Sons, j'ai refusé), ce Richard Tenn que […] » (8 août, p. 270-271/402).

Le recours aux chiffres est d'autant plus intéressant que ces derniers sont à relier avec une vision rationnelle de l'espace, avec une volonté de découper scientifiquement le réel pour mieux le décrire, or, à chaque fois, cette démarche apporte de l'hétérogénéité au texte comme si en quelque sorte la description proposée plutôt que de bien rendre compte du réel n'en décrivait qu'une faible partie, l'entrecoupait, empêchait d'avoir une vision globale du réel.

La fonction « Spécificités » d'Hyperbase permet de repérer les lexies plus employées dans une partie que dans une autre et calcule les écarts. Comme précédemment, plus l'écart est éloigné de la fourchette +2 – 2, plus la lexie en question est spécifique du corpus analysé. **Dans « L'Entrée », les signes de ponctuation et lexies les plus « spécifiques » sont les suivants :**

Le vocabulaire spécifique de la première partie de *L'Emploi du temps*

Ecart par rapport au reste du roman	Nombre d'occurrences dans le roman	Nombre d'occurrences dans la partie	Signes, lexies
14,9	1621	487	.
7	61	34	Monsieur
6, 3	312	95	?
5,7	1103	252	Un
5,5	21	15	White
5	337	91	Suis
4,7	38	19	Octobre
4,7	15	11	Valise
4,6	7	7	Soixante
4,4	52	22	Station
4,4	25	14	Noir
4,3	176	52	Ou
4,3	111	37	Matthews
4,3	702	157	Une

La présence de certaines de ces lexies s'explique par l'histoire, par les événements vécus. Revel ne connaissant personne et n'étant connu de personne, il est normal qu'il soit nommé « Monsieur » et qu'il désigne les gens qu'il rencontre par ce même terme. Etant donné que son entreprise se situe « White Street » et qu'il la cherche et la découvre, la lexie « white » n'a rien non plus de surprenant. On pourrait en dire bien sûr autant « d'octobre », « valise » « station » « Matthews » qui mettent en place le référent.

Plus intéressant, **le numéro un de la liste est un signe de ponctuation marqueur par excellence de la /Discontinuité/ : le point. De plus, les deuxième et douzième lexies les plus spécifiques de la première partie sont respectivement le déterminant « un » et le déterminant « une »**. Bien sûr, étant donné que l'univers décrit n'est pas connu par Revel lorsqu'il arrive, il est assez attendu d'avoir des déterminants indéfinis plutôt que définis, il n'en reste pas moins que **« un » ou « une » présente chaque élément du réel comme un tout insécable** mais que **par eux le réel se retrouve aussi composé d'unités séparées.** Une autre lexie conduit à la même ambivalence, la conjonction de coordination « ou » qui, on le sait, peut être exclusive ou inclusive. Dans les deux cas, **le référent décrit s'avère donc à la fois /Unité/, /Continuité/ et/ou /Discontinuité/.**

Terminons en faisant remarquer que certaines des lexies spécifiques pourraient être rapprochées des existentiaux que nous avons croisés. « Octobre », « valise », « station » ont, nous l'avons dit, une dimension avant tout référentielle mais si nous additionnons ces trois lexies à « noir », « plaques » (22e spécificité, écart de 3,8), « écrou » (25e spécificité, écart de 3,6) et « pente » (30e spécificité écart de 3,4), le réel représenté est indéniablement anxiogène. **'Inquiétude', 'Ennui', 'Emprisonnement', 'Pessimisme' et 'Peur'** ne peuvent que sourdre d'un tel référent.

La forme « suis », présente 91 fois dans la première partie, **est**, de ce point de vue, **tout aussi intéressante**. Non seulement **la plupart des occurrences correspondent à l'auxiliaire « être », ce qui déjà en soi révèle que Revel a bien du mal à « être » totalement, absolument, à affirmer son identité**, mais, très souvent, **le participe qui suit penche plus du côté de l' 'Apathie' que du côté du 'Dynamisme'** : « je me suis aperçu » (2 fois), « je me suis arrêté », « je me suis assis », « je me suis couché » (2 fois), « je me suis demandé » (2 fois), « je me suis endormi », « je suis resté » (3 fois). Plutôt que d'aller de l'avant, Revel a tendance à revenir sur ses pas : « je suis rentré » (2 fois), « je suis retourné » (3 fois), « je suis revenu » (2 fois). Nous n'avons droit qu'à un et un seul « je suis sorti ». Confirmant cette tendance, **trente et une des occurrences ont une construction pronominale et dans bien des cas font donc de Revel autant un objet qu'un sujet**. **Très souvent, celui-ci semble d'ailleurs plus témoin qu'acteur** : « je me suis trouvé », « je me suis mis à marcher », « je me suis entendu prononcer ». **Six fois, nous avons aussi droit à « je suis arrivé »**, comme s'il se retrouvait là un peu par hasard, sans l'avoir vraiment voulu. **Trois occurrences sont aussi restrictives et mettent donc en valeur son inexpérience, son 'Impuissance'. A plusieurs reprises, les participes passés ou adjectifs qui suivent la forme « suis » sont même connotativement, voire dénotativement, sous le signe de la négativité, de l' 'Infériorité' :** « je suis perdu », « je suis incapable », « je me suis senti rougir de honte », « je suis contaminé », « je me suis senti tout contaminé » « je suis descendu » (deux fois), « je suis tombé à plat ventre ».

Et pourtant, paradoxalement, une inversion de tendance semble s'amorcer et ce, dès la première page : « je me suis dégagé de ma somnolence ». On peut de même par la suite repérer quelques verbes d'action : « je me suis dirigé vers », « je me suis approché », « je suis passé ». L'on a même droit à cinq occurrences de « je suis allé » et à six de « je suis entré ». Certes, la démarche semble contrainte, impulsive (« je me suis jeté », « je me suis précipité » deux fois) mais il n'en reste pas moins que **surnagent au milieu de la passivité et de la négativité générale un « je me suis relevé », deux « je me suis levé », « je me suis redressé » et six « je suis monté ». Une nouvelle fois, /Régressivité/ et /Progressivité/ sont en tension.**

Si ces dernières observations confirment que la question de l' « être » est certainement au cœur du roman, il n'en reste pas moins que, comme nous le rappelions déjà il y a quelques pages**, ce qu'il faut d'abord et avant tout retenir de toutes les analyses qui précèdent, c'est que, conformément à notre hypothèse de départ, tout au long de la**

première partie, Butor instaure en arrière-plan de son roman de la linéarité et ce, au niveau architextuel comme au niveau de l'énonciation interne, aux niveaux de l'histoire et du récit comme au niveau de l'écriture. Tout est pétri de linéarité dans cette partie, le chronologique, le logique, le référent, le « Moi » mais aussi le supra-phrastique, le phrastique et l'intra-phrastique.

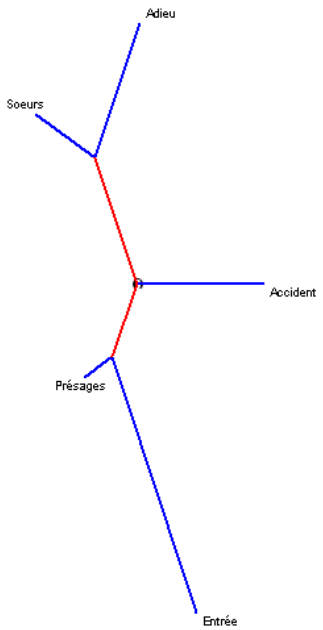
Ce fait semble confirmé par l'analyse arborée. Cette technique de classification inventée par Xuan Long produit des arbres qui rendent compte de la proximité ou de l'éloignement des textes étudiés :

> « La construction de l'arbre répond, selon les mots des fondateurs de la méthode, à une "*dialectique regroupement/opposition*" […] : dans un même mouvement l'algorithme rassemble les textes les plus proches et les oppose aux textes les plus éloignés. Autour de cette première structure qui met à jour les rapprochements et les oppositions majeures, sont classés ou rattachés les textes intermédiaires aux tempéraments moins marqués[1]. »

Si par exemple l'on s'intéresse aux lemmes contenus dans cinq textes différents, les textes ayant les mêmes lemmes seront rapprochés sur l'arbre qui figure les distances intertextuelles. Les textes qui diffèrent le plus par les lemmes seront au contraire très éloignés : « (sur l'arbre, plus le chemin est long entre deux textes plus ces derniers sont étrangers l'un à l'autre, plus il est court plus les textes sont proches)[2]. »

Dans *L'Emploi du temps,* la distribution des lemmes dans les cinq parties est matérialisée, via Hyperbase et la méthode Labbé, par l'arbre suivant :

Analyse arborée de la distance lexicale des cinq parties de *L'Emploi du temps* (calculée sur N)

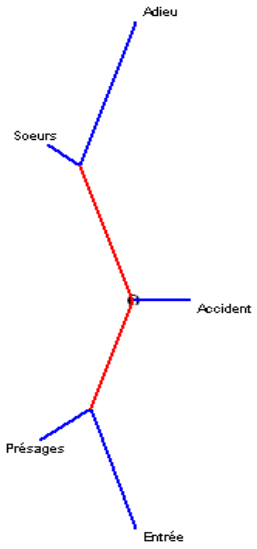


[1] Mayaffre, *Paroles de Président*, Champion, 2004, p. 100.
[2] *Ibid.*, p. 98.

On voit très bien sur ce schéma que « L'Entrée » diffère totalement des autres parties. Non seulement, elle se situe tout en bas du graphique mais sa branche est particulièrement longue. Sur ce même schéma, on peut aussi repérer trois « nœuds », c'est-à-dire des embranchements rassemblant des textes proches. Un des trois nœuds unit la première partie et la deuxième. Cela signifie que la deuxième partie, même si elle est moins différente du reste du roman que ne l'est la première, contient de nombreux points communs avec celle-ci. Cela ne fait que confirmer ce que nous avons observé plus haut, à savoir que le processus de linéarité, s'il était particulièrement présent dans la première partie, se poursuit, par exemple via la linéarité logique, la linéarité du « Moi » ou la ponctuation, dans la deuxième voire dans la troisième partie. Le nœud du haut de l'arbre montre, quant à lui, que les quatrième et cinquième parties sont très proches l'une de l'autre. Il nous faudra bien sûr dans la suite de ce travail essayer de comprendre ce qui les rapproche ainsi. Le troisième noeud, le nœud central, que l'on appelle centre tropologique, indique que la troisième partie est la partie la plus représentative de l'ensemble du roman, il indique aussi que cette troisième partie est une sorte d'intermédiaire entre les deux premières parties et les deux dernières. La branche de la cinquième partie, puisqu'elle est plus longue que celle de la quatrième et surtout puisqu'elle est au sommet de l'arbre, tend à montrer que si la première partie était particulièrement différente, il en est de même pour la cinquième. Là encore, il faudra bien sûr établir dans la suite de ce travail ce qui la rend si spécifique. Ce qui est en tous les cas d'ores et déjà très intéressant dans ce tableau, c'est de constater que l'on retrouve scrupuleusement l'ordre des parties du roman, ce qui n'était aucunement en soi une obligation.

Hyperbase donne la possibilité d'effectuer le même type de comparaison en s'intéressant non pas aux lemmes mais aux parties du discours. Sont alors rapprochés les textes ayant approximativement les mêmes parties du discours dans à peu près les mêmes proportions. Sont éloignés les textes qui au contraire diffèrent de ce point de vue. Appliqué à *L'Emploi du temps*, toujours avec Hyperbase, toujours avec la méthode Labbé, **on obtient alors le graphe de la page suivante, autrement dit… le même.** Ce qui tend à dire que les deux premières parties du roman ont globalement les mêmes parties du discours dans à peu près les mêmes proportions mais qu'en revanche les deux dernières parties diffèrent de ce point de vue, la troisième partie étant elle en quelque sorte à mi-chemin.

Analyse arborée de la distance des codes grammaticaux des cinq parties de *L'Emploi du temps* (calculée sur N)



Hyperbase, enfin, donne la possibilité de comparer la syntaxe des textes. Sont alors rapprochés les textes ayant des constructions syntaxiques voisines et éloignés les textes ayant des constructions syntaxiques différentes. Hyperbase repère, par exemple, qu'une des structures syntaxiques les plus spécifiques de la première partie est la combinaison substantif, substantif. On retrouve cette même combinaison parmi les spécificités syntaxiques de la deuxième partie. En revanche, elle disparaît des spécificités des autres parties. Ce point commun rapproche donc les deux premières parties l'une de l'autre mais les éloigne des trois autres parties. Si l'on compare ainsi toutes les structures syntaxiques spécifiques de chaque partie, on obtient le schéma suivant :

Analyse arborée de la distance des structures syntaxiques des cinq parties de *L'Emploi du temps* (calculée sur N)

Même s'il y a quelques divergences, même si les branches sont à chaque fois beaucoup plus courtes (ce qui montre que syntaxiquement les différentes parties sont plus rapprochées qu'elles ne le sont par exemple lexicalement), **ce qu'il y a évidemment de frappant dans ces deux nouveaux arbres, c'est qu'ils ressemblent énormément aux deux précédents, qu'encore une fois les cinq parties se suivent dans le même ordre que dans le roman.**

Etant donné que nous avons repéré des indices de linéarité tant au niveau lexical qu'au niveau syntaxique, cette récurrence pourrait amener à supposer que si « L'Entrée » diffère tant des autres parties c'est parce que Butor a encodé de la linéarité au début de son roman et qu'il a par la suite remis en cause cette linéarité.

Si maintenant l'on retourne aux faiscsèmes, il semblerait bien que ces derniers donnent raison à Ricœur lorsqu'il écrit que les récits sont des configurations de nos représentations du Temps. Les faiscsèmes permettraient même de dessiner à gros traits des schèmes matriciels, c'est-à-dire des représentations métaphoriques synthétiques du Temps. Dans le cas qui nous occupe, ils révéleraient que nos prédécesseurs voyaient le Temps comme une ligne qui, à l'image d'un immense fleuve, leur semblait une, cohésive, bien ordonnée, se dirigeant toujours dans la même direction.

Les analyses ci-dessus tendraient également à montrer que leur représentation se caractérisait par de multiples tensions, que constamment elle se trouvait comme écartelée entre des faiscsèmes *a priori* incompatibles : la /Brièveté/ et la /Longueur/, la /Continuité/ et la /Discontinuité/, la /Finitude/ et la /Non-finitude/, l'/Imprévisibilité/ et la /Prévisibilité/, l'/Irrégularité/ et la /Régularité/, l'/Objectivité/ et la /Subjectivité/, la /Progressivité/ et la /Régressivité/.

Une des hypothèses de ce travail est que ces ambivalences s'expliqueraient par le fait que le texte serait sous-tendu non pas par un schème matriciel linéaire mais par plusieurs schèmes matriciels linéaires qui, en quelque sorte, se combattraient, se disputeraient la prééminence. Se confronteraient ainsi des représentations différentes : une ligne ascendante et une ligne descendante auxquelles correspondraient respectivement les faiscsèmes de la /Progressivité/ et de la /Régressivité/, une ligne constituée de points séparés (/Discontinuité/) et une ligne où les points s'interpénètreraient les uns dans les autres (/Continuité/), une ligne courte et une ligne longue, une ligne finie et une ligne inachevée, etc. Même la nature de la ligne varierait d'un schème à l'autre. Pour les uns, elle serait objective, un élément du réel. Pour les autres, une reconstruction du « Moi », un concept purement subjectif.

Le fait que les mêmes faiscsèmes sont souvent accompagnés des mêmes existentiaux et que dès qu'il y a une ambivalence de faiscsèmes surgit une ambivalence d'existentiaux amènerait de plus à postuler que faiscsèmes et existentiaux sont interreliés, que les uns seraient la cause des autres et les autres la conséquence des uns.

Ces différentes observations et hypothèses, qui restent bien sûr à confirmer et à prouver, ne sont évidemment pas sans soulever de questions. Pourquoi, alors qu'il s'agit de rendre compte d'une réalité que personne ou presque ne conteste, y aurait-il plusieurs schèmes matriciels ? Quels sont ces schèmes matriciels ? D'où viennent-ils ? Rendent-ils correctement compte du réel ? Sont-ils satisfaisants ? Sont-ils bénéfiques ? Sont-ils compatibles les uns avec les autres ? Comment Butor se positionne-t-il par rapport à ces schèmes ? Estime-t-il qu'il faut les conserver, les amender, les éradiquer, les remplacer ?

2.2. Les Visions du Monde et du Temps induites par les stylèmes, faiscsèmes, existentiaux et schèmes matriciels linéaires

Pour répondre à ces différentes questions et plus spécifiquement aux premières, il est primordial de revenir à notre perception du Temps. Si celle-ci est certainement beaucoup plus difficile à décrire qu'il y paraît, **il semblerait** cependant **que, depuis au moins la civilisation gréco-latine, la plupart des Occidentaux s'accordent sur certaines caractéristiques du Temps et que la représentation qu'ils se font de celui-ci ait quelques intangibles. La /Successivité/ est l'un d'eux.** Sartre est le premier à dire que si « [l]a temporalité est souvent considérée comme indéfinissable, [c]hacun admet pourtant qu'elle est avant tout succession[1]. » **On pourrait sans doute en dire autant de l' /Ordre/ et de la /Directivité/** : « L'ordre "avant-après" se définit tout d'abord par l'irréversibilité[2]. »

[1] Sartre, *L'être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 165.
[2] *Ibid.*, p. 166.

Cependant comme le montre très bien un des textes les plus cruciaux et les plus fondamentaux sur la question, **le livre XI des *Confessions* de Saint Augustin, dès que l'on s'arrête un peu sur ce sujet les problèmes jaillissent de toutes parts et remettent en cause les certitudes les plus établies :** « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus[1]. » Comme pour nous faire bien sentir la difficulté, **Augustin commence par deux réflexions qui débouchent sur des apories.**

La première ne fait rien de moins que de remettre en cause l'existence du Temps : « le temps n'a pas d'être, puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas[2]. » Cependant, si conceptuellement parlant l'existence du Temps pose problème :

> « Il est remarquable que ce soit l'usage du langage qui soutienne, par provision, la résistance à la thèse du non-être. Nous parlons du temps et nous en parlons de manière sensée, ce qui sous-tend quelque assertion sur l'être du temps : "Et nous comprenons certes quand nous en parlons ; nous comprenons aussi, quand nous entendons un autre en parler"[3] ».

Cette simple remarque annonce déjà en soi que le langage, et *a fortiori* sa manifestation la plus arrivée, la plus élaborée, la littérature, la poésie, pourrait bien être le meilleur moyen d'appréhender l' « être » du Temps. Nous y reviendrons…

Augustin s'interroge ensuite sur la mesurabilité du Temps et en arrive à la conclusion qu'il n'est pas mesurable :

> « "J'ai donc dit un peu plus haut que nous mesurons les temps quand ils passent (*praeterenutia)*" […] Ce qui passe, en effet, c'est le présent. Or, nous l'avons admis, le présent n'a pas d'extension. […] Ce transit confirme ainsi que la mesure du temps se fait "dans un certain espace" (*in aliquo spatio*) et que tous les rapports entre intervalles de temps concernent des "espaces de temps" *(spatia temporum)* (*ibid.*). L'impasse paraît totale : le temps n'a pas d'espace – or, "ce qui n'a pas d'espace, nous ne le mesurons pas"[4] ».

Comme si cela ne suffisait pas, **il faudrait ajouter à ces deux apories une troisième difficulté, celle portant sur la nature du Temps**, celle opposant le même Saint Augustin à son illustre prédécesseur, **Aristote**. Ce dernier au livre IV de la *Physique* **défend l'idée que le Temps est** quelque chose du mouvement, quelque chose qui « est en chaque mouvement, quel qu'il soit ; car chaque mouvement a sa durée, comme un attribut qui lui appartient[5] ». Il définit ce « quelque chose » comme « le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur[6] », c'est-à-dire en prenant comme points de référence deux instants, l'un avant (antérieur), l'autre après (postérieur). Bien qu'un sujet qui dénombre le mouvement soit

[1] Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chap. XX, Garnier Flammarion., trad. Trabucco, 1964, p. 264.
[2] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 25.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 36-37.
[5] Bréhier, *Histoire de la philosophie,* coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 192.
[6] Aristote, *Physique*, IV, 11, 219b 1, Garnier Flammarion, trad. Pellegrin, 2002, p. 252.

nécessaire pour que le Temps apparaisse comme tel, pour Aristote le Temps n'est pas subjectif mais **objectif**, parce que le mouvement est réel, et qu'il est dénombrable (« […] l'avant et l'après sont dans un mouvement, et ce sont eux qui constituent le temps en tant qu'ils sont nombrables[1] »). Pour ce faire, l'homme se sert comme instrument de mesure de la régularité du mouvement spatial et circulaire des révolutions célestes. A cette approche, saint Augustin oppose d'abord le fait que « Dieu, étant le maître de la création, peut changer la vitesse des astres comme le potier celle de son tour, ou le récitant le débit de ses syllabes[2] ». Il en déduit qu'on peut parler « d'espace de temps - un jour, une heure, sans référence cosmologique[3] » et donc « que la mesure du temps ne doit rien à celle du mouvement extérieur[4]. » Pour lui, « on ne peut mesurer un temps long que par un temps court[5] ». La conclusion ne tarde alors guère : « puisque nul mouvement physique n'offre une mesure fixe de comparaison, le mouvement des astres étant supposé variable, *il reste que* l'extension du temps soit une distension de l'âme[6]. » Autrement dit**, en totale opposition à Aristote, saint Augustin voit dans le Temps** un fruit de la conscience, « une abstraction pure, sans aucune consistance propre[7] », **une construction… subjective**. Voilà qui ramène à ce que Laurence Bougault considère comme une des fractures les plus fondamentales de la pensée :

> « [l]a fracture entre les catégories du sujet et de l'objet […]. Le sujet, c'est le toujours unique (répété chaque fois comme unité), à partir de quoi je prends conscience de mon emprise sur l'extérieur, à partir de quoi j'existe en tant que *moi*. L'objet, au contraire, c'est le toujours possiblement pluriel, aussi bien animé qu'inanimé, aussi bien le collectif autrui que les choses et les être du monde sur quoi *je* agit : sujet nom propre et objet commun[8] ».

Elle ajoute et les pages qui suivent ne la feront pas se démentir :

> « Sur les bases neutres qui permettent d'opposer le *moi* au non-*moi*, on greffe très vite des notions de vérité, des notations scientifiques qui invalident le subjectif au profit de l'objectif, des connotations de bien et de mal-pensant, de réel et de fictif[9]. »

Cette fracture Subjectivité/Objectivité a une autre conséquence fondamentale sur notre perception du Temps, conséquence qui fait surgir une quatrième aporie. A l'image du mouvement d'un mobile, l'instant (qu'Aristote appelle « maintenant ») est toujours le même et autre. En effet le parcours d'une distance est le parcours d'un même et unique mobile continûment mais les positions qu'il occupe successivement sont autres. Ainsi **« le**

[1] Aristote, *Physique*, IV, 14, 223a, Garnier Flammarion, trad. Pellegrin, 2002, p. 268.
[2] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 37.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] *Ibid.*, p. 44.
[5] *Ibid.*, p. 40.
[6] *Ibid.*
[7] Worms, « D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous », Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Descartes et Cie, 1994, p. 17.
[8] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 128.
[9] *Ibid.*

temps est continu par le "maintenant", et il se divise selon le "maintenant"[1] ». **La multiplicité des instants est** donc **fondée pour Aristote. Pour saint Augustin, au contraire, comme le Temps se tient originairement dans l'âme, il « n'existe pour la conscience qu'un présent épais et continu, sans instant pur et mathématique qui le découpe**[2]. » Ces deux conceptualisations débouchent sur deux perceptions du Temps opposées sur lesquelles, après bien d'autres, Sartre revient dans *L'Être et le Néant* : « on a voulu voir dans l'*avant* et dans *l'après* – précisément parce que les termes de la série se dévoilent *un à un* et que chacun est exclusif des autres – des formes de séparation[3] ». Un sentiment comme la souffrance, explique-t-il, ne fait que renforcer cette perception :

> « Et c'est encore à titre de séparateur – en séparant l'homme de sa peine ou l'objet de sa peine – qu'il guérit. / "Laisse faire le temps", dit le roi à don Rodrigue […] Le temps me sépare de moi-même, de ce que j'ai été, de ce que je veux être, de ce que je veux faire, des choses et d'autrui. Et c'est le temps qui est choisi pour mesure pratique de la distance : on est à une demi-heure de telle ville, à une heure de telle autre […] Il résulte de ces prémisses qu'une vision temporelle du monde et de l'homme s'effondrera en un émiettement d'avant et d'après. L'unité de cet émiettement, l'atome temporel, ce sera l'*instant*, qui a sa place *avant* certains instants déterminés et *après* d'autres instants, sans comporter d'avant ni d'après à l'intérieur de sa propre forme. L'instant est insécable et intemporel, puisque la temporalité est succession ; mais le monde s'effondre en une poussière infinie d'instants[4]. »

Pourtant quelques lignes plus loin, il rappelle aussi que

> « la temporalité n'est pas uniquement ni même d'abord séparation. Il suffit pour s'en rendre compte d'envisager plus précisément la notion d'*avant* et d'*après*. A, disons-nous, est *après* B. Nous venons d'établir une relation expresse d'*ordre* entre A et B, ce qui suppose donc leur unification au sein de cet ordre même. N'y eût-il entre A et B d'autre rapport que celui-là, du moins suffirait-il pour assurer leur liaison, car il permettrait à la pensée d'aller de l'un à l'autre et de les unir dans un jugement de succession. Si donc le temps est séparation, du moins est-il une séparation d'un type spécial : une division qui réunit[5]. »

Nous le voyons, les faiscsèmes recensés plus haut résultent de la perception du Temps que, via le langage, la culture, l'éducation, les us et coutumes, etc., nos ancêtres nous ont transmise. Les ambivalences et contradictions que nous n'avons cessé de croiser comme les faiscsèmes que nous avons le plus rencontrés, ceux de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/, de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/, de la /Finitude/ et de la /Non-Finitude/ s'expliquent par l'immense difficulté face à laquelle s'est toujours trouvé l'homme pour appréhender le monde en général et le Temps en particulier.

Pour faire face à cette indétermination, qui en neutralisant tout repère risquait de rendre toute action caduque et menaçait de faire de lui l'équivalent d'un fétu n'ayant aucune prise sur le monde, l'homme très vite a ressenti l'impérative nécessité de

---

[1] Aristote, *Physique*, IV, 11, 220a, Garnier Flammarion, trad. Pellegrin, 2002, p. 255.
[2] Souligné par nous, Worms, « D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous », Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Descartes et Cie, 1994, p. 17.
[3] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 166.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 167.

stabiliser son environnement, de se créer des jalons, de modéliser ce qu'il percevait : telle est l'origine des schèmes matriciels. Si la ligne s'est avérée, nous y reviendrons, une modalisation répondant, au moins pendant un temps, assez bien au besoin de l'homme et des sociétés, il n'en reste pas moins qu'elle ne permettait pas de synthétiser totalement le perçu, qu'elle ne rendait pas compte d'une façon pleinement satisfaisante du réel, d'où la présence non pas d'un schème matriciel linéaire mais de plusieurs schèmes matriciels linéaires, schèmes cherchant tantôt à se rapprocher, à fusionner, tantôt au contraire à se concurrencer, à se remplacer.

Pour avoir la pleine mesure de la difficulté, il faudrait rajouter que de même que les schèmes matriciels intègrent les faiscsèmes, ces schèmes ne sont pas séparés du monde qui les conçoit et sont donc généralement bien souvent à leur tour intégrés à des ensembles plus grands qu'ils contribuent d'ailleurs eux-mêmes à construire presque autant que ces ensembles contribuent à les construire, ensembles que l'on pourrait appeler des Visions du Monde[1], Visions du Monde qui lorsqu'elles sont conscientes, systématisées, rationalisées et présentées comme des vérités absolues et totalisantes deviennent des idéologies.

En s'imposant, ces Visions du Monde et idéologies ont imposé avec elles leurs schèmes matriciels et, par là, fortement influencé notre perception du Temps. Elles l'ont fait à un tel point que ce qui n'est que construction, que représentation, que mondain, a longtemps été perçu comme réalité, comme monde et cela d'autant plus que la culture a servi de vecteur à ces Visions du Monde, à ces idéologies. Butor en a non seulement conscience mais **dans *Degrés***, il **montre que c'est en fait dès l'école qu'une certaine image du Temps nous a été inconsciemment imposée** : « ton oncle Henri […] a essayé de leur inculquer une saine crainte du baccalauréat, une saine conscience de la rapidité du temps qui passe, du petit nombre de semaines qui les séparait de cette épreuve[2] » ; « M. Moret nous faisait tourner dans la cour au pas de gymnastique, / "un, deux, un, deux, sur la place maintenant" / marquait le temps avec un petit sifflet très aigu[3] ». Ne serait-ce que par ces deux

[1] « Le terme "*Weltanschauung*" (vision du monde) appartient à la tradition philosophique allemande. Il a été introduit pour la première fois par Emmanuel Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Il sera repris par Wihelm Dilthey (1833-1911), Max Sceler (1874-1928), Karl Jaspers (1833-1969) et Martin Heidegger (1889-1976). La "vision du monde' définit une attitude générale face à la vie. Elle intègre à la fois une représentation globale de la réalité (monde physique et social) et un type d'engagement existentiel. Le chevalier du Moyen Age, le bourgeois conquérant, le militant révolutionnaire, le musulman fondamentaliste, chacun a une *Weltanschauung* singulière […] En esthétique, on utilise parfois le terme de *Weltanschauung* pour désigner la vision du monde impliquée dans l'œuvre d'un grand artiste, comme Richard Wagner, Jérôme Bosch ou Rembrandt », Dortier (sous la dir. de), *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Sciences Humaines éditions, Auxerre, 2008, p. 749.

[2] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes I Romans*, La Différence, 2006, p. 694.

[3] *Ibid.*, p. 827.

exemples et par les citations littéraires qu'il ne cesse de glisser dans son récit, comme par exemple « Quoi ? Seigneur se peut-il que d'un cours si rapide…[1] » et surtout la célèbre phrase de Rabelais qu'il répète et répète à l'envi, « comment Gargantua fut institué par Ponocrates en telle discipline qu'il ne perdait heure du jour[2] », **Butor nous fait prendre conscience que ce n'est pas le Temps en soi qui est oppressant, aliénant et source d'existentiaux pessimistes mais les faiscsèmes, les schèmes matriciels et les Visions du Monde qui les génèrent. D'où l'importance de découvrir les schèmes matriciels les plus influents et de comprendre quelle Vision du Monde voire quelle idéologie les ont générés.**

2.2.1. Les Visions du Monde judéo-chrétiennes

✓ Des Visions du Monde influentes

Pour ce faire, commençons tout simplement par chercher dans la biographie de Butor et dans le contexte socio-historique des années 50 à quelles Visions du Monde et à quelles idéologies il a pu être confronté.

Le catholicisme est indéniablement l'une d'elles et d'ailleurs Butor le reconnaît sans ambages : « Je suis né dans une famille catholique, très pratiquante ; j'ai donc eu une éducation catholique[3]. » Enfant, il a pour activité le scoutisme et appartient à un « clan » de la paroisse Saint-François-Xavier[4]. Non seulement l'ancrage chrétien est familial mais il est aussi scolaire. Après des études primaires à l'Ecole paroissiale Saint-Jean-Baptiste-de-la-Salle et au collège Saint-François Xavier à Paris, c'est encore un établissement privé qu'il rejoint lorsque sa famille quitte la capitale : « J'ai passé un an quand j'étais en troisième, en 39-40, au collège de jésuites d'Evreux et j'en ai beaucoup profité[5]. »

Intellectuellement parlant, cette éducation ne fut pas sans conséquences. Il est significatif que dans les années 1944-1945, un des premiers articles de Butor fut édité dans une revue dominicaine et qu'il se soit même intéressé un moment au thomisme[6]. Il dit aussi avoir fréquenté de nombreux jésuites[7], avoir participé au château de La Fortelle à des débats sur le christianisme « sous toutes ses formes et avec tous ses problèmes[8] » et avoir étudié

[1] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes I Romans*, La Différence, 2006, p. 772.
[2] *Ibid.*, p. 867, p. 876, p. 926, p. 979, etc.
[3] Butor, « écorché vif », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 443.
[4] Butor, *Le Retour du boomerang*, *Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 887.
[5] Butor, « écorché vif », *ibid.*, p. 443.
[6] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 18.
[7] Butor, *Le Retour du boomerang*, *ibid.*, p. 888-889.
[8] *Ibid.* p. 959.

« presque clandestinement, en dehors de tout cursus universitaire, l'histoire des religions qui [précise-t-il, en 2009] me passionne toujours[1]. » Lyotard souligne que ses goûts littéraires de l'époque se ressentent de ces « influences » :

> « je pense que Claudel a été d'une importance extrême pour lui. Je parle du très grand Claudel, celui du *Soulier de Satin*. Vous voyez, Butor était quelqu'un qui avait lu le *Soulier de Satin in extenso*, qui connaissait les trois versions de *Partage de Midi*[2]. »

On pourrait étendre le constat ci-dessus à ses aspirations picturales. En effet, si l'on en croit Roudaut, le peintre préféré de Butor est l'auteur du *Retable de l'Agneau mystique*[3]. Sans aller plus loin, il ne reste qu'à laisser conclure Butor : « Il y a un humus catholique très important dans tout ce que je fais. Je suis nourri de christianisme[4]. »

Mais plus que cela, et Butor le rappelle aussi à plusieurs reprises, cette influence du christianisme est un trait d'époque. La société des années cinquante est pétrie de catholicisme et en cela Butor est un parfait représentant de la mentalité française :

> « Tout Français est nourri de catholicisme dès son berceau. Evidemment toute l'intelligentsia n'est plus catholique et on peut dire que la France se déchristianise considérablement. Mais le sol… sur lequel tout repose, c'est quand même le catholicisme, ce qui fait qu'il est impossible d'éviter ce problème en France dès qu'on va chercher à donner des précisions sur la mentalité de quelqu'un. La situation de cet homme par rapport à l'Eglise catholique va être un des éléments fondamentaux pour la définition de sa situation[5] » ;

> « Et pourtant, s'il est vrai qu'il y eut d'autres temps, d'autres lieux, qu'il y eut quelques instants permettant d'attendre autre chose, qu'il y a maintenant par instants d'autres temps, d'autres lieux, est-il vraiment aujourd'hui une seule région où l'ombre, la puanteur de quelques croix n'interdise pas le regard[6] ? »

Les données sociologiques confirment ces dires. Au milieu des années soixante, 96% des Français étaient baptisés, presque tous se disaient catholiques. 45% d'entre eux pratiquaient régulièrement. Dans certains cantons ruraux, on comptait plus de 90% de pascalisants et la France totalisait près de 38 000 paroisses. De puissantes institutions sociales chrétiennes (L'action catholique, la presse catholique, etc.) encadraient la vie de chacun et chacune. Par exemple, en 1957, les deux branches masculine et féminine de la Jeunesse Agricole Catholique comptaient 200 000 membres. Par comparaison, une étude réalisée par l'Insee faisait apparaître en France en 1998 un taux de pratique régulière de 16% et, au milieu des

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 24-25.
[2] « Entretien avec Jean-François Lyotard Heidelberg, 12 décembre 1988 », Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. «Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 66.
[3] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF., Gallimard, 1964, p. 213.
[4] Butor, « écorché vif », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 443.
[5] « Entretiens avec Michel Butor » *The French Review*, vol. XXXVI, n° 7 octobre 1962, New York, p. 17 cité par Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 149.
[6] Butor, *Intervalle, Œuvres complètes, I Romans,* La Différence, 2006, p. 1189-1190.

années 90, le Mouvement Rural de jeunesse chrétienne, dont la JAC n'était qu'un des maillons, ne regroupait plus que 15 000 jeunes[1].

Les années de l'avant et de l'après guerre sont aussi une période où la théologie dogmatique se fait très active. L'Eglise se met à régenter de plus en plus de champs et tout particulièrement des domaines comme les morales familiale, sociale et internationale qui touchent directement la vie de la population :

> « La simple énumération des documents est éloquente : *Divini illius magistri* (31 décembre 1929) sur l'éducation chrétienne de la jeunesse ; *Casti connubii* (20 décembre 1930) sur le mariage chrétien ; *Quadragesimo anno* (15 mai 1931) sur la question sociale ; *Nova impendet* (20 octobre 1931) sur la crise économique et la course aux armements ; *Mit brennender Sorge* (14 mars 1935) contre le national-socialisme ; *Divini Redemptoris* (19 mars 1937) contre le communisme. [Dans c]es documents, […] le magistère suprême s'exprimait avec une ampleur sans précédent[2]. »

Ce mouvement se poursuit bien après la guerre puisque en 1950, par exemple, est rédigée l'encyclique antimoderniste *Humani generis* que l'on peut rétrospectivement lire comme une tentative de reprise en main des théologiens les plus libéraux mais aussi comme une volonté de remettre toute la société sur le « droit chemin ».

A ce trop rapide panorama, il faudrait ajouter qu'au milieu du XXe siècle, une partie du monde artistique est également sous influence catholique. Outre Claudel, Mauriac, Bernanos, Julien Green, Maxence van der Meersch, le philosophe Gabriel Marcel ou même des critiques comme Henri Bremond ou Charles du Bos apposent la Vision du Monde judéo-chrétienne sur tout ce qui passe entre leurs mains.

Evidemment, **les premières œuvres de Butor se ressentent d'un tel contexte.** Deux des principaux protagonistes de *Passage de Milan* sont des prêtres. De plus, référentiellement parlant, dans ce roman on entend sans cesse résonner le timbre des cloches or celles-ci sont explicitement associées au monde religieux. De même, ne serait-ce que par le lieu de destination, Rome, la religion est omniprésente dans *La Modification*. Un des passagers du train est un prêtre et, même s'il descend à Macon, il est évoqué constamment. Dans ce roman, le refus total du catholicisme est même présenté par Delmont comme une erreur qui empêche d'accéder à l'âge d'homme. L'indifférence méprisante de Cécile pour la religion lui est reprochée à plusieurs reprises par le narrateur et cela au point que, par un retournement inattendu, c'est ce refus et non pas les pratiques cultuelles qui est caractérisé par la lexie « superstition » :

---

[1] Bertrand, Muller, « Où sont passés les catholiques », *Sciences Humaines*, hors-série, n°41, juin, juillet, août 2003, p. 50-53.
[2] Aubert, Bruls, Crunican, John Tracy Ellis, Hajjar, Pike, *Nouvelle Histoire de l'Eglise,* tome 5, Seuil, 1975, p. 658.

> « il vous aurait fallu aussi aller, une fois, d'église Saint-Paul en église Saint-Paul, de San Giovanni en San Giovanni, de Sainte-Agnès en Sainte-Agnès, de Lorenzo en Lorenzo, pour essayer d'approfondir ou de cerner, de capter et d'utiliser les images liées à ces noms, portes de bien étranges découvertes à n'en pas douter sur le monde chrétien lui-même si fallacieusement connu, […] mais vous n'osiez pas trop en parler à Cécile, sachant qu'elle refuserait de vous comprendre, par peur de la contagion, par superstition toute romaine[1]. »

Par les personnages, les lieux, les objets évoqués, *L'Emploi du temps* ne fait pas exception à la règle. Non seulement on y découvre par exemple un ecclésiastique mais celui-ci est présenté comme un sage, un initiateur. La ville, ne serait-ce que par son étymologie, est elle aussi sous l'égide des cloches. Symboliquement, au coeur de Bleston, trônent deux cathédrales et d'ailleurs la lexie « cathédrale » est employée 138 fois dans le roman. Remarquons aussi que pendant presque tout le récit, une Bible trône sur le bureau de Revel.

Mais **c'est surtout à travers l'hypotextuel que le religieux réapparaît. Les allusions à la Bible sont légion dans le roman.** Mireille Calle-Gruber, nous y reviendrons, voit dans Birch Park une antithèse de l'Eden[2]. Les chutes, sur le parvis de la cathédrale, de l'évêque du XVIe siècle et de Revel, associées au vitrail de Caïn et à la notion de meurtre, nous conduisent, quant à elles, tout droit à la « chute originelle », surtout si l'on se rappelle que le substantif « parvis » est

> « issu par évolution phonétique spécifique du latin chrétien *paradisus* (emprunté sous la forme *paradis**) […] on constate en ancien français que *parvis* "place située devant la façade d'une église" (1200) et, historiquement, "ensemble des cours du temple de Jérusalem" (1535), a été employé avec le sens de "paradis" (1080 *pareïs*, 1185 *parewis*, 1220 *parvis*). Il reste une trace de ce sens dans l'expression littéraire *céleste parvis* (1804), *parvis éternels* qui a désigné le paradis[3]. »

L'hypotexte biblique semble d'autant moins douteux que la chute de Revel est due à une jeune fille qui le tente (puisqu'il se retourne) et qu'est présente dans le cotexte la lexie « poussière » (29 mai, p. 68/264), lexie qui connotativement évoque Adam, poussière née de la poussière. Cependant, c'est avant tout sur Caïn et ses descendants, Yabal, Yubal, Tubalcaïn (5 juin, p. 94/283) que s'attarde Revel. Un peu plus loin, nous croisons aussi les patriarches d'avant le déluge, Seth, Enos, Qénan, Mahalaléel, Yéred, Hénok, Mathusalem et Lamech (6 juin, p. 96/285) puis l'ecclésiastique de la cathédrale nous parle de Babel (*Gn*, 11), de Sodome et Gomorrhe (*Gn*, 19). Nous le voyons, le roman nous fait peu à peu remonter *La Genèse*. Avec le vitrail, qui évoque un épisode du *Livre de Daniel*, nous passons du tout début de *L'Ancien Testament* à sa toute fin. Ce vitrail mène en fait au croisement du mythe et de l'histoire : le mythe avec le doigt divin qui trace sur un mur l'inscription « Mané, Thecel, Pharès » (6 juin, p. 98/286), l'histoire avec Nabuchodonosor, roi de Babylone. En toute

[1] Butor, *La Modification, Œuvres complètes, I Romans,* La Différence, 2006, p. 598-599.
[2] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 46.
[3] Rey (sous la direction de), « parvis », *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992, tome 2, p. 1440.

cohérence, la dernière fenêtre nous fait basculer dans l'histoire : « Oui, la Rome des empereurs elle avait pour correspondant, de l'autre côté, à gauche du chœur pour nous […] la Rome des papes, la capitale de l'Eglise » (6 juin, p. 99/286).

Une autre trace de l'influence chrétienne est l'architexte choisi : le genre journal intime. De nombreux critiques ont en effet noté les fondements religieux de ce genre. Derrière la vision évolutive du « Moi » que dresse tout journal intime se décèleraient des rémanences de l'introspection religieuse. On y retrouverait aussi un écho des pratiques de la confession, de l'examen de conscience et une certaine proximité avec les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola (1548), exercices, qui rappelons-le, cherchaient à faire progresser l'âme par la méditation. Béatrice Didier confirme :

> « Ce genre est fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne […]. Arrivé au bout de sa journée, souvent le soir avant de se coucher, l'écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience […] Le journal devient à la fois le réceptacle de cette confession et l'instrument du rachat ; l'écriture acquiert la vertu purificatrice de l'absolution. La quotidienneté du journal apparaît souvent au diariste comme une régularité salvatrice[1]. »

Intéressant pour notre propos, ce genre serait commun au catholicisme et au protestantisme mais avec des différences qui feraient plutôt pencher le journal de Revel du côté des « protestants » :

> « Le journal religieux dans lequel étaient consignés par écrit ou sous forme de tableaux les péchés, les tentations et les progrès effectués dans la grâce était commun à la piété catholique moderne (française surtout), qui était principalement l'œuvre des jésuites, et à celle des cercles réformés les plus fervents. Mais tandis que dans le catholicisme, il avait pour fin de garantir l'exhaustivité de la confession ou de fournir au "directeur de l'âme" l'instrument d'un contrôle autoritaire du chrétien et (surtout) de la chrétienne, il aidait le chrétien réformé à "se prendre lui-même le pouls"[2]. »

Le journal intime étant « instrument de perfectionnement moral » donnerait à voir un individu qui, malgré quelques achoppements dus à sa nature humaine pécheresse, progresserait peu à peu et se rapprocherait linéairement de Dieu. Ecrire un journal intime, ce serait passer de l'âge d'enfant à l'âge adulte, ce serait tout doucement mûrir, devenir homme, se rapprocher de la perfection. Ce serait enfin raconter son existence, de sa Création à la fin de sa vie, du paradis de l'Enfance au salut, en relatant ses chutes, remords, sacrifices et résurrections dans le but d'une certaine rédemption, dans le but de gagner une certaine éternité.

Les Visions du Monde et idéologies ne sont cependant pas présentes dans les œuvres que par le biais du référentiel, de l'hypotextuel ou de l'architextuel. Elles sont avant tout là, en structure profonde, par l'intermédiaire de schèmes culturels inconsciemment assimilés. Butor n'est pas sans le savoir :

---

[1] Didier Béatrice, « L'emploi du temps », *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 56.
[2] Weber, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, coll. « Champs », Flammarion, 2000, p. 202.

> « Toute la civilisation occidentale moderne se constitue à partir du christianisme, c'est-à-dire que pour chacun d'entre nous, quels que soient les convictions ou les doutes auxquels il est arrivé personnellement, tous les faits, toutes les connaissances se disposent d'abord par rapport à un schéma historique qu'il n'est certes pas facile de caractériser en quelques lignes, mais dans lequel jouent de grandes oppositions comme celles entre l'Ancien et le Nouveau Testament, entre le monde antique gréco-romain et le judéo-chrétien, entre la romanité païenne puis chrétienne et le reste de l'univers. Nous nous doutons rarement du travail sournois qui s'accomplit lorsque nous feuilletons ces livres aux belles images qui nous obligent à notre insu à réviser toutes nos simples idées habituelles sur les relations entre ces différents éléments, qui les font se déplacer les uns par rapport aux autres, entraînant lentement dans leur mouvement la plupart de nos jugements apparemment les plus stables[1]. »

Or parmi ces schèmes « sournois », issus du judéo-christianisme, qui nous pétrissent et fondent notre rapport au monde et au Temps, le schème matriciel linéaire ou plutôt les schèmes matriciels linéaires ont une place capitale. Butor, à la différence de la plupart des auteurs qui ont utilisé ces schèmes sans même s'en rendre compte, en a parfaitement conscience. C'est la raison pour laquelle, comme l'ont révélé les stylèmes analysés plus haut, il surmarque, dans toute la première partie de *L'Emploi du temps*, la linéarité. **Reste cependant à préciser les caractéristiques, les faiscsèmes de ces schèmes et à déterminer les existentiaux qu'ils engendrent.**

- ✓ **Des Visions du Monde qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés**

Pour bien saisir les tenants et aboutissants de ces schèmes linéaires, commençons par rappeler qu'ils n'ont pas, comme on pourrait naïvement le croire, toujours existé. Certes, on peut trouver quelques traces de linéarité dans l'antiquité par exemple à travers l'image du fleuve d'Héraclite que nous avons notifiée plus haut mais il faudrait tout de suite nuancer en rappelant qu'à l'origine cette image n'était pas censée représenter le Temps qui passe mais plutôt la mobilité du monde. On pourrait aussi rappeler le fil des Parques et certains passages de *L'Iliade* (20, 128) et de *L'Odyssée* (7, 98) relevés par Mircea Eliade[2] dans *Images et Symboles* où sont évoquées la destinée qui file le lin où « les tristes Filandières » **mais,** en fait, **à chaque fois, ce n'est pas la dimension linéaire du Temps que cherchent à représenter ces mythes mais la fragilité de la vie.**

Pour les Grecs, le Temps n'est effectivement pas linéaire. Le cosmos est un ordre éternel à évolution cyclique, un constant recommencement, un grand immuable. Il n'est pas orienté vers l'avenir, il n'a pas de *télos*. Bakhtine[3] l'a très bien montré en analysant *Les Aventures de Leucippé et de Clitophon* de Tatius ou *Daphnis et Chloé* de Longus. Dans ces romans, l'action se situe dans une sorte de hiatus extra-temporel où la dimension

[1] Butor, « Sur l'archéologie », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 732.
[2] Eliade, *Images et symboles*, coll. « Tel », Gallimard, [1952], 2004, p. 161.
[3] Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1987, p. 238, sq.

biographique ne semble absolument pas s'écouler, où rien ne change, rien ne vieillit, où les personnages sont ballottés par le hasard sans direction préétablie. Ces romans ne racontent pas le fil d'une vie mais seulement quelques moments exceptionnels et fort brefs de l'existence des protagonistes. Ces moments cherchent à faire ressortir l'essence du personnage, ce qu'il est vraiment, ce qu'il a toujours été et sera toujours. Symboliquement, à la fin de *L'Ane d'or* d'Apulée, Lucius redevient ainsi un homme. L'intrigue n'a pas pour objet de relater un devenir mais plutôt de découvrir les constantes profondes de la nature humaine. Symptomatiquement, le monde qui entoure Lucius est toujours identique à lui-même, inchangé et ce monde n'est absolument pas localisé dans le Temps historique.

En toute cohérence, **dans l'antiquité, le concept d'histoire, tel que nous l'entendons maintenant, n'existe pas**. Certes, on peut recenser des historiographes comme Hérodote, Thucydide, Polybe, Tite-Live, etc. mais les uns et les autres écrivent pour relater les exploits des hommes, pour garder en mémoire les grandes actions, pour réfléchir sur la notion de pouvoir, découvrir des modèles à suivre ou à ne pas suivre[1]. En aucun cas, l'histoire n'est perçue comme une longue ligne continue ayant une direction prédéterminée, comme le fruit d'un plan divin ou encore une marche en avant collective vers le progrès.

Avec les Romains un virage, timide, s'amorce cependant. L'immuabilité cyclique est questionnée. Plusieurs d'entre eux semblent avoir de plus en plus de mal à croire que si Rome est un jour détruite, elle revivra dans un nouveau cycle. De même, la théorie de la Grande Année et de l'*ekpyrosis* universelle, censée mettre fin à l'histoire entière, amène insidieusement à remettre peu à peu en cause l'approche grecque[2]. Parallèlement, les faits historiques semblent prendre un début de direction. L'alliance de Romulus et Numa est par exemple lue comme une annonce de l'alliance des Romains et des Sabins, comme une annonce du couple Tullus Hostilius (le guerrier) / Ancus Marcius (le restaurateur de paix)[3]. L'histoire de Rome commence à ressembler à une ligne, une ligne qui tend vers une Rome toujours plus puissante et grande. En toute logique, dans les autobiographies et mémoires, on sent un infléchissement comparable. La famille, les ancêtres y prennent une importance de plus en plus marquée. Les protagonistes de ces œuvres se perçoivent comme les maillons d'une immense chaîne. Ils se voient comme un point de jonction entre leurs aïeux disparus et leurs descendants[4]. Cette évolution de la perception du Temps explique sans doute en partie

[1] Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard 2007 [1963], p. 168-169.
[2] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2006 [1969], p. 154-156.
[3] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1992 [1969], p. 406-407.
[4] Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1987, p. 285.

pourquoi la Vision du Monde judéo-chrétienne s'imposera si rapidement dans le monde occidental. Le terreau avait été déjà travaillé.

Pour les Juifs, en revanche, le Temps est totalement linéaire. Non seulement le monde a été créé en sept jours qui se suivent mais chaque jour correspond à des « créations » de plus en plus complexes : à l'eau succède la végétation, à la végétation les animaux, aux animaux les hommes. Il y a donc en fait, dans ce mythe fondateur, au moins trois facteurs de linéarité : la dimension chronologique (le premier jour, le deuxième jour, etc.), la gradualité et enfin la dimension téléologique. Les événements tendent en effet tous vers un but, vers un point ultime : Dieu. Si l'on reprend la liste des créations et des créatures, on s'aperçoit en effet qu'elles ressemblent de plus en plus au Créateur et cela au point que le(s) narrateur(s) fini(ssen)t par expliciter la ressemblance en précisant que l'homme a été créé à l'image de Dieu.

Cette nouvelle conception du monde induit plusieurs des faiscsèmes rencontrés plus haut : la /Successivité/, l'/Ordre/, la /Régularité/, l'/Unité/, la /Directivité/, la /Progressivité/, la /Discontinuité/ (la Création est « divisée » en sept jours) **et la /Continuité/** (par la gradation et par le fait que la création forme un Tout). **/Directivité/ et /Discontinuité/ sont renforcées par le fait que**, pour les Juifs, les événements ne se répètent plus *ad libitum*. Le Temps n'étant plus cyclique, **« Création, Chute, Rédemption, Salut éternel » forment une ligne irréversible, divisée en segments, et ayant un télos**.

Une des conséquences importantes de cette Vision du Monde, conséquence qui aura des répercussions considérables dans l'histoire de l'humanité, est que, **pour les Juifs, les événements historiques** ne sont pas comme pour les Grecs des moments détachés du devenir, ils **sont** au contraire **partie prenante de la ligne du Temps.** L'immuabilité du cosmos en est totalement remise en cause. Les actes humains ont une incidence sur le monde, ils font que la fin de la ligne (le Royaume de Dieu) se rapproche ou s'éloigne. Les événements, les drames de l'histoire sainte (le culte du veau d'or, l'adoration de Baal, la division en deux royaumes, le déluge, le servage en Egypte, l'errance dans le désert, l'exil à Babylone, etc.) sont lus comme des fautes qui retardent la rédemption ou comme des punitions de Yahvé servant à remettre le peuple sur le bon chemin.

Précisons encore que pour les Juifs la ligne du Temps se caractérise par le faiscsème de la /Longueur/. Preuve en est, les Juifs actuels attendent toujours l'arrivée du Sauveur, attendent toujours la fin des temps, la fin du Temps car pour eux qui dit Temps dit aussi /Finitude/ de ce Temps, une /Finitude/ qui, il est important de le rappeler, débouche sur la /Non-Finitude/ de l'éternité.

Cette représentation linéaire directive du Temps va être renforcée par le christianisme. En effet, **trois nouveaux « points » se rajoutent soudain à la ligne** « Création, Chute, Rédemption, Salut éternel », les points « Incarnation », « Sacrifice » et « Résurrection ». **Cette multiplication de points rend la ligne plus visible, plus conséquente.**

De plus, le christianisme amplifie la /Progressivité/ de la ligne temporelle juive. Selon Philippe Nemo, la place première donnée à l'Amour dans la morale chrétienne instaure en effet une compassion à la souffrance qui entraîne une rébellion contre la normalité du mal, rébellion qui aurait « donné le premier branle à la dynamique du progrès historique[1] ». Le fait que le Christ est vu comme un nouvel Adam, comme celui qui répare la faute de l'ancêtre, qui abolit le péché originel contribue aussi à instaurer plus de /Progressivité/ comme y contribue le fait que l'ancienne Alliance avec Dieu étant renouvelée, les hommes passent soudain du monde dur et impitoyable de la Loi du Talion à un monde où l'Amour est la nouvelle Loi. La /Progressivité/ transparaît aussi via l'universalisation du message. Alors que précédemment Yahvé était censé ne s'occuper que du « peuple élu », Paul défend l'idée que le christianisme n'est pas qu'une simple secte juive, que la circoncision est un obstacle à sa propagation, que le message évangélique s'adresse à toute l'Humanité. Enfin et surtout, la perception de la /Progressivité/ s'amplifie parce que le Salut, la vie éternelle, le retour à l'état paradisiaque, semble plus que jamais à portée de main. Les premiers Chrétiens sont en effet persuadés que la Parousie ne saurait tarder et ce à un tel point que dans les *Actes des apôtres*, on découvre que certains Chrétiens sont si sûrs que le grand moment est sur le point d'advenir qu'ils arrêtent tout travail. **Pour caractériser le Temps linéaire progressif chrétien, aux faiscsèmes de la /Progressivité/, il faut donc rajouter ceux de la /Finitude/ et de la /Brièveté/.**

Ces faiscsèmes sont cependant loin d'être les seuls à être amplifiés par l'arrivée du christianisme. Il en est de même de la /Discontinuité/. Le passage de quatre « moments » à sept rend déjà en soi la ligne plus entrecoupée, moins continue, mais surtout l'Incarnation magnifie le concept d'instant. « C'est par l'idée de l'instant que le christianisme se distingue de tout le paganisme et de toute la spéculation[2] » va jusqu'à écrire Wahl. Pour bien le percevoir, il est crucial de se rappeler que les civilisations traditionnelles ne donnaient aucune importance à l'événement. En effet, nous venons de le dire, pour elles, celui-ci ne permettait pas d'ébranler l'immuabilité du monde et surtout il n'était perçu que comme une

[1] Testot, « Comprendre l'hégémonie européenne », *Les Grands dossiers des Sciences Humaines*, n° 12, sept., oct., nov. 2008, p. 5-6, citant Philippe Nemo, *Qu'est-ce que l'Occident ?* PUF, [2004], 2006.
[2] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 59.

réduplication d'un archétype transhistorique[1], comme terriblement répétitif et donc sans valeur en lui-même. L'abolition de la perspective cyclique change tout : elle rend tout instant unique. De plus, le fait que le Christ s'est incarné, le fait que dans toute l'histoire de l'humanité il ne s'est fait homme qu'une seule et unique fois, à un instant précis, « pendant que Quirinus était gouverneur de Syrie » (Luc II, 2), au moment du recensement, le fait aussi qu'il est mort pour sauver les hommes un vendredi après-midi, à la neuvième heure (Marc, XV, 33), autrement dit encore à un seul et unique instant, le fait enfin qu'il est ressuscité une et une seule fois, un dimanche matin, à un moment précis, donnent un poids immense à chacun des instants précités et prouvent que tout instant peut changer en quelque sorte le cosmos, que chaque instant peut être un moment de Révélation, un instant où Dieu se manifeste :

> « Kierkegaard écrit : pour la sagesse païenne, l'instant n'est pas là, il n'est pas devenu ; il ne deviendra pas. Au contraire, pour le christianisme, il y a un instant où l'homme obtient l'éternelle condition de la vérité ; il y a un instant de la décision et de la liberté ; il y a un instant, paradoxal entre tous, où les péchés sont remis[2]. »

Les événements historiques comme les événements de toute vie prennent de ce fait une grande importance. Derrière eux se cache peut-être la présence ou en tout cas la volonté de Dieu :

> « Les concepts chrétiens ont rapport à l'éternel, mais en même temps ils ont rapport à l'historique. Ils sont engagés incarnés dans le temps[3] » ;

> « Pour le christianisme, tout est historique : le péché se produit dans le temps ; la grâce se produit dans le temps ; Dieu existe dans le temps. […] Le christianisme s'oppose à toute la sagesse païenne, qui se fonde sur la réminiscence. Le pathétique grec se concentre sur le souvenir, et pour lui l'instant se résorbe dans l'éternité[4]. »

Par contrecoup, le faiscsème de l'/Imprévisibilité/ s'en trouve à son tour renforcé. En effet, lorsqu'il y a /Continuité/, les instants s'interpénètrant, le futur est en quelque sorte déjà là au moment présent. Qui sait lire le présent peut donc deviner, au moins en partie, ce que le futur sera ou tout au moins dans quelle direction il tend. Quand il y a /Discontinuité/, le futur est au contraire complètement détaché du présent. Le futur est totalement imprévisible. Certes les premiers Chrétiens savent grâce au *Livre de Daniel*, grâce à *L'Apocalypse*, grâce aux *Lettres aux Thessaloniciens* que la prochaine étape de la ligne devrait être le retour du Christ et la fin des temps mais puisque Dieu a été capable d'envoyer son propre fils, capable d'infléchir la ligne de l'*Ancien Testament*, tout reste possible, y compris un nouvel événement entraînant une nouvelle inflexion. De plus, bien malin qui

[1] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1969], 2006, p. 158.
[2] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 59.
[3] Wahl, « Hegel et Kierkegaard », *ibid.*, p. 102.
[4] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 58.

pourrait prévoir le jour et l'heure du retour du Christ. On a une preuve de l'importance qu'a dû avoir ce faiscsème pour les premiers Chrétiens dans le fait que plusieurs paraboles des *Evangiles,* comme par exemple celle des vierges folles et des vierges sages, labourent et relabourent ce terrain. La supposée imminence de cet événement a dû d'autant plus contribuer à focaliser leur attention sur cette thématique qu'être dans de bonnes dispositions au bon moment, qu'être prêt était pour eux crucial, était une question non pas de vie ou de mort mais, bien pire, de paradis ou d'enfer.

Par un beau renversement, la multiplication des points sur la ligne qui mène au Salut a une autre conséquence, une conséquence inattendue, paradoxale : elle renforce les faiscsèmes de l'/Unité/ et de la… /Continuité/. En effet, les sept étapes que sont la Création, la Chute, l'Incarnation, le Sacrifice, la Résurrection, la Rédemption et le Salut sont un écho des sept jours de la Création. Par elles, tous les instants primordiaux se trouvent reliés au début de la ligne. Par elles, la fin de la ligne (le Salut, le repos éternel) se trouve reliée au jour où Dieu se repose. Au seuil de l'antiquité, Saint Augustin théorisera, synthétisera et réadaptera ce parallèle en ayant recours à la métaphore des six âges de la vie, métaphore qui aura un tel écho en Occident qu'elle sera un des vecteurs principaux de la propagation de la linéarité :

> « La première époque qui va d'Adam à Noé, c'est celle de la petite enfance *(infantia*). La seconde, de Noé à Abraham, c'est celle de l'enfance *(pueritia)*. La troisième s'étend d'Abraham à David et répond à l'adolescence. La quatrième, de David à la captivité de Babylone, à la jeunesse. La cinquième époque qui va de la captivité de Babylone à la naissance du Christ, c'est celle de la "*declinatio a juventute ad senectutem*" ; les auteurs plus tardifs la tiendront pour une époque de maturité *(gravitas*). Enfin la sixième époque qui commence à la naissance du Christ durera jusqu'à la fin des temps, jusqu'à la venue du Seigneur et du **dimanche**[1]**. »**

L'Incarnation renforce aussi le faiscsème de la /Continuité/ par le fait qu'elle coupe la ligne du Temps en deux grandes parties « placé[es] respectivement sous les signes de la Synagogue et de l'Eglise, de la Loi et de la Grâce, de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance, d'Adam et de ce nouvel Adam qu'est le Christ.[2] » Or la deuxième partie, le deuxième segment, loin d'être seulement juxtaposé au premier est lu comme la conséquence, la résultante ou plutôt, comme disent les théologiens, « l'accomplissement » du premier segment, ce qui fait que plus que jamais les « points » et « segments » de la ligne se retrouvent en interrelation les uns avec les autres. Les quelques jours passés par le Christ, juste avant sa vie publique, dans le désert sont par exemple interprétés par les premiers Chrétiens comme une /Continuité/ directe de l'errance des Juifs dans le Sinaï, juste avant leur arrivée en Terre Promise. La mort du Christ

[1] S. Aurelii Augustuni, *De Genesi contra Manichaeos libri duo ;* P. L, t. XXXIV, col. 190-193 ; citation de la col. 192 ; trad. Franç., Saint Augustin, *Œuvres complètes,* trad. Peronne et al., Pris, Vivès, 1873, t. III, p. 451, cité par Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 108.
[2] Pomian, *ibid.*, p. 108-109.

quelques jours avant Pâque est considérée de même comme un écho de la mort des premiers nés égyptiens autour de la fête de Pessah. Les trois jours correspondant à la mort du Christ sont, quant à eux, perçus comme étant dans la droite ligne des trois jours passés par Jonas dans le ventre de la baleine. On pourrait bien sûr multiplier les exemples.

Une conséquence importante de cette /Continuité/ est que tout ce qui arrive dans le *Nouveau Testament* s'avère avoir été prévu par l'*Ancien*. Autrement dit, non seulement l'ajout des trois points « Incarnation », « Sacrifice » et « Résurrection » est, comme nous l'avons vu plus haut, source de /Discontinuité/ et d'/Imprévisibilité/ mais il est aussi source de /Continuité/ et de /Prévisibilité/, ce qui évidemment, nous y reviendrons, ne sera pas sans incidence sur les existentiaux.

Tout ce qui précède amène donc à conclure que si judaïsme et christianisme ont bien tous deux une conception linéaire du Temps fort proche, on ne peut malgré tout, à cause de certaines ambivalences non dépassées, les rassembler dans un seul et unique schème matriciel. Certes Juifs et premiers Chrétiens se représentent le Temps sous la forme d'une ligne unifiée ascendante directive finie mais alors que la ligne des Juifs de l'*Ancien Testament* se caractérise par la /Longueur/, celle du *Nouveau Testament* est plus courte et surtout plus ascendante, plus discontinue, plus continue, plus imprévisible, plus prévisible, plus unifiée.

Les deux schèmes diffèrent mais l'un et l'autre ont un atout commun qui explique certainement en grande partie la pérennité qu'ils ont connue. Ils rendent compatibles ce qui semblait ne pas pouvoir l'être, à savoir la /Continuité/ et la /Discontinuité/, la /Finitude/ et la /Non Finitude/, la /Prévisibilité/ et l'/Imprévisibilité/. **Le fait que ce qui jusqu'alors semblait contradictoire ne l'est soudain plus a certainement dû donner une grande légitimité à ces conceptualisations. Mais, surtout, ce qui précède confirme que toute Vision du Monde, toute création de schème matriciel est une tentative de rendre compte de ce qui dans le réel paraît à première analyse incompréhensible, illogique et donc déstabilisant, anxiogène voire paralysant. Le judaïsme et le christianisme furent de ce point de vue une parfaite réussite. Tous deux concilient le désir de /Non-finitude/, de /Continuité/, de /Progressivité/ que le Juif, que le Chrétien, ressent au fond de lui avec le fait que ce même Juif, ce même Chrétien, voit bien aussi, par le biais de ses non-proches comme de ses proches qui vieillissent, que la ligne de la vie est très courte, que le Temps passe très rapidement et qu'il n'est que trop prévisible que nos vies seront arrêtées net par la mort.**

Les faiscsèmes qui constituent les deux schèmes matriciels linéaires que nous venons de découvrir ne sont évidemment pas sans incidence sur l'attitude et les sentiments des Judéo-chrétiens mais aussi de toute la société (tant le judéo-christianisme l'a fondée**). Ils permettent de rendre compte et de comprendre plusieurs des existentiaux que nous avons croisés en étudiant les stylèmes.**

Nous l'avons vu, la ligne du Temps est soumise à la /Directivité/, ce qui déjà en soi conduit le regard dans une et une seule direction. Qui plus est, cette ligne est téléologique, autrement dit tendue vers sa fin. Si l'on ajoute à cela le fait qu'elle est aussi sous le sceau de la /Progressivité/, on perçoit bien l'importance cruciale qui est donnée au point final, au Salut. Celui-ci loin d'être un point comme les autres, parmi d'autres, est « Le » point, celui vers qui tous les espoirs sont dirigés. La conséquence est évidemment qu'**un des existentiaux premiers du judaïsme comme du christianisme est celui de l' 'Attente'**. Le peuple de l'Ancienne Alliance attend l'arrivée du Messie, le peuple de la Nouvelle Alliance attend le retour du Messie. Etant donné que ce retour est prévu pour très bientôt, que le schème matriciel linéaire des Chrétiens est plus court que celui des Juifs, cette 'Attente' est plus fervente, plus fébrile dans *Le Nouveau Testament* que dans *L'Ancien.*

Nous venons de voir que grâce aux deux schèmes matriciels que nous avons découverts, ce qui était illogique, contradictoire, impossible, à savoir un Temps à la fois continu et discontinu, prévisible et imprévisible, fini et non fini, s'avère soudain possible. La conséquence est là aussi immédiate : **le Juif, le Chrétien a soudain l'impression de mieux comprendre le monde et cette 'Compréhension',** qui le rassure et le dote de repères, **est source d'une certaine 'Stabilité'**. 'Compréhension' et 'Stabilité' contribuent aussi à ce que le croyant lise plus sereinement le monde, analyse plus finement le réel ce qui l'aide à agir plus efficacement. **L'impression d'être perdu, dépassé, ballotté dans un monde incompréhensible fait alors place à un sentiment de 'Confiance', de 'Solidification', de 'Maîtrise' voire de 'Supériorité'** par rapport aux peuples voisins, qui, eux, ont une perception du réel censée être à la fois plus simpliste et moins efficace.

De plus, si à l'origine, la ligne Création, Chute, Rédemption, Salut ne concerne que les Juifs, avec *Le Nouveau Testament*, avec Saint Paul, nous l'avons dit, elle est promise à tous les gentils, à tous les païens qui se convertissent et ce quel que soit leur niveau social. Autrement dit, **cette ligne cohésive est unificatrice, collective et induit un sentiment de 'Communion' avec l'Autre,** un sentiment de fraternité universelle. Selon Bergson, cette valeur, loin d'être une évidence intemporelle, est précisément ce qui fait la spécificité du christianisme. Elle est absente de toutes les autres organisations sociales. Il existe certes dans

toute société une cohésion entre les individus qui la composent mais cette cohésion se fait contre tous les autres hommes[1]. Si l'on croit l'auteur des *Deux sources de la morale et de la religion,* « Il fallut attendre jusqu'au christianisme pour que l'idée de fraternité universelle, laquelle implique l'égalité des droits et l'inviolabilité de la personne, devînt agissante[2]. » **Dans *L'Emploi du temps,* Revel est de ce point de vue quasi-archétypal.** Il ne cesse d'aller vers l'Autre et d'essayer de contribuer à relier tous ceux qu'il côtoie. Son sens de la fraternité ne se limite pas à un groupe humain fermé comme par exemple les Occidentaux. Revel mange très souvent dans des restaurants orientaux et surtout il se tourne vers Horace et tente de faire rencontrer à ce dernier Lucien et James. Sa conception de la fraternité se veut donc « universelle », sens étymologique rappelons-le du mot « catholique ». Revel d'une certaine façon semble même un véritable propagateur d'Amour : on dirait qu'il suffit qu'il rencontre des célibataires pour que ceux-ci tombent amoureux les uns des autres. A ces remarques, il faudrait ajouter que Revel n'écrit pas seulement pour se sauver, il écrit pour sauver tous ceux qui l'entourent, y compris les plus défavorisés, les moins reconnus par la société, comme par exemple, encore une fois, Horace. Il écrit aussi et surtout pour sauver Bleston, autrement dit toute la société occidentale. Selon Lyotard, ce fait n'est pas que le propre du protagoniste, c'est une caractéristique de l'auteur : « il y a un jésuitisme de Butor et le jésuitisme consiste, précisément, à vouloir sauver le monde…[3] »

Ce sentiment, cette attitude de 'Communion', comme la 'Compréhension', la 'Solidification', la 'Confiance', la 'Maîtrise', comme le fait qu'un des points de la ligne est la Résurrection, que le point ultime est le Salut, que la ligne en question est constituée de points issus de l'histoire, signe que l'on peut donc contribuer par ses actes au Salut, **débouchent bien sûr sur l' 'Optimisme' et l' 'Espoir'.** Butor, évoquant l'âge d'or d'Hésiode, le signale d'ailleurs lui-même dans « L'utilité poétique » : « Avec le christianisme nous avons un renversement de cette perspective. L'or du début de l'histoire se déplace à la fin. Au lieu de ce jardin d'or on nous fait rêver à une ville d'or […] Jean place la ville d'or, Jérusalem céleste après l'histoire, une fois que le monde est sauvé[4]. »

Enfin, il est important de signaler que le faiscsème de l'/Imprévisibilité/ même s'il est constamment discuté par celui de la /Prévisibilité/ fait que le croyant ne se sent pas, comme c'était le cas dans l'antiquité, complètement déterminé. Le Dieu des Juifs comme celui des Chrétiens n'hésite pas de temps en temps à bousculer les lois de la nature. Il arrête le

[1] Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 28.
[2] *Ibid.*, p. 78.
[3] « Entretien avec Jean-François Lyotard Heidelberg, 12 décembre 1988 », Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor,* coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 64-66.
[4] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 858.

soleil pour aider Josué, il intervient par des miracles, il fait même ressusciter Lazare et le Christ. C'est précisément ce que Celse reprochera aux Chrétiens à la fin du IIe siècle dans le *Discours vrai*. Cet épicurien est si pétri par la conception temporelle antique qu'il ne peut admettre « un Dieu qui n'est pas immuable, puisqu'il prend des initiatives et des décisions nouvelles au gré des circonstances, qui n'est pas impassible, puisqu'il est touché par la pitié[1]. » Certes, Dieu a un projet pour l'homme mais comme le dit le proverbe portugais que Claudel a placé en épigraphe du *Soulier de satin* « Deus escrevere direito por linhas tortas » (« Dieu écrit droit avec des lignes courbes ») et cela d'autant plus que l'histoire peut changer le cours du monde et que l'homme est celui qui fait l'histoire. **Avec le judéo-christianisme, le croyant passe donc du statut de simple objet passif en harmonie avec le grand tout au statut d'acteur, de coopérateur, d'être ayant entre ses mains son avenir. Il peut choisir d'aller dans telle ou telle direction, il a, en un mot, une certaine… 'Liberté'[2].** Certes, nous l'avons dit plus haut, on peut repérer dans *La Bible* des annonces de ce qui va suivre, des traces de déterminisme. Les événements, loin d'être juxtaposés les uns aux autres, semblent obéir à une sorte de dessein supérieur mais ce déterminisme peut être infléchi. Si le peuple juif réagit de telle ou telle façon, le chemin prévu par Dieu changera. Même si l'homme est dans un monde dont le fonctionnement le dépasse, l'homme tient en main une grande part de sa destinée.

Oui mais alors comment rendre compte du fait que la majorité des existentiaux rencontrés dans *L'Emploi du temps* n'étaient pas optimistes mais pessimistes ? La « faute » n'**est** pour une fois ni à Voltaire ni à Rousseau mais **à saint Augustin**. Il est en effet important de ne pas oublier que la Vision du Monde judéo-chrétienne, la linéarité judéo-chrétienne, n'est, elle-même, pas intemporelle. Elle aussi a une histoire, elle aussi n'a pas été gravée dans le marbre une bonne fois pour toutes. Et un des chaînons déterminants de cette histoire, nous avons commencé à le voir plus haut, est saint Augustin.

Sa première empreinte décisive sur le schème matriciel linéaire chrétien est, nous l'avons aussi dit, une subjectivisation du Temps :

[1] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 441-442
[2] *Ibid.*, p. 440.

> « si l'on part, pour penser le temps, de notre conscience, toujours pris comme le montre Saint Augustin dans les *Confessions*, entre un passé qui vient de passer et un avenir qui devient présent, l'instant ne peut plus se concevoir que comme une abstraction pure, sans aucune consistance propre[1]. »

Pour Augustin, passé, présent, futur ne sont pas l'équivalent d'une chaise, d'une maison ou d'un individu ; ils ne sont pas l'équivalent d'un objet posé devant nous dans le monde et pouvant exister sans nous, en dehors de notre conscience. Le futur n'existe pas déjà et n'existera jamais car si c'était le cas il serait présent ; le passé n'existe plus[2] et n'a jamais existé car si c'était le cas il serait présent. En revanche, « dans l'esprit […], il s'accomplit trois actes : l'esprit attend, il est attentif et il se souvient[3] », et ce sont ces trois actes, l'anticipation (la projection vers ce qui va se produire), l'attention à l'existence actuelle et la mémoire (le retour en pensée vers ce qui fut et n'est plus), qui sont à la source de notre perception du Temps :

> « Ce qui m'apparaît maintenant avec la clarté de l'évidence, c'est que ni l'avenir, ni le passé n'existent. Ce n'est pas user de termes propres que de dire : "Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir." Peut-être dirait-on plus justement : "Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur." Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente[4]. »

Parce qu'il émane de la conscience, parce qu'il est à la fois présent du passé, présent du présent et présent de l'avenir, le présent n'est donc pas un présent instantané, isolé, ponctuel, infinitésimal, inexistant, situé entre le passé et le futur mais un présent élargi et dialectisé, un présent contenant en lui, par le biais de la mémoire et de l'attente, passé et futur[5]. **Le présent** n'étant pas que présent, que présent du présent, le présent « s'échappant » d'un côté vers le passé, de l'autre vers le futur **est en fait « discordance » et « *distensio* »**, « distension de l'âme[6] » précise Augustin. Cependant, le présent n'est pas pour autant futur ou passé, il est présent du passé ou présent du futur. Autrement dit, même s'il ne cesse de se distendre, il n'en reste pas moins que présent, condensé de présent, présent en tension, c'est-à-dire **« concordance » et « *intentio* »** : « que l'âme se "distende" à mesure qu'elle se "tend", **voilà la suprême énigme**[7]. »

Cette « énigme » qui fait toute l'originalité et la profondeur du schème matriciel augustinien permet de dépasser les ambivalences perçues dans le réel d'une manière plus satisfaisante que les schèmes linéaires précédents. En effet, la *distensio*, la

---

[1] Worms, « D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous », Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes,* Descartes & Cie, 1994, p. 17.
[2] Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chap. XX, Garnier Flammarion, trad. Trabucco, 1964, p. 270.
[3] *Ibid.* chap. XXVIII, p. 278.
[4] *Ibid.*, chap. XX, p. 269.
[5] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 26.
[6] Augustin, *ibid.*, livre XI, chap. XXVI, p. 275.
[7] Souligné par nous, Ricœur, *ibid.*, p. 49.

« discordance » rendent compte de la /Discontinuité/ et de la /Successivité/ alors que l'*intentio* et la « concordance » permettent, elles, de rendre compte de la /Continuité/ et de l'/Unité/ :

> « La trouvaille inestimable de saint Augustin, en réduisant l'extension du temps à la distension de l'âme, est d'avoir lié cette distension à la faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent : entre le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent. Ainsi voit-il la *discordance* naître et renaître de la *concordance* même des visées de l'attente, de l'attention et de la mémoire[1]. »

Cette « énigme » donne totalement raison à Ricœur lorsqu'il affirme que tout récit est une représentation du Temps. En effet, tout récit est « *synthèse de l'hétérogène*[2] », c'est-à-dire, exactement comme la représentation du Temps proposée par Augustin, « concordance » et « discordance », ou plutôt « concordance discordante[3] ». Dans un récit, la « concordance » naît de l'intrigue qui transforme ce qui pourrait n'être que /Successivité/ d'événements ou d'incidents individuels en une histoire, en un tout cohérent, en une « configuration »[4] dit Ricœur. La « discordance » jaillit, quant à elle, des « incidents effrayants et pitoyables. Ils constituent la menace majeure pour la cohérence de l'intrigue[5] ». Dans la tragédie classique, les effets de surprise, les « renversements » (coup de théâtre, reconnaissance, effet violent, etc.) en sont la principale manifestation. Nous le voyons, non seulement

> « l'opération de mise en intrigue […] reflète le paradoxe augustinien du temps […] [mais] elle le résout, non sur le mode spéculatif, mais sur le mode poétique. / Elle le reflète dans la mesure où l'acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à "prendre-ensemble" les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle[6]. »

Non seulement, ce nouveau schème matriciel linéaire qui fait de l'ensemble de la ligne à la fois une succession d'événements, de points, et une configuration permet d'expliquer pourquoi, sans cesse, nous avons rencontré dans *L'Emploi du temps* les faiscsèmes de la /Discontinuité/ (les événements, les points) et de la /Continuité/ (la configuration) mais il rend compatibles l'/Irrégularité/, l' /Imprévisibilité/, la /Successivité/, la /Non-Finitude/ (qui caractérisent les événements, la *distensio*) avec la /Régularité/, la /Prévisibilité/, l'/Unité/, l'/Ordre/, la /Finitude/ (qui eux caractérisent l'*intentio*).

Cependant, comme nous allons maintenant le montrer, cette avancée dans la représentation va se payer au prix fort. L'écartèlement du Temps entre *distensio* et *intentio* va conduire à l'écartèlement de l'homme et à une prise de conscience de sa

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 49.
[2] *Ibid.*, p. 128.
[3] *Ibid.*, p. 86.
[4] *Ibid.*, p. 127.
[5] *Ibid.*, p. 87.
[6] *Ibid.*, p. 129.

nature pécheresse. En effet, « pour penser jusqu'au bout la *distentio animi,* c'est-à-dire la faille du triple présent, il faut pouvoir la "comparer" à un présent *sans* passé *ni* futur[1] » or ce présent sans passé sans futur, Augustin le découvre en se posant la question « Y a-t-il un temps avant le temps ? ». Influencé par son éducation gréco-romaine, pétri de concepts antiques, il répond à cette question en superposant au « dynamisme chrétien d'un temps en accomplissement » présenté plus haut « l'éternité statique et intemporelle de la métaphysique[2] » grecque : le Temps n'a pas toujours existé, il a un commencement, il a été créé en même temps que le monde. **Avant le Temps, il y avait** donc **un présent sans passé ni futur, une temporalité sans successivité, la temporalité divine : l'éternité. Cette découverte amène évidemment Augustin à confronter les deux temporalités : d'un côté, un présent qui n'est que présent, un présent qui est pur *intentio* ; de l'autre, un présent écartelé entre le passé et le futur, un présent qui tend vers la *distentio*.** Nous le voyons, « C'est en fait toute la dialectique, interne au temps lui-même, de l'*intentio-distentio* qui se trouve reprise sous le signe du contraste entre l'éternité et le temps[3]. » Et **cette dialectique débouche sur une hiérarchisation des temporalités[4] opposant, au détriment de la seconde, la temporalité divine (l'éternité) à la temporalité de l'être déchu (le Temps)** :

> « Vos années ne vont ni ne viennent ; mais les nôtres vont et viennent, afin que toutes viennent. Vos années demeurent toutes simultanément, puisqu'elles demeurent ; elles ne s'en vont pas, elles ne sont pas chassées par celles qui arrivent, car elles ne passent pas, tandis que les nôtres ne sont toutes que lorsque toutes elles ne seront plus. "Vos années ne font qu'un seul jour" et votre jour n'est pas un événement quotidien, c'est un [perpétuel] aujourd'hui, car votre aujourd'hui ne cède pas la place au lendemain et le lendemain ne succède pas à hier. Votre aujourd'hui, c'est l'Eternité [5]. »

De ce fait, « La *distensio animi* ne désigne plus seulement la "solution" des apories de la mesure du temps ; elle exprime désormais le déchirement de l'âme privée de la stabilité de l'éternel présent[6]. » De ce fait, **si la conceptualisation d'Augustin résout la plupart des ambivalences repérées précédemment, elle génère parallèlement des existentiaux particulièrement pessimistes.** La définition du Temps proposée par Augustin est de ce point de vue révélatrice : le Temps, écrit-il, « n'est [donc] rien d'autre qu'une distension[7]. » L'utilisation d'une restriction en dit en soi déjà long sur la considération qu'Augustin apporte au Temps et ce « dédain » est plus que confirmé par les images qu'utilise Augustin dans les *Enarrationes in Psalmos* et les *Sermones* lorsque justement il évoque la temporalité. Stanislas

---

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 55.
[2] Pintaric, *Le sentiment du temps dans la littérature française (XIIe s. – fin du XVIe s.)*, Champion, 2002, p. 32.
[3] Ricœur, *ibid.*, p. 60.
[4] « la dialectique de l'éternité et du temps […] suscite, au cœur même de l'expérience temporelle, une hiérarchie de niveaux de temporalisation, selon que cette expérience s'éloigne ou se rapproche de son pôle d'éternité », Ricœur, *ibid.*, p. 60.
[5] Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chap. XIII, Garnier Flammarion, trad. Trabucco, 1964, p. 263.
[6] Ricoeur, *ibid.*, p. 60.
[7] Augustin, *ibid.*, chap. XXVI, p. 275.

Boros dans un essai intitulé « Les catégories de la temporalité chez saint Augustin » recense en effet dans ces textes quatre « "images synthétiques", dont chacune met en couple […] la tristesse du fini avec la célébration de l'absolu ». Non seulement ces images ne débouchent que sur des existentiaux pessimistes mais elles rappellent étonnamment la représentation que Revel nous propose de Bleston :

> « à la temporalité comme "dissolution" se rattachent les images de mise en ruine, d'évanouissement, d'enlisement progressif, de fin non rassasiée, de dispersion, d'altération, de copieuse indigence ; de la temporalité comme "agonie" relèvent les images de marche à la mort, de maladie et de fragilité, de guerre intestine, de captivité dans les larmes, de vieillissement, de stérilité ; la temporalité comme "bannissement" regroupe les images de tribulation, d'exil, de vulnérabilité, d'errance, de nostalgie, de désir vain ; enfin le thème de la "nuit" gouverne les images de cécité, d'obscurité, d'opacité[1]. »

Si l'on ajoute à cela que la réflexion sur l'existence d'un avant Temps renforce le faiscsème de la /Finitude/, que la comparaison avec Dieu ne peut que générer des sentiment d' **'Infériorité',** d' **'Impuissance'**, de **'Manque[2]'**, et que la *distensio* qui caractérise le Temps est du côté de l' **'Instabilité[3]'**, on comprend que le schème matriciel linéaire directif progressif des premiers Chrétiens perde de sa /Progressivité/ et puisse même être perçu par beaucoup comme régressif. **A cela, il faudrait ajouter que l'approche augustienne réduit l'importance de l'histoire**[4] par le fait qu'avec la résurrection de Jésus, l'histoire du peuple élu est censée prendre fin. L'homme est sauvé, le royaume de Dieu est en quelque sorte déjà là. Il n'y a donc plus de progrès collectif possible. Le progrès est seulement personnel. C'est un progrès intérieur, d'ordre psychologique ou moral[5]. Cerise sur le gâteau, **Augustin,** confronté à l'hérésie de Pélage et fortement influencé par sa jeunesse qu'il considère comme « fautive », **donne dans sa conceptualisation une importance capitale au péché originel**. Il estime que la faute première de l'homme est telle que seule la grâce de Dieu peut permettre le salut. Autrement dit, l'homme n'est pas du tout sûr d'atteindre le paradis. A la fin du Temps, il sera jugé et sa nature est telle que l'enfer le guette : « Il ne s'agit plus d'une régénération cosmique impliquant également la régénération d'une collectivité (ou de la totalité de l'espèce humaine). Il s'agit d'un Jugement, d'une sélection [6] ». **Comment, avec une telle Vision du Monde, la 'Confiance', l' 'Espoir' et l' 'Optimisme' des premiers Chrétiens ne se mouvraient-ils pas en 'Inquiétude', 'Peur', 'Culpabilité', 'Angoisse' et 'Pessimisme' ? Comment le schème matriciel linéaire régressif ne remplacerait-il pas les schèmes linéaires progressifs** ?

---

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 61-62.
[2] « le défaut d'éternité n'est pas seulement une limite pensée, mais un manque ressenti au cœur de l'expérience temporelle. », Ricœur, *ibid.*, p. 59.
[3] Ricœur, *ibid.* p. 64.
[4] Pintaric, *Le sentiment du temps dans la littérature française (XIIe s.– fin du XVIe s.)*, Champion, 2002, p. 37.
[5] *Ibid.*
[6] Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard [1963] 2007, p. 86-87.

En conclusion, ce que la pensée d'Augustin apporte à la réflexion sur le Temps, ce n'est donc rien de moins qu'un troisième schème matriciel linéaire. Aux lignes directives ascendantes du judaïsme et du premier christianisme, il ajoute une ligne nettement moins ascendante voire descendante. Si par ce geste, il endigue l'irénisme des premiers temps et contribue à propager un rapport à l'existence plus anxiogène, il dessine aussi par la même occasion un schème matriciel plus précis et plus cohérent. Non seulement, il place ce schème plus explicitement que ne le faisaient ses prédécesseurs sous le sceau de la /Subjectivité/ mais il surmarque sa /Finitude/, fait de chaque présent de la ligne un lieu d'*intentio* et de *distentio* et enfin ouvre deux portes qui auront une importance capitale sur l'histoire philosophique du Temps, deux portes qu'à sa suite, dans les pages qui viennent, nous ne cesserons à notre tour de franchir. **Il induit d'abord que la réussite de nos vies dépend de l'emploi que nous faisons de notre temps, de l' « emploi du temps ».** Le Temps étant *distentio-intentio*, l'éternité étant du côté de l'*intentio*, nous devons tendre vers cette dernière : « Tandis que la *distentio* devient synonyme de la dispersion dans la multiplicité et de l'errance du vieil homme, l'*intentio* tend à s'identifier avec le rassemblement de l'homme intérieur ("Je me rassemble en suivant l'Un") [1]» ; « Alors je serai stable (*stabo*) et solide *(solidabor)* en toi, dans ma vraie forme, ta Vérité[2] ». **Deuxième porte et non des moindres, la conceptualisation d'Augustin « vise plus fondamentalement à extraire de l'expérience même du Temps des ressources de hiérarchisation interne dont le bénéfice n'est pas d'abolir la temporalité mais de l'approfondir[3]. »** La quatrième et la cinquième partie de ce travail ne seront rien d'autre qu'une tentative d'approfondissement de cette idée d'approfondissement.

✓ **Des Visions du Monde insatisfaisantes**

Ce troisième schème matriciel, aussi cohérent et brillant soit-il, est cependant bien loin de régler tous les problèmes.

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 64.
[3] Souligné par nous, Ricœur, *ibid.*, p. 64-65.

Certains des faiscsèmes intégrés par les autres schèmes semblent y trouver difficilement leur place et, surtout, si les ambivalences /Continuité/ /Discontinuité/, /Finitude/ /Non-Finitude/ semblent résolues et dépassées, on ne peut pas en dire autant des ambivalences /Brièveté/ /Longueur/, /Progressivité/ /Régressivité/, /Objectivité/ /Subjectivité/. La disparition de l'/Objectivité/ est d'ailleurs d'autant plus problématique que faire du Temps un élément purement subjectif, c'est séparer matière et esprit, c'est retomber dans le vieux dualisme chrétien que Butor refuse :

> « L'alchimie a une valeur de vérité comme poésie très grande. Les surréalistes et surtout André Breton l'ont bien décelée. Ils y ont vu le moyen de surmonter ou d'éviter un certain nombre d'oppositions fondamentales comme la dichotomie chrétienne, matière et esprit, qui aboutit au dualisme cartésien et qui règne toujours, bien que cette distinction soit insoutenable[1]. »

Même la résolution de la dichotomie /Imprévisibilité/ /Prévisibilité/ semble avec Augustin perdre un peu de terrain. Si avec les premiers Chrétiens, les deux pôles semblent à peu près s'équilibrer, avec la théorie du péché originel et de la grâce, la /Prévisibilité/ semble chez Augustin tendre dangereusement du côté du déterminisme. Nous y reviendrons dans quelques lignes.

A ces difficultés, il faudrait rajouter que la présence de trois schèmes matriciels linéaires, si elle est un avantage dans le sens que, par elle, la représentation ne cesse de s'affiner et donc le mondain de se rapprocher du monde, est aussi problématique puisque le troisième schème, même s'il reprend de nombreux éléments des deux autres, n'en est pas un total dépassement. Il n'intègre pas les deux précédents. Le recul de la /Progressivité/ et l'indétermination de longueur de la ligne en sont les meilleures preuves. **Comme en plus les existentiaux qu'il génère sont moins porteurs, poussent moins en avant la société, pourraient même conduire à la mettre en danger, les schèmes matriciels précédents, qui de ce point de vue sont supérieurs, ne vont pas être totalement annihilés et vont donc continuer à subsister,** au moins en partie**, parallèlement au schème augustinien. De cette concurrence, il ne peut résulter qu'insatisfaction. Le Temps, le réel, le monde restent perçus comme mal représentés, comme insuffisamment maîtrisés, ce qui débouche une nouvelle fois sur des existentiaux anxiogènes comme l' 'Incompréhension', l' 'Impuissance', l' 'Infériorité', le 'Manque', l' 'Inquiétude', la 'Peur'.** Ultime preuve que la coexistence des schèmes est problématique, les différences subsistant entre les conceptualisations, et plus particulièrement entre la chrétienne primitive et l'augustienne, nourriront les principaux tiraillements et crises qui, à l'image des conflits qui

[1] Piatier, « Butor s'explique », *Le Monde 22* mars 1967, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 119.

ont opposé au XVIe siècle les Protestants et les Catholiques et au XVIIe siècle les Jésuites et les Jansénistes, n'ont cessé de perturber l'histoire de l'Eglise.

A toutes ces réserves, il faudrait ajouter que Butor ne peut se satisfaire des existentiaux augustiniens pour la simple et unique raison qu'ils sont à l'opposé des valeurs en lesquelles il croit le plus.

Présenter, comme le fait Augustin, la ligne Création, Chute, Incarnation, Sacrifice, Résurrection, Rédemption, Salut comme étant « La » ligne, la seule envisageable, débouche à la fois sur une négation du passé et une négation de l'Autre, négations qu'un Butor ne peut accepter. Rappelons en effet que pour Augustin « Hors Dieu, pas de salut » ou plutôt **« Hors l'Eglise point de salut »** et que toute sa vie peut être lue comme une lutte acharnée contre les hérétiques de toutes sortes. **Pour lui, le paganisme doit être arasé**, le passé non judéo-chrétien doit être rejeté et d'une certaine façon même *L'Ancien Testament* est caduc puisque la vie du Christ est une constante remise en cause de La Loi de Moïse. **Il est évidemment des plus révélateur que les trois schèmes matriciels linéaires sont tous caractérisés par le schème de la /Directivité/. La vérité est devant, pas derrière.** On a là, nous y reviendrons, une différence fondamentale avec la pensée mythique.

De plus, comme nous venons de le voir, avec saint Augustin la belle ligne collective et universelle des premiers Chrétiens, de Saint Paul, devient plus personnelle et par ce biais évacue d'une certaine façon, en partie, l'Autre.

En toute cohérence, si Butor se retrouvait sans doute plus dans le christianisme idéaliste des origines où même les esclaves et les gentils étaient respectés, où un saint Paul plutôt que de fracasser les statues des dieux antiques se servait de l'une d'elles pour faire connaître le Christ, il est certainement loin du christianisme de saint Augustin qui veut imposer la nouvelle religion au monde entier. Nous avons là un des thèmes fondamentaux de *La Modification*. Roudaut a en effet bien montré que les petits dieux antiques évoqués méliorativement dans ce roman sont tous dénigrés dans le chapitre 8 du Livre IV de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin qui cherchait par là à remettre en cause les *Antiquités divines* de Varron[1]. Pour Butor, le judéo-christianisme augustinien est non seulement trop européocentré mais il refuse les autres religions et la pensée mythique qui le fondent. *Le Génie du lieu* montre bien que l'Egypte du Moyen Age a tenté de bannir la période pharaonique et qu'à Cordoue, la cathédrale a voulu effacer la mosquée. Butor interprète de même les tragédies de Racine et voit par exemple dans la volonté de Rome d'asservir tous les autres royaumes une

[1] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 179-180.

métaphore de la volonté judéo-chrétienne d'éliminer toutes les autres religions[1]. Les propos de l'abbé Gollier sur la communion dans *Degrés* confirment que l'essence du catholicisme est tyrannique[2] et c'est précisément, selon Butor, ce qui explique que le pouvoir politique se l'est si souvent approprié. Du point de vue temporel, depuis au moins saint Augustin, le christianisme a nié le fait qu'il existait avant lui d'autres lignes n'allant pas dans la même direction ou même d'autres figures non linéaires comme par exemple le cercle. Il a aussi essayé d'insérer aux forceps dans son sillage ces différentes lignes ou figures passées sans tenir compte de leurs spécificités. Or nier ces figures, c'est les voir forcément à un moment ou à un autre ressurgir. Assimiler de force ces figures, c'est préparer à plus ou moins long terme l'éclatement total de la ligne principale.

Enfin et surtout, qui dit ligne, dit inexorabilité : le point suivant ne peut que se trouver dans la continuité des précédents. L'existence est déterminée. La perspective augustinienne renforce d'autant plus cette dimension qu'avec ce philosophe, la belle ligne ascendante du judéo-christianisme primitif devient chute dans le néant. A cause de la faute originelle, l'homme est condamné d'avance. Son destin n'est plus dans ses mains mais dans celles de Dieu. **Une telle conception ne peut déboucher que sur une Vision du Monde tragique, Vision que Butor, fervent défenseur du libre-arbitre, refuse catégoriquement.**

En toute logique, Butor va peu à peu se détourner du judéo-christianisme. Si l'on en croit ce qu'il confie dans *Curriculum vitae*, la religion n'ayant été à l'origine pour lui qu'une sorte de cuirasse protectrice, l'éloignement se serait fait « sans crise, sans rupture dramatique[3] », plus par goût que par raison. Pourtant ce qui précède comme de nombreux propos plus anciens ou plus récents invitent à nuancer cette version des faits et révèlent ce que l'on pourrait comparer à un véritable écartèlement. Il explique par exemple à Raillard qu'il a eu beaucoup de mal à refuser le catholicisme[4] et dans ses *Improvisations sur Michel Butor,* il répète que le problème de Dieu l'a longtemps tourmenté[5]. Ce n'est donc sans doute pas se transformer en ersatz de Sainte-Beuve que de voir derrière la présence des abbés du *Passage de Milan* des traces de ses propres interrogations et cela d'autant plus que lui-même le

[1] Butor, « Racine et les Dieux », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 67.
[2] Butor, « Diderot le fataliste et ses maîtres », *Répertoire III*, *Œuvres complètes, I*, *Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 811-812.
[3] Clavel, *Curriculum vitae*, *Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 17.
[4] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 265.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 34.

reconnaît[1]. Le commentaire qu'il nous propose de la première phrase de ce roman le montre bien :

> « Elle est très courte : "L'abbé Ralon se pencha à la fenêtre". J'étais obsédé par la religion… Derrière "Ralon" on devine le verbe "râler" : une plainte, une récrimination, car mon personnage est mal dans sa peau[2]. »

A noter que cette préoccupation semble avoir duré bien au-delà de *L'Emploi du temps* puisqu'on en trouve encore des traces dans le Delmont de *La Modification*[3].

Cependant, peu à peu, non sans difficultés et atermoiements, il s'éloigne indéniablement, pas après pas, du catholicisme. S'il s'intéresse tant au thomisme au sortir de l'adolescence, c'est déjà en quelque sorte pour mieux le combattre et d'ailleurs ce n'est pas le parti des thomistes qu'il prend lors des rencontres organisées par son oncle mais celui de leurs opposants. De même, si ensuite il se tourne vers les églises protestantes et orthodoxes[4], ce qui est sans doute le signe qu'il est en quête du christianisme des origines, c'est pour finalement prendre conscience que ce qu'il rejette en elles, c'est justement tout ce qu'elles ont en commun avec le catholicisme. De plus, dans *Passage de Milan*, une grande place est donnée à la perte de foi de Jean et Alexis. Dans ce même roman, le rêve de Jean annonce quant à lui non pas un retour au catholicisme mais au contraire un rejet de celui-ci et une attirance vers l'Islam. Onikepe n'a de même sans doute pas tort quand il analyse le fait que les chapitres de ce roman se terminent tantôt par le timbre de la cloche du couvent tantôt par le bruit du métro comme un signe que la modernité est en train de faire vaciller, de faire trembler la religion[5]. Il Il est également significatif d'observer que Butor utilise des termes de plus en plus péjoratifs pour évoquer le catholicisme de son enfance et ce au point qu'il en arrive à écrire qu'il est « tout pourri de catholicisme[6] », expression qu'il remet dans la bouche de Cécilia dans *La Modification* et qu'il réutilise encore dans *Le Retour du Boomerang* mais cette fois en l'élargissant à tout le christianisme[7]. A noter que pour assumer cette nouvelle position, un peu peu comme il l'avait fait avec la phrase longue, il s'appuie sur les écrivains qu'il admire le plus. On a d'ailleurs presque l'impression qu'il parle de lui quand il évoque Montaigne dans *Michel Butor ou la résistance* :

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 68.
[2] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 67.
[3] Par exemple : « cette éducation religieuse et bourgeoise dont je ne parvenais pas à me débarrasser », *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 605.
[4] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 265.
[5] Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3ème cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 67-68.
[6] Cité par Raillard, *ibid.*, p. 18.
[7] Butor, *Le Retour du boomerang*, dans *Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 910.

> « Elle le contraint aussi à une remise en question du christianisme ; une béance s'ouvre, irrémédiable qu'alimente, irrigue et écartèle de plus en plus un esprit en plein foisonnement, rebelle aux brides et aux garrots du prince et de l'Eglise[1]. »

2.2.2. Les Visions du Monde bourgeoises

✓ Des Visions du Monde influentes

Une autre grande famille de Visions du Monde est à relier à la linéarité. Nous nommerons cette famille, faute de mieux, les Visions du Monde bourgeoises. Commençons par montrer que Butor y a été plus qu'exposé.

Un simple détour biographique révèle d'abord qu'il est issu du milieu de la bourgeoisie. Non seulement son père était licencié en droit mais ses parents lui donnèrent une éducation typiquement bourgeoise : école privée, cours de musique, scoutisme, vacances en Bretagne à l'Hôtel des Bains de Locquirec ou dans la maison de campagne de sa grand-mère, etc. On pourrait ajouter que Butor fréquenta l'école Louis le Grand où évidemment les enfants d'ouvriers n'étaient pas pléthore. Ses multiples fréquentations ultérieures ramènent également à l'univers de la bourgeoisie intellectuelle.

Le référent de ses premières œuvres n'est pas sans s'en ressentir. Non seulement ses quatre premiers romans sont avant tout urbains mais l'on y découvre des cadres correspondant aux critères de goût bourgeois. L'immeuble de *Passage de Milan* est doté d'un ascenseur, ce qui n'était pas si fréquent dans les années 50. Avec sa grosse pendule et ses fauteuils, l'appartement des Mogne est relativement cossu. La chambre de Delmont contient une armoire à glace Louis-Philippe (roi, rappelons-le, bourgeois par excellence), le plafond est mouluré et la fenêtre donne sur le Panthéon[2]. **Même constat dans *L'Emploi du temps*** avec la maison des Jenkins et son charme suranné, sa « table ovale en acajou verni », ses « trois napperons bordés de dentelle jaunie », ses « tasses chinoises avec leur théière, blanches et bleues » (28 mai, p. 64/262).

De même, **le modèle de la famille traditionnelle est valorisé**. Burton et Harriett sont présentés comme un couple uni et soudé, comme une sorte d'idéal à suivre. Revel se mire en eux et pendant tout le roman est en quête de sa Harriett à lui. Si deux mariages sont aussi annoncés et si Revel pense tant à Rose, ce n'est certainement pas seulement pour des raisons dramatiques mais bel et bien parce que, comme le rappelle Anne-Claire Gignoux[3], le

---

[1] Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 58.
[2] Butor, *La Modification*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 500-501.
[3] Gignoux, « L'essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor », *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002, p. 128.

mariage est une des institutions les plus fondamentales de la Vision du Monde bourgeoise. Dans *Passage de Milan*, c'est très net. La soirée organisée par les parents d'Angèle a pour fonction de lui trouver un prétendant. Seuls les apatrides, les errants, les marginaux sont célibataires ou sans famille : Horace, Lucien, Revel. Ajoutons que Revel ne pense pas à regagner Rose ou Ann. Ce qui est uni est uni. Les couples formés sont intouchables.

La dimension morale, autre valeur bourgeoise, est donc, nous le voyons, **aussi très présente dans le roman**, surtout avec le personnage de Revel qui, dès qu'il se détourne de ce qu'il considère comme le droit chemin, se met à se culpabiliser. Il s'en veut par exemple beaucoup de la façon dont il a traité Ann. Il ne cesse aussi de porter un jugement négatif sur ses premiers mois. Il se reproche d'avoir succombé à une sorte de sommeil, de ne pas avoir employé son Temps, de s'être laissé complètement aller or, comme le rappelle Weber, cette attitude est caractéristique de la bourgeoisie protestante et fonde en grande part la réussite économique de cette classe sociale :

> « La faute vraiment condamnable d'un point de vue moral était de se *reposer* sur ses possessions, de *jouir* de ses richesses et de tomber ainsi dans l'oisiveté […] Le "repos éternel du saint", était dans l'au-delà ; sur terre, en revanche l'homme devait, pour s'assurer de son état de grâce, "exécuter jusqu'à la tombée du jour les œuvres de celui qui l'avait envoyé". *Seule l'action*, et non l'oisiveté et la jouissance, permettait d'augmenter la gloire de Dieu, selon la volonté qu'il avait révélée sans équivoque possible. *Dilapider son temps* était donc le premier et le plus grave des péchés. Le temps de la vie était infiniment bref et précieux pour qui voulait "conforter" sa propre vocation. La perte de temps induite par la sociabilité, les "vains bavardages", le luxe, et même par un sommeil plus long qu'il n'était nécessaire pour être en bonne santé – entre six et huit heures tout au plus – étaient absolument répréhensibles d'un point de vue moral[1]. »

Ces quelques observations rappellent aussi que la religion a longtemps été liée à la bourgeoisie or Revel, comme nous venons de le montrer, ne cesse de tourner autour des cathédrales, écrit une Bible à la main et multiplie les allusions à l'*Ancien* et au *Nouveau Testaments*. Ne confie-t-il pas aussi à l'ecclésiastique que lorsqu'il était enfant, il allait au catéchisme (6 juin, p. 94/284) ? Quant à la famille de Jenkins, prototypique de l'ancienne bourgeoisie, elle est intrinsèquement associée à la Nouvelle Cathédrale.

Cette cathédrale mais aussi tous les monuments que visite Revel prouvent enfin que **l'art est omniprésent dans le référent de *L'Emploi du temps*, or comme la propriété, comme la famille, comme la morale, comme la religion, il est étroitement associé au monde de la bourgeoisie**. En effet, les bourgeois, ne pouvant affirmer leur identité par le sang, l'honneur ou l'ascendance, ont soit tenté de copier les aristocrates (en acquerrant des propriétés, en soignant la décoration de leur intérieur, en revendiquant un bon goût, etc.), soit tenté de montrer qu'à défaut d'une longue lignée, leurs liens familiaux étaient plus forts que ceux des nobles (cf. par exemple *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* de Diderot) et que surtout

[1] Weber, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, coll. « Champs », Flammarion, 2000, p. 257.

si du point de vue social ils n'étaient pas supérieurs, ils l'étaient nettement du point de vue moral ou religieux.

Cependant, le quartier des Jenkins, qui n'est plus maintenant à la mode alors qu'il était « il y a cinquante ans, le plus élégant de Bleston » (28 mai, p. 64/262), **et surtout l'état délabré de leur maison montrent bien que la vieille bourgeoisie morale a fait place à une autre plus mercantile, mais aussi plus ouverte sur le monde, celle des affaires et de l'argent.** Frédéric Mogne est banquier, Revel travaille dans une grande entreprise dont le nom, « Matthews and Sons », n'est pas sans rappeler ces grandes firmes américaines qui ont permis à la bourgeoisie d'affaires de s'imposer. Les bâtiments par leur hauteur et leur décorum nous ramènent à un monde tape-à-l'oeil : « les plaques de cuivre, trois de chaque côté, toutes, je le sentais, astiquées du matin […] avec des lettres en relief proclamant les noms des firmes » (7 mai, p. 20/232) ; « les cinq rangées de fenêtres […], les six corniches » (7 mai,p. 20/232). Les grands magasins, Modern Stores, Grey's et Philibert's, sont constamment évoqués et Revel nous fait bien comprendre que, comme si l'ère bourgeoise succédait à l'ère chrétienne, le centre de la ville est en train de se déplacer de la cathédrale à ce nouveau magasin que l'on voit tout au long du roman grandir. D'ailleurs, à la fin du roman, symboliquement, ce dernier est plus haut que l'édifice religieux. Il l'englobe même dans le rêve de Revel.

Autre trace de cette Vision du Monde, **la société est terriblement hiérarchisée**. Elle l'est dès la gare où sont juxtaposées les salles d'attente de première classe, deuxième classe et troisième classe (2 mai, p. 14/228). Elle l'est dans l'espace comme le révèlent la détérioration des lieux, la perte de hauteur des bâtiments : « je suis arrivé dans une région où la chaussée déserte était défoncée, où les maisons n'avaient plus que deux ou trois étages » (13 mai, p. 28/238). Elle l'est dans l'accent : « Il avait une prononciation pénible, comme dégoûtée » (13 mai, p. 29/238). Elle l'est dans le pouvoir d'achat. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer le salaire et la chambre de Revel à ceux d'Horace :

> « - Bien payé, au moins ?
> - Quelque trente-cinq livres par mois.
> - Vous êtes riche, monsieur le Français ; vous voici depuis cinq jours à Bleston, et vous gagnez déjà beaucoup plus que moi qui y suis depuis tant d'années » (15 mai, p. 35/243).

Elle l'est aussi et surtout dans les attitudes et les regards posés sur l'Autre. Les clochards de la gare sont décrits très péjorativement. Sont évoqués leur saleté, leur dissimulation (« le visage caché », 2 mai, p. 14/228), leur manque de tenue (« une barbe de quinze jours », « les genoux en l'air », « la bouche ouverte » 2 mai, p. 14/228) et leur dangerosité (« comme pour me mettre en garde » 2 mai, p. 14/228). D'une manière totalement antithétique, Revel nettoie son

banc, ne s'allonge pas mais s'assoit et se rase. De même, Horace a des habitudes et une façon d'être qui contrastent totalement avec la discrétion et les bonnes manières de James ou de sa mère. Il range à peine sa chambre, le lit est défait, l'odeur aigre (15 mai, p. 34/242), il semble passer d'une concubine à une autre, ses gestes n'ont rien de délicat (il ne met pas le thé dans le pot de faïence, il le « jette » et en plus « par grosses pincées »), il rit fort, boit beaucoup. Plus que la vie ouvrière, c'est le regard du monde bourgeois sur le monde ouvrier que nous fait découvrir ici Butor. Celui qui n'appartient pas à la même classe que soi est décrit comme un Autre, comme un frustre, un primaire, comme un être dangereux : « je pénétrais, méfiant, dans la chambre obscure » (15 mai, p. 34/242). D'ailleurs, Jenkins, que nous avons identifié plus haut, avec sa mère si délicieusement lady et sa vieille maison au charme suranné, comme le personnage le plus prototypique de la vieille bourgeoisie anglaise, ne voudra jamais discuter avec Horace.

Le choix de l'architexte journal intime est lui aussi à relier à cette Vision du Monde. Béatrice Didier rappelle en effet que les premiers journaux intimes ont justement pour auteurs des bourgeois et fleurissent surtout au XVe siècle, période où précisément les villes, et donc la bourgeoisie, se développent[1].

De plus, **tenir un journal intime est un acte ramenant à plusieurs caractéristiques de la pensée bourgeoise. Tout d'abord, écrire un journal revient à dire « je », à promouvoir sa singularité, à affirmer sa différence** or, s'affirmer en face de la noblesse, ne pas être absorbé dans la masse du tiers-état, nous venons de le dire, fut précisément un des buts de la bourgeoisie. **De plus**, bien que cette promotion passât aux origines par l'Eglise qui, par son message, ne hiérarchisait plus les hommes et leur permettait de devenir premiers non pas par la naissance mais par les actes, **le fait d'écrire un journal intime est** aussi, comme l'explique Pachet, **le signe d'une certaine autonomisation** par rapport à la religion, le signe que l'individu se libère de l'influence des confesseurs et fait en quelque sorte face « seul à l'insuffisance de son âme[2]. »

Selon Béatrice Didier, **rédiger un journal intime, c'est également ne pas « gaspiller »[3] son vécu, c'est « conserver » sa vie.** Là encore, nous retrouvons des valeurs bourgeoises. Le diariste au fur et à mesure des jours « accumule » souvenirs, réflexions et pages. Or si l'on en croit Marx, pour les bourgeois, « Accumulez, accumulez, c'est la loi et les

[1] Didier, « L'emploi du temps », *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 28.
[2] Pachet, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 13.
[3] Didier, *ibid.*, p. 51.

prophètes[1]. » Ecrire les menus moments de sa vie revient aussi à « comptabiliser » son existence. Le *Journal* de Pepys en est la parfaite illustration. Par de nombreux aspects, il ressemble à un livre de comptes : non seulement les questions d'argent y occupent une grande place mais tout y est chiffré, le travail comme les activités amoureuses[2]. Le journal intime sert à faire un bilan, un inventaire. Pertes et profits, déperditions et acquis y sont enregistrés[3]. **L'existence est soudain rationalisée.**

On pourrait même comparer le contenu des journaux intimes à une sorte de « Capital[4] » servant au diariste pour bâtir son avenir. Selon les valeurs bourgeoises, ce capital, il faut « le faire fructifier », il faut qu'il soit rentable, qu'il permette au narrateur de s'enrichir. Mais cet enrichissement est avant tout, autre valeur bourgeoise, nous l'avons vu, moral. Charles Du Bos lisant le *Journal de jeunesse* de Tolstoï le confirme lorsqu'il déclare que l'essence de ce genre est d'être « un instrument de perfectionnement moral[5] ». Poursuivant le même but, Marc-Antoine Jullien (1775-1848) met au point des livrets à compléter permettant de recenser les faits de la vie quotidienne et d'évaluer quantitativement le temps passé chaque jour à chaque type d'occupation. Or, symptomatiquement pour notre propos, nous l'avons vu en étudiant le titre du roman que nous étudions, Jullien a intitulé son œuvre… *Essai sur l'emploi du temps*[6].

Enfin, écrire un journal intime, c'est laisser des traces pour l'avenir, c'est donner une histoire aux siens, **c'est, autre acte typiquement bourgeois, imiter les grandes familles nobles qui, toutes, avaient leur généalogie et bien souvent leurs mémorialistes**.

✓ **Des Visions du Monde qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés**

Cependant, comme nous l'avons vu précédemment avec le judéo-christianisme, les Visions du Monde et idéologies ne sont pas présentes dans les œuvres que par le référent ou l'architexte, elles le sont aussi par le biais de schèmes culturels inconsciemment assimilés. Or non seulement la linéarité est, comme nous allons maintenant le montrer, un des principaux schèmes matriciels des Visions du Monde bourgeoises mais ce schème se caractérise par plusieurs des faiscsèmes recensés plus

[1] Marx, *Le Capital*, liv. I, *Œuvres,* t. 1, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1963, p. 1099.
[2] Didier, « L'emploi du temps », *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 49-50.
[3] *Ibid.*, p. 51.
[4] *Ibid.*, p. 55.
[5] Tolstoï, *Journal 1924-1925*, Corrêa, 1948, p. 65, cité par Pachet, *Les Baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 12-13.
[6] Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006, p. 92-93.

haut : la /Directivité/, la /Successivité/, l'/Ordre/, l'/Unicité/ et surtout la /Progressivité/. Une rapide rétrospective historique le montre fort bien.

Certes à l'origine des Visions du Monde bourgeoises, et au moins jusqu'au XVIe siècle, la linéarité se limite à la dimension privée et personnelle de l'existence. La vie sociale, elle, est sous le sceau du cyclique et de l'intemporel. En effet, l'avènement du christianisme n'a pas entraîné la disparition immédiate du Temps immuable cyclique. Bien au contraire. Les six âges de la vie de saint Augustin qui font que l'homme en vieillissant n'est pas loin de retourner à l'état puéril en est la meilleure preuve. En fait, pendant très longtemps les deux conceptions vont coexister. Si l'histoire du Salut est perçue comme linéaire, le quotidien, le vécu, ne serait-ce qu'à cause des travaux saisonniers et du fort ancrage rural de la population qui est contrainte de vivre au rythme de la nature, reste sous le sceau du cyclique. Dans bien des domaines, c'est même le Temps immuable qui continue à l'emporter. En littérature, par exemple, l'homme étant censé être toujours le même, le modèle à suivre a été jusqu'à la querelle des Anciens et des Modernes l'antiquité. En biologie, Cuvier défendait encore au début du XIXe siècle la théorie du fixisme. En sciences, pour les classiques, le Temps physique est absolu et éternel. De même en politique, aucune progression linéaire n'est pendant longtemps envisageable ni envisagée. Le pouvoir royal est si sacralisé que vouloir prendre la place du roi semble déraisonnable. Preuve en est, les meurtres de souverains européens sont extrêmement rares[1] et les révolutions, quand elles ont lieu, sont à chaque fois des révolutions de palais. Sauf rare et tardive exception (Cromwell), la monarchie n'est jamais en soi remise en cause.

Peu à peu, cependant, par l'intermédiaire d'abord des réformés et calvinistes**, la linéarité personnelle bourgeoise** va se fondre avec la linéarité religieuse et **va gagner** par cette association **une telle force qu'elle va s'imposer à la société tout entière** et donc contribuer à propager de plus en plus la représentation linéaire du Temps, ce qui aura pour conséquence que le concept de progrès qui n'avait jusqu'alors de sens que dans l'ordre du spirituel va passer au monde temporel.

Plusieurs autres facteurs, tous liés d'une façon ou d'une autre à la Vision du Monde bourgeoise, vont aussi être déterminants dans cette propagation et parmi eux s'il en est un qui est primordial, c'est la science. Avec le développement de la poudre à canon, de la boussole, de l'imprimerie, des instruments d'observation et de mesure etc., tout au long du XVIe siècle, des faits et résultats tangibles invitent à penser que le présent est supérieur au

[1] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel, 2000, p. 553-554.

passé. De là à supposer que le futur sera supérieur au présent, il n'y a qu'un pas, pas qu'à la suite de Pascal toute la société ou presque va faire.

La conséquence ne tarde guère, plusieurs des existentiaux repérés plus haut reviennent en force : la 'Compréhension', le sentiment de 'Maîtrise', de 'Stabilité', de 'Solidification' et même de 'Communion' :

> « par une prerogative particulière, non seulement chacun des hommes s'advance de jour en jour dans les sciences, mais que tous les hommes ensemble y font un continuel progrez à mesure que l'univers vieillit, parce que la mesme chose arrive dans la succession des hommes que dans les aages differents d'un particulier. De sorte que toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit estre considerée comme un mesme homme qui subsiste tousjours et qui apprend continuellement[1]. »

La soudaine croissance démographique qui conduit, par extension, à une croissance du nombre de textes, du nombre d'informations et de créations, à une augmentation de la mémoire collective[2] ; **l'alphabétisation** qui amène de plus en plus d'hommes à accéder au savoir et à une vie meilleure ; **l'influence déterminante de l'écriture** qui en véhiculant un idéal de gloire et de survie posthume incite certains bourgeois à vouloir se faire un nom par elle et donc à se tourner vers l'avenir terrestre et pas seulement céleste[3] ; **la naissance,** vers le XVe siècle, **du sentiment familial et du sentiment de la continuité générationnelle[4] ; le développement de la scolarisation et tout particulièrement de l'enseignement de l'histoire** qui fait prendre conscience que l'individu mortel peut perdurer par la nation[5] **sont autant d'autres facteurs qui vont contribuer à imposer le schème matriciel linéaire directif progressif.**

Un autre domaine spécifiquement bourgeois qui va à son tour grandement contribuer à la propagation de la linéarité directive progressive est l'économie. Des institutions comme les établissements de crédit ne devant leur valeur qu'à la confiance conduisent en effet à postuler dans le futur. De même les libéraux sont intimement persuadés que les échanges commerciaux, s'ils ne sont pas bridés, ne peuvent être qu'exponentiels et donc amener dans le futur profit et progrès. Smith dans son *Essai sur la richesse des nations* est quant à lui convaincu qu'en cherchant seulement à accumuler pour soi et dans son propre intérêt personnel, en tâchant seulement de faire fructifier ses propres biens, on contribue tout de même au bonheur de tous. Si aucune force étatique ne vient l'entraver, « une main invisible » et providentielle conduit la société vers un avenir plus radieux. Stuart Mill dans *A System of Logic Ratiocinative and Inductive* va jusqu'à écrire :

---

[1] Pascal, *Fragment de préface pour le traité du vide* (1647), *Œuvres,* Paris, Hachette, 1908, t. II, cité et commenté par Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 118-119.
[2] Pomian, *ibid.*, p. 92-93.
[3] *Ibid.*, p. 292.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 293-294.

> « Je crois en effet que sauf exceptions occasionnelles et temporaires, la tendance générale est et sera celle de l'amélioration, tendance vers un état meilleur et plus heureux. Ceci ne relève pas toutefois de la méthode des sciences sociales ; c'est un théorème de la science même[1]. »

Cette simple citation montre bien que **peu à peu la 'Confiance' se meut en 'Espoir' et que le 'Pessimisme' inhérent à la Vision augustienne se métamorphose, quant à lui, en un véritable 'Optimisme'.**

Une des conséquences de ces différents facteurs est que le schème matriciel linéaire directif progressif ne va cesser de s'affirmer et de s'affiner.

Tout d'abord, il se laïcise. Bossuet, qu'on ne peut pourtant pas suspecter d'athéisme, est un des premiers à mettre le feu à la mèche. Son histoire du monde n'est plus divisée comme celle de saint Augustin en six périodes mais en sept, ce qui en soi est une remise en cause de l'analogie histoire/création. Mais surtout Bossuet introduit dans la longue ligne du Temps des événements profanes (prise de Troie, Romulus, Scipion, Charlemagne, etc.), événements qu'il relie de plus en plus artificiellement à la Providence ou à des interventions de Dieu. De même, au détriment implicite de l'acteur divin, il valorise les acteurs humains. *L'Essai sur les mœurs* de Voltaire amplifie la sécularisation en éliminant totalement les interventions divines et le rôle de la Providence. Turgot avec son *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain* et surtout Condorcet et son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* vont encore plus loin dans cette direction. Pour eux, comme le révèlent les titres de leurs oeuvres, le progrès vient avant tout de l'esprit humain et du développement des sciences.

Cette laïcisation qui substitue à l'éternité un futur meilleur contribue à l'émergence du faiscsème de la /Non-finitude/. Fontenelle, tout en éliminant dans l'analogie augustienne entre les différentes périodes de l'histoire et les différents âges d'un homme ce qui restait de cyclique, postule en effet l'infinitude du progrès :

> « Un bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents, ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tout ce temps-là. Ainsi cet homme qui a vécu depuis le commencement du monde jusqu'à présent a eu son enfance où il ne s'est occupé que des besoins les plus pressants de la vie, sa jeunesse où il a assez bien réussi aux choses d'imagination, telles que la poésie et l'éloquence, et où il a même commencé à raisonner, mais avec moins de solidité que de feu. Il est maintenant dans l'âge de virilité, où il raisonne avec plus de force et a plus de lumières que jamais. […] Il est fâcheux de ne pas pouvoir pousser jusqu'au bout une comparaison qui est en si beau train, mais je suis obligé d'avouer que cet homme-là n'aura point de vieillesse ; il sera toujours également

[1] Stuart Mill, *A System of Logic Ratiocinative and Inductive*, 1843 (*Collected Works*, t. VIII), Robson, éd. Toronto-Londres, University of Toronto Press/Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 913-914, cité par Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 300.

capable des choses auxquelles sa jeunesse était propre, et il le sera toujours de plus en plus de celles qui conviennent à l'âge de la virilité[1]. »

Cette métaphore des différents âges tend aussi en soi à montrer que le passage d'une période à une autre se fait sans rupture nette. Elle est donc en adéquation avec **une autre tendance de fond : la montée en puissance de la /Continuité/ et de la /Prévisibilité/**. Vico au lieu de diviser l'histoire du monde comme Augustin ou Bossuet en six ou sept parties la rend un peu moins discontinu en la scindant en quatre grandes étapes successives : la théocratie, l'aristocratie, la monarchie et la démocratie anarchique. Notons au passage que Butor écrit que ce « fondateur de la philosophie de l'histoire a exercé une influence à demi-occulte mais considérable sur les théoriciens du progrès et les philosophies allemandes du XIXe siècle[2] ». On a bien là la preuve qu'il est parfaitement au fait de l'évolution que nous sommes en train de rappeler. Un peu plus tard, les « triomphes » des Révolutions américaine d'une part et française d'autre part accentueront l'émergence des faiscsèmes de la /Continuité/ et de la /Prévisivilité/. Ces deux événements seront en effet lus comme la preuve que l'histoire a une direction, que tous les événements forment une longue chaîne, que les premiers maillons servent les derniers, que depuis des centaines d'années la démocratie se prépare, que la période actuelle est la /Continuité/ quasi-inexorable de tout ce qui a précédé. Symptomatiquement, c'est à peu près à cette époque que se met en place la philosophie de l'histoire. La /Continuité/ est d'autant plus ressentie qu'un de ses ennemis fondamentaux tombe au début du XIXe siècle. Les philosophes du XVIIIe siècle, à cause de leurs idées philosophiques, sociales et esthétiques, voyaient en effet dans le Moyen Age chrétien, « gothique », une inflexion régressive qui rendait problématique le concept de progrès linéaire directif. Lorsque les romantiques réhabilitent cette période, la ligne enfin paraît à tous continue. **Sept étapes, six étapes, quatre étapes… A l'acmé de la linéarisation bourgeoise, le chantre du linéaire directif progressif non fini, Auguste Comte, fait, si l'on peut dire, encore plus fort. Il divise toute l'histoire de l'humanité en seulement trois périodes** : l'âge métaphysique où l'esprit humain analyse les « phénomènes en les attribuant à des êtres ou à des forces comparables à l'homme lui-même[3] », l'âge théologique où l'homme « invoque des entités abstraites, comme la nature[4] », l'âge positif où « l'homme se borne à observer les phénomènes et à fixer les liaisons régulières qui peuvent exister entre eux, soit à

[1] Le Bovier de Fontenelle, *Poésies pastorales de M. D. F. Avec un traité sur la nature de l'époque et une digression sur les anciens et les modernes*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 171-172, cité par Pomian, *L'ordre du temps*, NRF, Gallimard, 1986, p. 119.
[2] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire I*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 201.
[3] Aron, « Auguste Comte », *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967, p. 81.
[4] *Ibid.*

un moment donné, soit dans le temps[1] ». Chaque nouvelle étape est bien sûr un pas vers une société meilleure, vers une société plus juste. En toute cohérence avec ce qui précède, et le lien avec la Vision du Monde bourgeoise n'en est évidemment que plus net, Auguste Comte associe à la troisième période un nouveau modèle d'homme : « De même que les savants sont en train de se substituer aux prêtres, les industriels au sens large du terme – c'est-à-dire les entrepreneurs, directeurs de fabriques et les banquiers- sont en train de prendre la place des hommes de guerre[2] ».

Une ligne directive non finie progressive prévisible très peu discontinue, tel semble donc être le schème matriciel linéaire bourgeois. Doit-on en déduire que tout est résolu, que le Temps est enfin représenté correctement, enfin débarrassé de tous ces oripeaux idéologiques ? Evidemment, loin s'en faut.

Même avec Comte, la laïcisation n'est pas achevée. En effet, depuis le XVIIIe siècle,

> « quiconque voulait voir dans le progrès une sorte de loi générale qui régit l'histoire des hommes devait expliquer à soi-même et aux autres d'où venait cette pression interne censée travailler les individus et les peuples, et les pousser toujours plus loin et toujours plus haut. La réponse à une telle question était tout sauf facile. La référence à la nature, telle qu'on la concevait au XVIIIe siècle, ne pouvait justifier qu'une histoire immobile[3]. »

La nature ne pouvant expliquer la linéarité directive progressive, Comte n'a guère d'autre choix que de faire appel à une cause extérieure : le dessein divin.

De plus, si un Voltaire élargit la linéarité à de nombreux domaines (la population, les manufactures, le commerce), non seulement il limite sa perspective à l'Europe mais il reste persuadé que la nature humaine ne progresse pas. Autrement dit, il évoque des progrès et non pas Le progrès[4]. Autrement dit encore, au XVIIIe siècle comme au seuil du XIXe siècle, **la ligne directive progressive est bien loin d'être perçue par tous comme universelle**.

Enfin et surtout, les ambivalences qu'Augustin avait en partie réussi à endiguer ne sont absolument pas résolues par le schème matriciel que nous sommes en train de mettre au grand jour. La successivité des différentes conceptualisations en est la meilleure preuve. Même si la tendance générale est à une réduction de la /Discontinuité/, il est intéressant de voir qu'entre Vico et Comte, un Condorcet divise l'histoire de l'humanité en dix périodes. Comment mieux signifier la persistance et donc le non-dépassement de

[1] Aron, « Auguste Comte », *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967, p. 81-82.
[2] *Ibid.*, p. 80.
[3] Pomian, *L'Ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 130.
[4] *Ibid.*, p. 128.

l'ambivalence /Continuité/, /Discontinuité/ ? De plus, la linéarité que nous propose ce mathématicien probabiliste n'est pas une ligne droite inexorable mais plutôt une tendance générale, non exempte de « rétrogradations funestes[1] ». Pour Condorcet, la ligne de l'histoire non seulement est loin d'être continue mais le progrès n'est que fortement probable. Autrement dit, alors que le Temps cyclique immuable n'est pas encore totalement vaincu, le nouveau schème matriciel linéaire commence à achopper.

De même que saint Augustin avait en partie résolu les difficultés des schèmes matriciels linéaires judéo-chrétiens, c'est un philosophe, et pas des moindres, Hegel, qui résoudra certaines des difficultés du schème matriciel linéaire directif progressif bourgeois et l' affinera pour le rendre cohérent et tenable.

Il vaincra la difficulté de Comte en s'appuyant non plus sur un élément divin transcendant mais sur un élément humain immanent, l'Esprit Universel. Les intérêts et passions sont selon ce philosophe des « ruses de la raison », c'est-à-dire les instruments inconscients de l'histoire en marche.

Par ce biais, non seulement il laïcise totalement la linéarité mais il l'universalise. En effet, contrairement à la plupart de ses prédécesseurs, Hegel intègre dans sa théorisation toute l'Humanité, tous les peuples et états. **L'existential de la 'Communion' s'en trouve évidemment renforcé.**

Mais surtout, nouveauté des nouveautés, qui va permettre de rendre compte des ambivalences, Hegel postule que la Raison progresse grâce à un processus dialectique. Pour lui, en effet, l'histoire, à l'image des faiscsèmes et des existentiaux repérés plus haut, est faite de tensions et de contradictions sans cesse à surmonter, sans cesse renaissantes. Dès qu'une Vision du Monde s'impose, elle appelle son contraire, sa « négation ». Une tension se crée alors entre les deux modes de pensée mais après un temps d'affrontement, la contradiction est dépassée grâce à une troisième pensée, la négation de la négation, qui conserve le meilleur des deux points de vue et rend conciliable l'inconciliable. Ce processus explique qu'à certaines périodes, certains peuples ou civilisations dominent. Quand un peuple a fait son office historique, il laisse la place à un autre et retourne sur les bas-côtés de l'histoire.

Par la dialectique, l'ambivalence /Discontinuité/ /Continuité/, que ne résolvait pas véritablement le schème matriciel bourgeois, est enfin dépassée. La ligne est discontinue

[1] Loty, « Condorcet contre l'optimisme de la combinaison historique au méliorisme politique », Crépel, Gilain (sous la direction de) *Condorcet, mathématicien, économiste, philosophe, homme politique,* Actes du colloque international de Paris, 8-11 juin 1988, Minerve, 1989, p. 291-292.

parce qu'elle se subdivise en de multiples sous-périodes. Elle est continue parce que ces sous-périodes peuvent être rassemblées en trois grands ensembles (les despotismes asiatiques, la civilisation gréco-romaine, la civilisation germano-chrétienne), que ces ensembles sont la manifestation d'un unique élément, l'Esprit Universel, et que surtout par la dialectique ils sont étroitement reliés. Le troisième élément étant en effet le dépassement du conflit des deux premiers, les uns et les autres, loin d'être seulement juxtaposés, sont étroitement interreliés, sont, malgré la discontinuité qui les oppose, continus.

La conceptualisation de Hegel lève plusieurs autres ambivalences et cela, entre autres, par le fait que ce philosophie élargit sa réflexion sur l'histoire à l'art. Selon lui, l'art est en effet aussi soumis à la dialectique : dans toute œuvre d'art s'opposent d'une part la dimension matérielle finie et ce que celle-ci exprime, qui est du côté de l'infini. De plus, les œuvres d'art étant la manifestation de l'Esprit Universel, elles évoluent vers des formes qui manifestent de mieux en mieux cet Esprit Universel. Hegel distingue trois grandes périodes : l'art classique, l'art symbolique, l'art romantique. L'art classique surtout caractérisé par la sculpture « voit dans le fini le signe de l'infini » mais ne prend pas suffisamment conscience de l'individualité de l'œuvre, de son caractère fini. L'art symbolique est représenté selon Hegel par l'architecture. Cette fois, l'artiste ressent bien que la forme est entachée d'individualité, de fini et est donc inadéquate à l'Idée, ce qui amène l'artiste à chercher continuellement, infiniment, vainement, la forme adéquate qui permettrait d'atteindre l'infini. L'Eglise gothique avec sa recherche continuelle de l'élévation est pour Hegel une des plus pures manifestations de cette deuxième étape. Enfin, avec l'art romantique, l'artiste prend conscience qu'aucune forme extérieure ne permettra jamais de rendre compte de l'Esprit Universel. L'art ne peut donc plus trouver son expression que dans le non matériel, dans le spirituel, autrement dit dans la peinture, la musique et la poésie où le son, la couleur et les mots ne sont qu'accidentels, que des signes dénués d'expression propre. Puisque qu'elle surgit de la conscience du sujet qui la regarde[1], l'œuvre d'art n'a plus alors de vraie matérialité. Nous le voyons, **s'ils semblaient d'abord contradictoires, les faiscsèmes de la /Finitude/ et l'/Infinitude/, par la dialectique, deviennent soudain conciliables.**

Si l'histoire et l'art progressent ainsi dialectiquement et rendent dépassables les ambivalences, c'est parce que **l'Esprit Universel** progresse de même et de ce fait, comme nous allons maintenant le montrer, il **rend les faiscsèmes de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/ compatibles.** La conscience est, en un premier temps, savoir sensible immédiat, perception et entendement (/Objectivité/). Elle devient ensuite conscience de soi

[1] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 1406-1407.

(/Subjectivité/) et enfin conscience de l'Esprit[1] (dépassement, conciliation de l' /Objectivité/ et de la /Subjectivité/).

La conscience sensible à son plus bas degré se borne à l'ici maintenant et confine à la Nature :

> « [l]a différence de climats, le changement des saisons, celui des heures du jour font sa vie naturelle ; l'âme se développe, mûrit et vieillit avec le corps ; elle trouve en soi des déterminations immédiates, particulières, passagères : c'est la sensation (*Empfindung*), "sourde agitation de l'esprit dans son individualité inconsciente et inintelligente"[2]. »

Mais par le biais de la perception et de l'entendement, l'objet qui à l'origine semblait s'opposer à la conscience s'avère être en fait, puisqu'il est conceptualisation, un fruit de la conscience. Cependant la conscience de soi à laquelle a conduit la conscience sensible est aussitôt remise en cause par la multitude et l'éparpillement des autres consciences individuelles étrangères. Après une phase de tentative de destruction ou d'assujettissement de ces autres consciences, l'Esprit conduit à la négation de la dépendance de l'autre mais aussi à un sentiment de scepticisme, à l'impression que la vie n'a pas de valeur, ce qui débouche sur le 'Désespoir' et conduit à la « conscience malheureuse ».

Pour se sortir de l'impasse, il faut retourner vers ce monde que l'on avait abandonné, retourner vers les autres. Bréhier résume :

> « La *Phénoménologie* décrit un double mouvement balancé : celui par lequel le sujet, cherchant la certitude dans un objet extérieur, la trouve finalement en lui-même, et celui par lequel le sujet, pour s'affirmer, s'opposant d'abord aux autres sujets qu'il détruit ou assujettit, se réconcilie avec eux dans l'Esprit[3]. »

Une telle conception rend assez bien compte de l'ambivalence des existentiaux. 'Apathie', 'Inquiétude', 'Pessimisme', 'Angoisse' et 'Désespoir' correspondent à l'étape de la négation de la dépendance de l'Autre, au scepticisme qui surgit lorsque l'on prend conscience de soi. 'Compréhension', 'Confiance', 'Solidification', 'Optimisme', 'Espoir' et 'Communion' sont eux la résultante de la prise conscience de l'existence de l'Esprit.

Terminons en notant que, contrairement au schème linéaire matriciel bourgeois premier, **le schème matriciel linéaire hégélien se caractérise par le faiscsème de la /Finitude/.** Hegel prévoit en effet une fin de l'histoire se caractérisant par la réalisation de l'Esprit Universel et se concrétisant par l'apparition dans l'Occident de l'Etat moderne.

La pensée de Hegel inspirera, on le sait, un autre grand courant progressiste qui aura des répercussions énormes sur l'histoire mondiale : le Marxisme.

---

[1] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel, 2000, p. 351.
[2] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 1389.
[3] *Ibid.*, p. 1371.

Exactement comme Hegel, Marx estime que le monde, qu'il soit inorganique ou organique, **ne cesse** de se changer, **de se transformer[1] et que cette transformation est linéaire directive progressive :** chaque grande étape de l'histoire est perçue comme un pas en avant vers l'auto-émancipation de l'humanité.

Cependant Marx et Engels se séparent de Hegel en refusant le concept d'Esprit Universel « progressant dans la connaissance de soi ». Pour eux, le changement se fait, « au contraire, en toute inconscience, par le développement des forces productives et de la division du travail »[2]. Cette nouvelle approche amène Marx à remettre en cause la périodisation de Hegel. Comme on le sait, sa périodisation à lui s'appuie sur les régimes économiques, « les formes de la propriété », les différents stades du développement de la division du travail, les « modes de production ». Il distingue d'abord la « propriété de la tribu » (où le travail n'est pratiquement pas divisé) du mode de production antique caractérisé par la « propriété communale et propriété d'Etat ». Ce mode voit l'esclavage s'institutionnaliser et les séparations ville/campagne et commerce maritime/industrie s'accroître. Après la destruction de l'empire romain surgit un nouveau mode de production qui s'appuie sur la propriété féodale, la propriété corporative et le servage. Enfin, les temps modernes voient l'avènement du mode de production bourgeois, de la propriété privée à l'état pur et du salariat[3]. Influence de la dialectique hégélienne oblige, Marx fonde sa linéarité sur la lutte des classes :

> « L'histoire de toute société jusqu'à nos jours, c'est l'histoire de la lutte des classes. Homme libre et esclave, patricien et plébéien, baron et serf, maître de jurande et compagnon, en un mot : oppresseurs et opprimés, se sont trouvés en constante opposition ; ils ont mené une lutte sans répit, tantôt déguisée, tantôt ouverte, qui chaque fois finissait soit par une transformation révolutionnaire de la société tout entière, soit par la ruine des diverses classes en lutte[4]. »

Les changements d'étape ne se font pas au hasard, ils obéissent à une loi intelligible, « celle de la contradiction et de la négation de la négation »[5], c'est-à-dire qu'à chaque fois la nouvelle étape contredit la précédente et retourne, mais sur un plan supérieur, à l'antépénultième. Ainsi le socialisme contredit les classes sociales et la privatisation du mode de production bourgeois pour en quelque sorte revenir à la propriété collective des sociétés indifférenciées et archaïques[6]. Comme l'eau qui lorsqu'on abaisse la température devient soudain solide, les transformations, le passage d'un mode à un autre ne se font pas insensiblement, par petites touches continues mais par un changement brutal, « révolutionnaire »[7], discontinu. **Si l'on ne**

---

[1] Aron, « Karl Marx », *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967, p. 182.
[2] Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 139.
[3] Aron, « Auguste Comte », *ibid.*, p. 156.
[4] Marx, *Manifeste communiste, Œuvres*, t. I, coll. « La pléiade », Gallimard, 1963, p. 161-162.
[5] Aron, « Karl Marx », *ibid.*, p. 182-183.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 182.

s'en tient qu'au schème matriciel, le marxisme n'est donc **finalement qu'une transposition du schème de Hegel. Les faiscsèmes rencontrés ne diffèrent guère. La /Discontinuité/ y paraît juste un peu plus marquée et l'on peut peut-être voir dans la loi de la négation de la négation un soupçon de /Rétrogradation/.**

Il en est de même en ce qui concerne les existentiaux. C**haque étape et surtout chaque changement d'étape est source d' 'Inquiétude' et de 'Peur'**. Lutte des classes oblige, **la théorisation de Marx emphatise cependant** plus que celle de Hegel **les sentiments** d**'Emprisonnement' et** d**' 'Aliénation'**. L'une et l'autre sont cependant d'accord sur la /Finitude/ et la /Brièveté/ à venir de la ligne et dans les deux conceptualisations, l'avenir s'annonce radieux. **Pour Marx**, c'est **la dictature du prolétariat** qui **est sur le point d'advenir.** Elle ne sera pas une étape de plus dans l'histoire car contrairement aux révolutions du passé qui étaient organisées par des minorités pour des minorités, elle sera, cette fois, l'œuvre d'une immense majorité pour le profit de tous. Cette dictature mettra un terme au caractère antagonique qu'avaient jusqu'alors connu toutes les sociétés et toutes les étapes de l'histoire, elle permettra « le libre épanouissement de chacun » et « le libre épanouissement de tous »[1]. **Il en découlera un rapport à l'existence enfin apaisée. 'Communion', 'Compréhension', 'Confiance', 'Espoir', 'Maîtrise', 'Optimisme', 'Solidification', 'Stabilité' l'emporteront sur tous les existentiaux pessimistes.**

En conclusion, un peu à la manière de ce qui s'est passé avec la Vision du Monde judéo-chrétienne, deux schèmes matriciels linéaires principaux semblent donc s'être succédé dans la Vision du Monde bourgeoise. Le premier, directif, progressif, non fini, prévisible, peu discontinu, ne rendant que trop partiellement compte du réel et ne réglant absolument pas les ambivalences perçues, n'a pas tardé à faire place à un second, le schème matriciel linéaire hégélien, se caractérisant par les faiscsèmes de la /Brièveté/, de la /Directivité/, de la /Finitude/, de l'/Ordre/, de la /Prévisibilité/, de l'/Unité/ et ayant, par rapport au précédent, pour principal avantage sa dimension dialectique qui rend compatibles les ambivalences de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/, de la /Finitude/ et de l'/Infinitude/, de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/.

Si la présence dans *L'Emploi du temps* d'un référent, d'un architexte mais aussi de faiscsèmes et d'existentiaux caractéristiques de la Vision du Monde bourgeoise en

[1] Aron, « Karl Marx », *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967, p. 182-183.

général et des Visions hégélienne et marxiste en particulier semble déjà en soi la preuve que les unes et les autres n'ont pas laissé indifférent Butor, certains autres indices textuels renforcent cette lecture.

Premier indice, non seulement Butor donne une place considérable à l'histoire dans ses romans mais comme Bossuet, comme Condorcet, comme Vico, comme Hegel, comme Marx, il ne se contente pas de notifier çà et là, d'une façon aléatoire, quelques événements pittoresques. D'ailleurs quand Lancry suggère que dans le *Génie du lieu* il y a une analyse historique, Butor répond « Une analyse historique, oui, certainement, surtout dans le texte sur l'Egypte, mais il y a ça aussi dans tous les autres livres depuis[1] ». En fait, c'est même dès *Passage de Milan* que Butor se fait « philosophe de l'histoire ». Waelti-Walters montre que dans ce roman **apparaissent** en **effet trois grandes périodisations** :

> « Nous avons donc ici une société où se distinguent trois couches : celle de notre vie quotidienne, celle des débuts du Christianisme en Europe, et celle du lointain passé d'un pays où nous n'avons pas l'habitude de compter aucun de nos aïeux. Et ce sont en vérité les mêmes couches que nous retrouvons partout dans l'œuvre de M. Butor : Bleston a sa cathédrale médiévale, son temple de Mars et ses films du Moyen-Orient ; à Rome on retrouve des traces d'époques équivalentes. Le jeune Butor de *Portrait de l'artiste en jeune singe* passe de la France moderne à l'Allemagne du Moyen age, puis part pour l'Egypte[2]. »

Antiquité, chrétienté, modernité ou plutôt… âge métaphysique, âge théologique, âge positif voire mode de production antique, mode de production féodal, mode positif de production bourgeois de la propriété privée et du salariat etc., voilà qui justifie amplement les réflexions ci-dessus sur les Visions du Monde antique, judéo-chrétienne et bourgeoise.

Deuxième indice : si la Rome antique et la Rome papale, figurées sur les vitraux de la cathédrale, ont tout de ces lieux qui selon Hegel ont un office historique et matérialisent une étape fondamentale de l'histoire de l'humanité en occupant pour un temps le premier plan, **n'en serait-il pas de même de Bleston** qui semble synthétiser en elle toutes les caractéristiques de la modernité **?**

On peut peut-être aussi voir l'influence de Marx dans le fait que, dans *L'Emploi du temps*, **le passage d'une période à l'autre ne se fait pas en douceur. A chaque fois, il y a l'équivalent d'une forte coupure, une forte rupture.** Si Butor n'évoque pas les invasions barbares, il n'en souligne pas moins que l'Ancienne Cathédrale a été construite sur les cendres d'un temple païen. Via l'épisode de l'évêque qui perd la parole et de la cathédrale qui se fait saccager, la transition entre le judéo-christianisme et la modernité est présentée comme tout aussi chaotique. A noter que **comme dans les théorisations ci-dessus, la laïcisation, en revanche, elle, n'est pas présentée comme immédiate**. Le palais épiscopal de Bleston n'est

[1] Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 197.
[2] Waelti-Walters, « Passage de Milan : le point de départ », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 57.

pas détruit comme on aurait pu s'y attendre au XVIe siècle mais au XVIIIe siècle[1] et la Nouvelle Cathédrale est évidemment une preuve vivante que la conceptualisation chrétienne est encore fortement présente au XIXe siècle. Le fait cependant qu'au portail de cette Nouvelle Cathédrale trônent non pas des Vierges ou des Saints mais des allégories de la géologie et de la botanique, comme le fait que le 21 août cette même cathédrale est associée au Musée d'Histoire Naturelle montre bien que pourtant la science, le positivisme, est en train de devenir le nouveau Dieu.

Nous retrouvons en fait dans *L'Emploi du temps* la difficulté que nous n'avons cessé de croiser chez les penseurs et théoriciens du progrès : **s'il y a bien /Discontinuité/ entre les périodes, il n'y a pas pour autant seulement /Successivité/, seulement juxtaposition. Les périodes sont en étroite interdépendance** :

> « Le faux gothique renvoie au vrai de même que le néo-classique renvoie aux monuments grecs et latins, qui renvoient eux-mêmes à des périodes antérieures. […] Au point de vue historique chaque monument développe peu à peu un spectre, comme on parle de celui d'un corps simple, un spectre de résonances de siècle en siècle plus ou moins complémentaires de celui d'autres monuments. En étudiant leur ensemble, on aboutit à une maquette de l'histoire générale, certes lacunaire et donc trompeuse, mais déterminante. C'est pourquoi il est toujours si difficile de savoir ce qui se passe, puisqu'il y a tant de couches et houles historiques qui sont impliquées là-dedans[2]. »

Dans *L'Emploi du temps*, les échos entre Caïn, Thésée et Revel, les similitudes entre les deux cathédrales ou entre les différents incendies (incendie de Rome, incendie représenté sur les tapisseries, incendie dans la Bleston actuelle), etc. sont la preuve de ces interdépendances. **Ces troubles et feux qui jalonnent la vie de Jacques, les méfaits de l'industrialisation que l'on peut deviner dans Bleston, les similitudes entre Revel et l'évêque du XVIe siècle, comme le fait que la période historique où Butor rédige *L'Emploi du temps* se situe juste après la guerre, juste après la découverte de la Shoah, pourraient même laisser entendre que la période contemporaine**, comme le fut le XVIe siècle, **est une période de transition, le seuil d'une nouvelle grande étape de l'histoire.**

Autres indices tendant à prouver que Butor a instauré en toile de fond de la première partie de *L'Emploi du temps* une linéarité compatible avec les Visions du Monde hégélienne et marxiste, les stylèmes de la linéarité logique, à savoir le recours à l'architexte narratif qui met au premier plan une histoire, le schéma narratif qui débute par une situation initiale instable, le récit qui semble si construit que le lecteur s'attend à un dénouement cohérent, la relation causale unissant les titres des cinq grandes parties, l'emphatisation d'événements mineurs, la récurrence des phrases interrogatives, le recours au genre policier, la progression par causes-conséquences, etc., **Ces différents stylèmes tendent**

[1] « Un jour, l'évêque, dans son palais qui a été détruit par un incendie au début du dix-huitième siècle » (7 juin, p. 100/287).
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 91-92.

à montrer que tout est orienté dans la même direction, vers un futur qui ne semble pas pouvoir s'expliquer par une intervention extérieure, par un *Deus* transcendant, mais par une force immanente. En effet, le narrateur a beau être l'auteur des lignes du journal intime et l'auteur d'actions comme vouloir quitter Bleston, brûler le plan, il est au début du roman constamment dépassé par les événements et pourrait presque être comparé à un fétu entraîné par le fleuve de l'histoire. De même, **les intérêts et passions individuels de Revel, Rose, James, Lucien, Ann pourraient sembler**, à première lecture, **être des instruments inconscients qui vont peu à peu conduire Revel à écrire l'œuvre dont Bleston a impérativement besoin pour se renouveler.**

Cependant si l'influence de Hegel et de Marx se fait ressentir, c'est avant tout par le biais de la dialectique. On le voit d'ailleurs très bien dans *Le Génie du lieu*, publié dans les mêmes années. En décrivant les monuments et les différents quartiers de telle ou telle ville, Butor ne cherche-t-il pas dans ce recueil à montrer que la ville d'aujourd'hui (synthèse) est la résultante des confrontations et affrontements (thèses, antithèses) des civilisations d'hier ? Lyotard en est d'ailleurs si conscient que lui aussi met toutes les premières années de Butor sous le signe de la dialectique : « lorsque Butor répond à Charbonnier en disant : oui, il *fallait* que je rompe avec toute cette enfance, il fallait que je trouve une autre festivité, quelque chose comme cette Egypte dialectique est impliquée[1]. »

Dans *L'Emploi du temps*, cette dimension se manifeste bien sûr d'abord dans la /Discontinuité/ historique que nous venons à l'instant de décrire. La présence de trois grandes étapes historiques séparées par de forts moments de tension montre que Butor voit dans l'histoire une succession d'affrontements de Visions du Monde : le paganisme gréco-romain et le catholicisme, le catholicisme et le positivisme, l'Ancienne Cathédrale et la Nouvelle, la Nouvelle Cathédrale et le Nouveau grand magasin. Sur le modèle de ce qu'Engels théorise dans *Ludwig Feuerbach*, à chaque fois une réalité nouvelle se substitue à une réalité mourante, soit pacifiquement si l'ancienne Vision du Monde accepte lucidement sa défaite, soit violemment s'il y a résistance[2].

Comme nous l'avons vu en comparant le XVIe siècle et la période contemporaine **même la loi de la négation de la négation semble être intégrée dans *L'Emploi du temps*** :

> « Au XXe siècle l'image du monde a changé aussi fortement qu'au XVIe. Il s'agit non seulement des découvertes physiques, astronomiques et archéologiques, mais aussi de la conscience toute nouvelle du monde contemporain qui est rendue possible par les moyens nouveaux d'information et de

[1] Lyotard, « La confession coupée », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1974, p. 159.
[2] Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, Lattès, 1994, p. 35.

communication, dont les implications commencent seulement à nous apparaître. Il y a de grandes affinités entre toute une partie de l'art contemporain et celui de cette période[1]. »

Tout aussi symptomatiquement, on retrouve dans *L'Emploi du temps*, les trois étapes de l'histoire de l'art définies par Hegel. L'art « classique » est représenté par les sculptures de la Nouvelle Cathédrale, sculptures qui lui rappellent le visage de Mme Jenkins, autrement dit, sculptures qui, comme l'art classique, sont entachées d'individualité, de fini. L'art « symbolique » est bien sûr représenté par l'Ancienne Cathédrale, aspiration vers l'infini mais un infini non atteint d'où l'élaboration d'une Nouvelle Cathédrale plus universelle mais malgré tout condamnée, elle aussi, au fini, à l'inadéquation entre la forme et l'idée. L'art « romantique » est quant à lui présent par la musique si importante dans le roman et bien sûr par la poésie, c'est-à-dire *L'Emploi du temps* lui-même qui est un dépassement dialectique et progressif du *Meurtre de Bleston* de Burton. Comme le laissait pressentir la Nouvelle Cathédrale, laide et grossière pour Burton, fascinante pour Revel, ou l'analyse des tapisseries d'abord incompréhensibles puis ayant un sens univoque révélé par la brochure et enfin un sens ouvert puisque Revel se les approprie, l'œuvre d'art surgit de plus en plus de la conscience du sujet qui la regarde. Elle devient aussi de moins en moins finie, de plus en plus infinie et immatérielle et là encore *L'Emploi du temps* avec toutes ses ellipses et surtout l'absence cruciale du 29 février en est la preuve vivante.

Ce sont enfin tous les stylèmes ou presque qui sont sous le sceau de la dialectique et ce à tous les niveaux de l'œuvre. Si l'on s'intéresse par exemple au niveau architextuel, ne découvre-t-on pas que le roman de Butor est l'équivalent d'une « synthèse » de la « thèse » journal intime et de l'« l'antithèse » roman policier ? Ne pourrait-on pas aussi dire une « synthèse » du genre journal intime et du genre que Rousset appelle roman-mémoire ? Cette dialectisation est d'ailleurs en parfaite cohérence avec les écrits théoriques de Butor sur les genres, écrits dans lesquels il montre que les genres s'opposent parallèlement aux groupes sociaux qui les ont générés et que la victoire des uns est étroitement liée à la victoire des autres. L'épopée qui représentait le monde de l'aristocratie a ainsi été contestée puis remplacée par le roman qui lui met en scène des héros anonymes qui correspondent parfaitement à la classe montante : la bourgeoisie. Nous y reviendrons un peu plus loin.

Cette dualité antagonique est aussi décelable à travers le jeu Temps de l'énonciation interne, Temps de l'histoire. Chaque page de la première partie du roman de Butor a symboliquement pour en-tête deux dates : « MAI, octobre ». Si cette première partie

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 98.

est surtout axée sur le premier mois de Revel, la deuxième s'intéresse en revanche énormément à ce qu'il est en train de vivre au moment où il écrit. Nous le voyons, Revel est comme tiraillé entre deux options opposées, deux périodes opposées : le passé, le présent. La fin de son journal sera pour lui l'occasion de concilier ces deux périodes, de dépasser l'opposition première en découvrant qu'il n'y a pas d'une part le passé et d'autre part le présent mais que l'un et l'autre sont en quelque sorte réunis dans l'instant heideggérien.

Ne pourrait-on pas aussi voir des traces de la dialectique derrière l'hésitation de Revel entre Ann (Thèse) et Rose (Antithèse) ? Les deux choix sont incompatibles, ils seront dépassés par un troisième permettant à Revel de vivre avec « les deux sœurs » : l'Ecriture (Synthèse). **Même le référent peut être lu dialectiquement**. Thèse : l'Ancienne Cathédrale. Antithèse : La Nouvelle Cathédrale. Synthèse : le journal intime de Revel.

Au niveau de l'écriture, on retrouve tout autant de tension. Par exemple, entre le concept de phrase et le concept de paragraphe. Alors que dans la littérature traditionnelle l'un « domine » l'autre, chez Butor l'un et l'autre sont en rivalité, et ce jusqu'à ce que l'antagonisme soit dépassé par les phrases divisées en paragraphes étudiées plus haut.

On peut même retrouver dans le roman de Butor les étapes dialectiques de la prise de conscience de l'Esprit Universel.

Le premier contact de Revel avec Bleston est de l'ordre du sensible, de la perception. Ce n'est que peu à peu qu'il conceptualise son environnement en ayant par exemple recours au plan de la ville. D'ailleurs, au début il est surtout sensible aux différences de climat, aux changements de saison, aux évolutions du jour et de la nuit, autrement dit, sa conscience sensible confine à la Nature. Puisqu'il est incapable de se repérer dans l'espace, ne sait absolument pas ce que demain lui réservera et n'évoque jamais l'hier, jamais l'avant Bleston, il ne vit aussi à ce moment-là que dans l'ici et le maintenant.

Cependant, la représentation qu'il nous propose amène de plus en plus à voir en Bleston plutôt qu'une ville objective et réelle une recomposition subjective, un double de lui-même. Preuve en est, il personnifie la ville et lui attribue sa propre négativité. Cette focalisation sur soi est telle qu'elle le conduit alors à se prendre pour objet et à rédiger un journal intime. Durant cette nouvelle phase, Revel est amené à se confronter à d'autres consciences individuelles comme celles de Burton ou d'Horace. On a alors droit à une tentative symbolique de destruction, avec l'accident de Burton. Quant à Ann, ne s'en sert-il pas comme d'un objet qu'il rejette et dont pourtant il dépend un peu à la manière de la relation maître-esclave ? Cependant peu à peu cette négation de la dépendance de l'autre conduit à des relations plus apaisées. Revel accepte l'existence d'autres consciences, accepte

que les autres consciences entravent sa propre existence. Durant cette même étape, toujours conformément à la théorisation de Hegel, Revel passe alors de l'individuel au familial : il pénètre de plus en plus dans la famille Jenkins, dans la famille Burton, dans la famille Bailey's, familles qui graduellement ressemblent de plus en plus à la famille prototypique. Parallèlement, sa vision subjective, par exemple de l'accident, confrontée aux récits de James et surtout de Burton, tend de plus en plus vers l'objectivité. Cependant, cette phase s'achève par une période de scepticisme profond, de 'Désespoir' total, où Revel est sur le point de tout abandonner, de tout brûler, une période où Revel n'est plus qu'une « conscience malheureuse ».

Pour se sortir de l'impasse, il retourne au monde en décidant de se servir de son journal. Signe du retour aux autres, son journal intime n'est bientôt plus destiné seulement à lui-même puisqu'il pense le faire lire à Ann. D'ailleurs, symboliquement, ce qu'il écrit passe insidieusement du statut de journal au statut de lettre, la lettre étant, par définition, un genre non pas tourné vers soi, comme le journal intime, mais vers l'autre, vers le monde. De même, Revel semble être attiré de plus en plus vers des aspirations extérieures, des aspirations « romantiques » dirait Hegel : le désir de Rose, le désir de changer Bleston. Mais, comme le théorise encore Hegel, cette dernière démarche manque de sincérité, l'on y décèle une envie de se rebeller, de se venger, de détruire l'ennemi. La découverte de l'Esprit, la conscience absolue ne se fera vraiment, comme chez Hegel, que par l'art. A la fin du roman, Revel comprend de mieux en mieux les richesses de la Nouvelle Cathédrale. Son journal intime prend un nouveau statut, le statut d'œuvre d'art, une œuvre d'art qui, puisqu'elle est censée aider les hommes à dépasser la crise et continuer à avancer, participe de l'Esprit Universel.

On pourrait donc pour conclure paraphraser le résumé de *La Phénoménologie* proposé un peu plus haut par Bréhier : *L'Emploi du temps* décrit un double mouvement balancé, celui par lequel Revel, cherchant la certitude dans Bleston, la trouve finalement en lui-même, et celui par lequel Revel, pour s'affirmer, s'opposant d'abord à Bleston, qu'il détruit ou assujettit, se réconcilie avec elle, par le biais de l'œuvre d'art qu'il crée, dans l'Esprit.

Devons-nous en déduire que Butor est un fervent adepte de Hegel voire comme beaucoup de ses contemporains un marxiste convaincu ? Montrons que si Butor s'approprie bien certaines caractéristiques des Visions du Monde bourgeoises et plus particulièrement hégélienne et marxiste, ces Visions du Monde sont bien loin de le satisfaire pleinement.

✓ **Des Visions du Monde insatisfaisantes**

. Remise en cause de la /Progressivité/ bourgeoise

Qui dit Visions du Monde bourgeoises, qui dit surtout Vision hégélienne ou marxiste de l'histoire dit, nous n'avons cessé de le montrer, schème matriciel linéaire progressif or les traumatismes du milieu du siècle vont conduire Butor à s'interroger sur ce dogme, sur l'effectivité de ce qu'on a appelé le progrès.

En cela, il annonce les réflexions ultérieures de Lévi-Strauss qui dans *Anthropologie Structurale* estime que le progrès n'est « ni nécessaire ni continu », « procède par sauts, par bonds » et est même loin d'être linéaire puisque, comme le cavalier aux échecs, il change constamment d'orientation :

> « L'humanité en progrès ne ressemble guère à un personnage gravissant un escalier, ajoutant par chacun de ses mouvements une marche nouvelle à celles dont la conquête lui est acquise ; elle évoque plutôt le joueur dont la chance est répartie sur plusieurs dés et qui, chaque fois qu'il les jette, les voit s'éparpiller sur le tapis, amenant autant de comptes différents. Ce que l'on gagne sur l'un, on est toujours exposé à le perdre sur l'autre, et c'est seulement de temps à autre que l'histoire est cumulative, c'est-à-dire que les comptes s'additionnent pour former une combinaison favorable[1]. »

La belle ligne droite de l'Esprit Universel, de la conquête de la Raison, du chemin vers un bonheur collectif ne se serait-elle pas mue en une ligne de la course au profit et de l'exploitation de l'autre ? Le salut de tous ne se serait-il pas transformé en salut de quelques-uns, la solidarité en solitude, la singularité, source d'autonomie et de liberté, en égoïsme et égocentrisme ? Plusieurs des propos de Butor semblent aller dans ce sens :

> « Au XIXe siècle on croyait au progrès. Aujourd'hui, nos "décideurs" y croient encore sous la forme particulière de la croissance. Ils ne nous parlent que de cela[2] » ;

> « Le fait que notre monde est en transformation ne veut pas dire automatiquement qu'il soit en bonne transformation. Le progrès n'est pas aussi automatique que le croyaient certains de nos ancêtres du XIXe siècle. Nous nous trouvons devant des dangers considérables, et nous le voyons bien en ce moment […] Le XXe siècle, on ne peut pas dire qu'il se termine aussi allègrement qu'on aurait pu l'espérer. […] Il y a eu toutes sortes de choses passionnantes dans le XXe ; mais il y a eu aussi toutes sortes de ratages[3]. »

Dans *L'Emploi du temps*, le fait que la ville de Bleston est l'aboutissement de plusieurs siècles d'histoire amène effectivement à se poser quelques questions sur la réalité du progrès. L'analyse des premières pages confirme même totalement une remise en cause de la linéarité progressive. Le train du début du roman traverse en effet symboliquement la nuit et la pluie et **conduit Revel**, tout aussi symboliquement, **vers un monde socialement de plus en plus misérable**. Quand ce dernier est à la gare, son regard passe en effet du panneau « Chef de gare » (2 mai, p. 13/228) au panneau « sous-chef de

[1] Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1973, p. 393-394.
[2] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 857.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 8.

gare » (2 mai, p. 13/228), puis de la « salle d'attente de première classe » (2 mai, p. 14/228) à celle de « deuxième classe » pour terminer à celle de « troisième classe » (2 mai, p. 14/228), ce qui l'amène finalement à « deux hommes qui dormaient sur les bancs de bois, deux hommes très sales » (2 mai, p. 14/228). Nous le voyons, **le Temps linéaire bourgeois** qui était censé aider à accumuler de plus en plus de Capital, à rentabiliser, à fructifier ses acquis, à singulariser son « Moi », **conduit en réalité à la misère et à l'exploitation du plus faible** :

> « Vous êtes riche, monsieur le Français ; vous voici depuis cinq jours à Bleston, et vous gagnez déjà beaucoup plus que moi qui y suis depuis tant d'années, beaucoup plus que quantité de ceux qui y sont nés et qui n'en sont jamais sortis » (15 mai, p. 35-36/243).

Cette linéarité régressive de la société est à plusieurs reprises symbolisée par le trajet linéaire de Revel et, de ce point de vue, l'extrait suivant est particulièrement significatif :

> « De toutes les portes sortaient des employés en imperméables et chapeaux melons ; les voitures passaient lentement, serrées ; mais alors que je m'attendais à voir la foule et le nombre des magasins augmenter à mesure que j'avancerais, au contraire j'entrais dans des zones de plus en plus calmes où les vitrines, les enseignes, déjà rares près de chez Matthews and Sons, s'espaçaient encore, et où il y avait de moins en moins de bruits.
>
> Pressant le pas, je suis arrivé dans une région où la chaussée déserte était défoncée, où les maisons n'avaient plus que deux ou trois étages, où le chemin était barré par un petit mur derrière lequel, au fond d'une fosse large de vingt mètres, aux parois droites comme celles des douves d'un château, j'ai découvert une eau épaisse, noire et mousseuse, une sueur de tourbe, avec cette odeur que j'avais sentie en aspirant pour la première fois l'air de la ville, sur le quai de Hamilton Station, mais plus violente et macabre.
>
> Le ciel s'était obscurci ; j'avais faim.
>
> Au bruit de mes pas, un homme, assis sur les premières marches d'un des escaliers de fer qui plongent a retourné vers moi son visage du même noir que l'eau » (13 mai, p. 28- 29/238).

Le début du texte, qui est sous le signe de la pluralité (« les portes », « des employés », « les voitures »), restitue un référent plein de vie et d'activités, un monde économique en plein essor. L'inversion « sortaient des employés » qui met en avant le procès plus que les agents et la parataxe qui donne l'impression qu'une multitude d'événements se passe simultanément contribuent au même effet. Pourtant, la cadence mineure (1. « De toutes les portes sortaient des employés en imperméables et chapeaux melons » 2. « les voitures passaient lentement » 3. « serrées »), la lexie connotativement dysphorique « imperméables » et surtout le connecteur logique « mais », redoublé par « au contraire », inversent rapidement la tendance.

Le texte, comme l'indique l'interprétant « de moins en moins », devient alors un condensé de gradations descendantes. La ville semble de moins en moins bruyante, de moins en moins peuplée (« De toutes les portes », « des employés », « les voitures », « serrées » « la foule », « nombre des magasins »/, « calmes », « rares » « s'espaçaient », « déserte »), de moins en moins civilisée : elle devient « zones » puis « région » ; les rues fréquentées par les voitures se métamorphosent, quant à elles, en « chaussée déserte » et « défoncée », en « chemin », en « tourbe ». Symptomatiquement, l'on passe aussi, peu à peu, du « haut » au

« bas ». Matthews and Sons, évoqué au début du texte, était précédemment associé à la hauteur (« les cinq rangées de fenêtres s'amincissant jusqu'au ciel », 7 mai, p. 20/232). La restriction « ne… que » concernant les immeubles à trois étages est déjà un premier rabaissement mais bien vite surgissent des lexies qui amplifient le processus : « fond », « fosse », « douves ». Quand Horace est décrit, Butor nous dit aussi qu'il est assis. Certes, il est sur des marches mais sur « les premières ». Autres gradations sensibles, celle qui nous fait pénétrer dans un monde de plus en plus minéral (« chaussée », « mur », « tourbe », « paroi droite », « fer ») ou celle qui rend le référent de plus en plus sombre (« Le ciel s'était obscurci », « eau noire », « du même noir »). Passant du monde des voitures et des chapeaux melons au monde médiéval (« douves », « château ») voire au monde des origines (« tourbe »), le protagoniste semble même reculer dans le Temps.

L'utilisation des termes génériques (« des employés », « les voitures », « la foule ») et surtout la présence de la lexie « un homme » invitent à découvrir dans cet extrait plus qu'une simple anecdote. Ne peut-on pas par exemple y voir l'image d'une société hiérarchisée où plus l'on descend, plus le monde s'obscurcit, plus les obstacles sont difficiles à franchir (« barré », « petit mur », « large de vingt mètres » « épaisse »), où, symboliquement, l'on passe de perspectives ouvertes (« les portes ») à un horizon fermé (« barré »), où finalement l'on vit comme au Moyen-Âge (« douve », « château ») et où les besoins primaires ne sont même pas satisfaits : « j'avais faim » ?

Ne pourrait-on pas aussi voir derrière cette scène une représentation de l'histoire humaine ? Butor ne serait-il pas en train de nous dire que le développement de l'industrie, du commerce, de la science est en train de conduire l'homme vers le moins en moins peuplé, le moins en moins bruyant, le moins en moins policé, vers le plus en plus bas, le plus en plus minéral, le plus en plus obscur, vers le limon et la tourbe dont nous sommes sortis, vers l'eau noire et « macabre », en un mot, vers la mort ? Horace et la Slee, la macabre Slee, sont d'ailleurs étroitement associés dans ce passage, associés par la couleur, associés par la juxtaposition des paragraphes, associés par une comparaison explicite stratégiquement placée à la fin de la séquence descriptive, associés enfin parce qu'Horace est spatialement sur un escalier qui « plonge ». Avec cette dernière relative le texte se termine comme il avait commencé : l'on s'attendait à du linéaire progressif qui très vite s'est révélé régressif, les premières marches de l'escalier semblent elles aussi annoncer du progressif et pourtant à peine deux mots plus tard l'on comprend que tel n'est pas le cas.

Butor dans ce texte ne remettrait-il pas aussi en cause la conception temporelle de Comte ? L'âge « positif » où la raison est censée l'emporter sur la superstition a abouti à un

retour à l'âge théologique du Moyen Âge voire à l'âge métaphysique des origines. Là où Comte avait prévu altruisme et générosité, l'égoïsme et l'individualisme l'ont emporté. Normalement, la supériorité morale devait prendre le pas sur la supériorité matérielle, on en est loin.

Par ce texte, **Butor nous montre** donc **que le libéralisme et le positivisme qui sont à l'origine du monde moderne et qui sont censés mener l'humanité vers le progrès ont dans les faits conduit les hommes à la paupérisation et à l' 'Aliénation'.**

Il est intéressant de remarquer que le sous-genre d'architexte roman policier qu'a choisi Butor, à savoir un roman policier qui n'est pas à énigmes mais qui tend plutôt vers le *hard-boiled,* le polar, peut être rattaché à cette dénonciation des méfaits de la bourgeoisie. Le père du néo-polar, Manchette, n'a cessé de le répéter :

> « Je décrète que le polar ne signifie nullement "romans policiers". Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigmes de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise[1]. »

Ce genre mettant en effet le doigt sur les incuries et les perversions de la société, on pourrait parfaitement transposer à *L'Emploi du temps* ce que Mandel nous en dit : « En définitive, l'essor du roman policier s'explique peut-être par le fait que la société bourgeoise, considérée dans son ensemble, est une société criminelle[2] ».

Outre la paupérisation et l' 'Aliénation', la pensée libérale (qui voyait le progrès comme une lutte contre la nature) et le positivisme (qui a entraîné une rationalisation des moyens de production et donc une augmentation constante « de la quantité d'énergie disponible par tête d'habitant[3] ») ont eu une troisième conséquence dommageable : la destruction de l'environnement.

Bien avant la plupart de ses contemporains, Butor semble en avoir pleinement conscience. Sans cesse, on retrouve en effet dans la première partie de *L'Emploi du temps* les isotopies du /Mauvais air/, de l' /Asphyxie/, de la /Pollution/, de l' /Industrialisation/ : « Cet air auquel j'étais désormais condamné […] j'ai bien senti qu'il contenait ces vapeurs sournoises qui depuis sept mois m'asphyxient » (1er mai, p. 11/226) ; « avec cette odeur que j'avais sentie en aspirant pour la première fois l'air de la ville sur le quai de Hamilton Station,

[1] Manchette, interview dans *Charlie mensuel*, n° 126, juillet 1979, p. 14 cité par Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999, p. 63.
[2] Mandel, *Meurtres exquis, Histoire sociale du roman policier,* Montreuil, PEC-La Brèche, 1986, p. 171 cité par Lits, *ibid.*, p. 36.
[3] Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, Paris, 1986, p. 92-93.

mais plus violente et macabre » (13 mai, p. 29/238) ; « pierre rongée d'acides, ou de béton mêlé de poussier et de limaille de plomb » (26 mai, p. 60/259), etc. Dans le roman de Butor, la campagne a comme disparu et est présentée comme totalement hors de portée des habitants de Bleston. La seule façon de la conserver semble être de la parquer :

> « - Je voulais aller vers la campagne… - Vous avez de jolis parcs à Hamilton […] – […] la vraie campagne. C'est un peu difficile à trouver par ici ; vous avez des terrains en friche dans certains intervalles entre des villes, mais, comment vous dirais-je, c'est un peu abîmé, sali » (16 mai, p. 42/247).

Bleston a tellement grandi, grossi, qu'au lieu d'être une ville entourée par la nature, elle est devenue une ville qui entoure la nature, une ville qui ronge peu à peu ce qu'il reste de nature :

> « Après avoir déjeuné seul au Lancaster, Dalton et Cape étant rentrés chez eux pour prendre leur repas, comme tous les autres, je suis monté dans le bus 27 qui m'a mené jusqu'à Brandy Bridge, et à partir de là, longeant des usines, des entrepôts, des palissades, passant derrière Dudley Station, sous le grand pont de chemin de fer, j'ai suivi la rive gauche de la Slee jusqu'à Birch Park, le jardin des bouleaux, dans le deuxième arrondissement, l'un des plus industriels, juste après Port Bridge que j'appellerais, moi, le pont aveugle, avec ses parapets en plaques de fonte boulonnées, plus hauts qu'un homme, Birch Park, un long rectangle de pauvre verdure et de bosquets d'arbres légers, au feuillage tremblant, vert aujourd'hui comme les reflets des roseaux sur la surface agitée d'un étang, jaune alors, régulièrement clarifié par le vent, s'éparpillant en pétales planants qui venaient allumer une flamme de sodium dans les touffes d'asters violets, un long rectangle le long de l'eau, mais séparé d'elle par un mur de briques lui aussi plus haut qu'un homme, au-dessus duquel, quand on s'écarte, par un temps clair comme celui de ce jour-là, on aperçoit les cimes des grues et des docks qui s'élèvent sur les quais des bassins creusés dans l'autre rive, et les cheminées des remorqueurs, Birch Park que j'ai revu tellement désert, il y a quelques mois, les minces griffes de ses arbres d'argent à peine visibles sur les façades des hangars surmontés d'énormes antennes, et qui était surpeuplé d'hommes et de femmes se pressant frileusement sur ses bancs, dans leurs imperméables couleur de chiens bâtards, de chaque côté des allées où les feuilles et les papiers s'enfonçaient dans l'argile mêlée de mâchefer et de poussier, tandis que quelques mouettes rayaient de leurs cris de râpes le bourdonnement général » (26 mai, p. 58-59/258-259).

Comme on le sait, dans l'antiquité existait le *topos* du *locus amoenus*. Ce *topos* était caractérisé par un certain nombre de constantes : une prairie, un ou plusieurs arbres, du gazon, des fleurs, le chant des oiseaux, une grotte, une source ou une rivière, une température fraîche et agréable, des nymphes et des bergers échangeant dans l'harmonie la plus complète des propos poétiques ou philosophiques. Ce *topos* de plus en plus éculé fut revitalisé et transformé par Rousseau et les romantiques à travers leurs évocations lyriques de la nature. On peut légitimement se demander si dans l'extrait ci-dessus Butor ne chercherait pas à jouer à son tour de ce *topos* et ce, dans le but de rendre plus paradoxale sa description, de peindre ce que sont devenues les grandes villes occidentales et, surtout, de faire réfléchir ses lecteurs à la condition de l'homme moderne ?

Cette description de parc est effectivement des plus paradoxale. Alors que les descriptions de la nature sont généralement associées aux grandes étendues sauvages, Butor surmarque la petitesse du lieu. Pour décrire ce parc, il a non seulement recours aux

dénominations réductrices « jardin » et « rectangle » mais, à chaque occurrence, la végétation est caractérisée par des adjectifs ayant pour sème inhérent la /petitesse/ ou la /fragilité/ : « pauvre verdure », « bosquets d'arbres légers », « feuillage tremblant ». Le fait d'ailleurs que ces trois expressions se suivent crée un effet de redondance qui accentue d'autant plus cette petitesse que chacun de ces groupes nominaux contient au moins deux fois ce même sème. Les végétaux choisis renforcent l'effet. Le parc ne contient ni chêne si sycomore mais des « roseaux », des « pétales », des « asters violets ». Qui plus est, le connecteur d'opposition « mais » signale implicitement que ces plantes, puisque séparées de leur élément vital, l'eau, par « un mur de briques », sont fragilisées. Comme le confirme le phore d'une des comparaisons du texte, « comme les reflets », tous les éléments naturels peuvent être effectivement regroupés sous l'isotopie du /Fragile/ et de l' /Éphémère/ : « roseaux », « surface agitée », « légers », « tremblant ». En fait, la lexie « Birch Park », insérée, seule, entre des syntagmes beaucoup plus volumineux qu'elle, se référant l'un à l'isotopie du /Grand/, l'autre à celle du /Long/, est totalement mimétique du référent décrit : « plus hauts qu'un homme, Birch Park, un long rectangle de pauvre verdure et de bosquets d'arbres légers ».

Certes, on peut repérer au début de l'extrait des éléments mélioratifs, à la limite du stéréotype bucolique (« comme les reflets des roseaux sur la surface agitée d'un étang »), et une colorisation du paysage (« vert », « jaune ») qui semble en faisceau avec l'isotopie des /Fleurs/ (« pétales », « touffes d'asters violets »), de la /Lumière/ (« clarifié » « allumer ») et de la /Chaleur/ (« allumer une flamme de sodium »). Cependant très vite le connecteur d'opposition « mais » repéré plus haut fait passer le texte de l'euphorique au dysphorique et amorce une longue gradation descendante. La dimension automnale du texte est alors de plus en plus actualisée : « feuillage tremblant », « jaune », « clarifié par le vent », « s'éparpillant en pétales ». En moins d'un paragraphe, « les bouleaux » deviennent « arbres légers » puis sont comparés à des « roseaux ». Tout aussi symboliquement, mais cette fois en moins de deux lignes, les plantes passent du « vert » au « jaune » et, plus loin, la décoloration se poursuit avec, de surcroît, une gradation dans la dimension péjorative : « argent » « couleur de chiens bâtards ». L'on a aussi droit à un glissement de la chaleur au froid : « se pressant frileusement ». A la fin du texte, la gradation descendante conduit à une métaphore qui amène les « arbres » à se métamorphoser en « minces griffes » et à devenir même « à peine visibles ». Cette gradation est accentuée par le fait que par une démarche antithétique les cimes lointaines des « grues » font place quant à elles à des « cheminées de remorqueurs » et surtout à d'« énormes antennes ». D'une manière assez subtile, un jeu sur l'énonciation

renforce ce schème général. Une lecture attentive du texte révèle en fait que Revel a visité trois fois ce parc : en octobre, en mai (« vert aujourd'hui ») et « il y a quelques mois » mais plutôt que de raconter dans l'ordre chronologique, « octobre », « février », « mai », Butor choisit l'ordre « mai », « octobre », « février », ce qui évidemment donne l'impression d'une terrible fuite en avant vers l'hiver.

En fait, ce texte est sous-tendu par une hypallage macrostructurale : la description de Birch park ressemble plus à la description d'une ville qu'à une description de la nature. Non seulement le jardin a une forme géométrique, « long rectangle », mais les répétitions le transforment en un univers standardisé : « un long rectangle », « un long rectangle » ; « plus hauts qu'un », « plus hauts qu'un ». Comme l'a remarqué Mireille Calle-Gruber[1], même les arbres, des « bouleaux », évoquent homophoniquement le monde du travail. On comprend d'autant mieux pourquoi les phores, normalement derniers recours de l'imagination, sont envahis par l'univers industriel : « qui venaient allumer une flamme de sodium ». On peut aussi noter que comme la ville qui étouffe et s'asphyxie, la description, typographiquement, occupe un seul et long paragraphe, un « long rectangle », qui paraît d'autant moins aéré qu'il est justement entouré de paragraphes plus courts. Dans ce monde, sont certes encore évoqués des noms d'oiseau mais ceux-ci sont soit connotativement associés au monde industriel (« quelques mouettes rayaient de leurs cris de râpes ») soit totalement réifiés, « la cime des grues et des docks ». C'est donc bien sûr symboliquement qu'il faut interpréter le fait que la conjonction de coordination « et » ou le groupe prépositionnel « mêlée de » amalgament des éléments naturels et des éléments industriels ou culturels : « les feuilles et les papiers », « l'argile mêlée de mâchefer ». On a un jeu comparable avec le syntagme « la cime des grues ». Le contexte fait que l'on attend après le substantif « cime » le mot « arbre » ou un équivalent sémantique. La déception et la retombée dans le monde industriel n'en sont que plus grandes. Tout, en fait, dans cet extrait prouve que la nature se dénature et que le monde industriel l'emporte. Le jardin décrit s'avère donc l'antithèse parfaite d'un *locus amoenus.* Nous n'avons pas droit à une vaste prairie mais à un parc tout petit. Dans ce parc, ne trônent pas de beaux arbres centenaires mais des arbrisseaux sans feuille. Le gazon est devenu mâchefer, les oiseaux sont métalliques. Pas de source, pas de rivière mais un mur de briques. Pas de grottes rafraîchissantes mais des docks et une température glaciale. Pas de nymphes et de bergers, pas de conversations littéraires mais un lieu si peu agréable qu'il est à certains moments vide.

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 45.

Butor se sert en fait de ce parc pour décrire non pas la nature mais la ville moderne. La structure du passage le confirme amplement. Les six premières lignes ne concernent absolument pas le parc et les deux dernières ramènent connotativement plus à la cité qu'au parc : « mâchefer et de poussier », « râpes », « bourdonnement général ». Le parc est cerné par la ville. Même au centre du texte, on retrouve la ville avec ses docks et ses grues. Contrairement à ce à quoi l'on s'attendrait, ce n'est donc pas le parc qui est au cœur de la ville mais c'est la ville qui est au cœur du parc. Plus que cela, elle emprisonne le parc verticalement. Quand Revel lève les yeux, ce n'est pas l'azur mallarméen qu'il aperçoit mais « les cimes des grues et des docks » et quand il baisse son regard, il découvre du mâchefer. Si l'on additionne les lignes consacrées à la ville, l'on en dénombre au moins une douzaine sur les dix-huit que contient le texte, soit les deux tiers, confirmation que le vrai sujet du texte n'est pas le parc mais la ville. D'ailleurs typographiquement, nous n'avons droit qu'à une seule et longue phrase, aucun paragraphe ne sépare la description de la ville de celle du jardin, c'est bien encore la preuve que plus rien ne les démarque, qu'ils ne font plus qu'un.

Sans surprise, si le parc était caractérisé pas sa petitesse, la ville, elle, est caractérisée par son immensité. Dès les premières lignes, l'abondance des noms propres donne une impression de profusion : « Lancaster », « Dalton et Cape », « Brandy Bridge », « Port Bridge ». L'isotopie des /Transports modernes/, la variété de ces moyens, le recours à un nombre à deux chiffres mais aussi le sème de /mobilité/ inhérent aux lieux mentionnés (« bus 27 », « Dudley Stations », « chemin de fer ») confirment l'immensité du lieu en donnant l'impression qu'une agitation perpétuelle règne dans Bleston. De même, une accumulation de termes au pluriel met bien en valeur la prolifération de l'industrialisation : « des usines, des entrepôts, des palissades ». Pour amplifier cette impression de profusion, constamment les substantifs sont au pluriel et il n'est même pas rare d'avoir des compléments pluriels de noms eux-mêmes au pluriel : « les cimes des grues et des docks », « les quais des bassins », « les cheminées des remorqueurs », « les façades des hangars ». Butor insiste aussi sur l'excès et la démesure de l'environnement en jouant sur l'isotopie de la /Grandeur/ ou sur les superlatifs et comparatifs de supériorité : « grand pont », « long rectangle », « cime des grues », « l'un des plus industriels », « plus haut ». Le fait que l'énoncé qui décrit l'arrivée au parc est très long et contient plusieurs étapes temporelles (« Après avoir déjeuné […] je suis monté […] et à partir de là […] ») concourt bien sûr au même effet et cela d'autant plus que la structure syntaxique de cet énoncé est mimétique des déplacements de Revel. Chaque incidente semble comme une nouvelle étape du parcours de Revel. L'énoncé à cause de ces incidentes ne cesse de se rallonger. On prend parfaitement conscience de cette fonction des éléments adventices

quand l'on reconstitue la phrase minimale : « je suis monté dans le bus 27 qui m'a mené jusqu'à Brandy Bridge, et à partir de là, j'ai suivi la rive gauche ». Celle-ci donne l'impression d'un parcours bien plus court et donc d'une ville bien moins grande. Pour accentuer la longueur du chemin parcouru, Butor joue aussi sur les verbes. Non seulement, il les multiplie (« m'a mené », « longeant », « passant », « j'ai suivi »), ce qui donne l'impression d'une multitude de procès successifs, mais surtout il prend bien soin de choisir des verbes imperfectifs et il utilise pleinement les caractéristiques aspectuelles du participe présent. L'aspect non accompli et sécant de ces formes donne effectivement l'impression que l'action n'a pas de bornes et va donc se continuer encore très longtemps.

Mais la ville décrite n'est pas qu'immense, elle est aussi constamment caractérisée péjorativement. Ce n'est pas un hasard si Revel est sur la rive gauche, adjectif qui étymologiquement parlant est rattaché au mot « sinister », ce n'est pas non plus un hasard si le parc est proche de la Slee. Nous l'avons dit, cette rivière, dans le roman, a constamment pour sème afférent la /noirceur/. Mais surtout l'isotopie de l' /Industrialisation/ est omniprésente : « des usines, des entrepôts, des palissades », « Dudley Station », « des docks », « les quais ». Le monde décrit est très minéral (« le grand pont de chemin de fer », « plaques de fonte boulonnées ») et le texte s'achève sur l'isotopie du /Charbon/ (« de mâchefer et de poussier ») ainsi que sur un outil qui ramène au monde industriel aussi bien techniquement que symboliquement, la « râpe » qui arase tout sur son passage. Une allitération en « r » accentue d'ailleurs la dimension dysphorique de cet objet : « rayaient de leurs cris de râpes le bourdonnement général ». Ce dernier substantif rappelle, quant à lui, les mouches qui, omniprésentes dans le roman, ont aussi une forte dimension dysphorique. Tout ce qui précède conduit à la même conclusion. Ce n'est pas un *locus amoenus* que met en scène Butor mais bel et bien un *locus horribilis* et cela d'autant plus que dans ce texte l'on n'a pas droit à des bergers et des nymphes discutant de poésie ou de philosophie mais à des représentants de l'homme moderne.

En effet, la récurrence de l'indéfini « on » (« on s'écarte », « on aperçoit ») qui étymologiquement est issu du latin *homo*, la répétition de la lexie « homme », le fait qu'à la fin apparaissent les termes génériques « d'hommes et de femmes » mais aussi la présence de la lexie « roseau » qui diachroniquement et connotativement parlant n'est pas sans évoquer la célèbre métaphore de Pascal amènent à voir dans ce texte plus que les simples aventures de Revel. A travers lui, Butor nous parle de l'homme de l'après-guerre, un homme qu'il nous présente comme totalement désenchanté.

Dès le début, la solitude de Revel est en effet emphatisée par trois syntagmes successifs redondants qui évoquent chacun à leur façon cette solitude : « Après avoir déjeuné seul au Lancaster / Dalton et Cape étant rentrés chez eux pour prendre leur repas / comme tous les autres ». Les éléments du référent doivent aussi être lus comme symboliques puisque, constamment, ils surmarquent l'isolement de Revel : « des palissades », « pont aveugle », « séparé d'elle par un mur de briques », « des plaques de fonte boulonnées ». Ces derniers syntagmes ramènent d'ailleurs connotativement à l'univers des prisons. De même, il est tentant de voir derrière la lexie « imperméables » une syllepse. Les hommes certes se protègent du froid par un manteau mais s'ils sont assis côte à côte sans communiquer, c'est bien sûr parce qu'ils ne sont plus perméables à leur environnement. Ce désenchantement se matérialise par une désaffection du lieu décrit. Chronologiquement parlant, en une belle gradation descendante, le lieu « jadis surpeuplé » devient bientôt « désert », désert au haut degré : « tellement désert ».

Tout au long du texte, on assiste en fait à une virtualisation graduelle de l'humain. Non seulement l'extrait analysé contient peu de verbes d'action, non seulement les nombreux participes présents ou passés du texte empêchent une pleine actualisation des procès (« passant », « longeant », « tremblant », « s'éparpillant », « se pressant », etc.) mais les êtres humains sont finalement très peu présents dans ce texte. Symptomatiquement, la première accumulation met justement en scène un cadre de moins en moins humain (« des usines, des entrepôts, des palissades ») et paradoxalement les caractérisations contenant le classème //Humain// concernent des objets : « le pont aveugle ». Plus que cela, à deux reprises, par le moyen d'un comparatif de supériorité, l'homme est infériorisé par rapport aux objets : « plus hauts qu'un homme », « lui aussi plus haut qu'un homme ». Dans ces deux exemples, contrairement à ce qu'on aurait par exemple eu avec le syntagme « plus petits que les murs », l'homme n'est plus le comparé mais le comparant, l'homme n'est plus la référence, n'est plus le centre de l'univers mais qu'un simple complément du comparatif. En toute logique, on assiste à une disparition progressive du « je ». Celui-ci apparaît de moins en moins souvent : « je suis monté », « m'a mené », « j'ai suivi », « j'appellerais, moi », « j'ai revu ». D'une occurrence à l'autre, l'écart ne cesse de croître. Le moment où, par le biais d'un pronom tonique, la première personne est la plus surmarquée (« j'appellerais, moi ») est en plus comme virtualisé par la présence d'un conditionnel qui inscrit le procès dans le monde des possibles et non plus dans le monde de ce qui est tenu pour vrai par l'énonciateur : à peine inscrit sur le papier, le « je » perd de sa certitude, devient moins « actuel ». En toute cohérence, à la fin du texte surgit une métaphore terriblement déshumanisante (« couleur de

chiens bâtards ») et surtout, de ligne en ligne, des gradations descendantes soulignent la disparition de l'humain. Les êtres nommés dans les premières lignes, « Dalton et Cape », deviennent les pronoms indéfinis « les autres », « on » puis une masse indistincte, sans individualité : « surpeuplé d'hommes et de femmes ». Pire, exactement comme plus haut avec Horace, en un beau résumé de l'histoire linéaire de l'humanité, l'homme semble revivre à l'envers l'évolution. Par étapes, il redevient chien, mouette et même implicitement mouches : « le bourdonnement général ». Les lexies « jardin », « hommes », « femmes », « argile », « poussier » conduisent à la même conclusion. Comme l'a montré Mireille Calle-Gruber[1], elles nous ramènent en effet, via l'hypotexte biblique, au jardin de l'Eden. Poussière, né de la poussière, sorti de l'argile, non seulement l'homme est en train d'y retourner mais c'est « mâchefer » et « poussier » qu'il est sur le point de devenir. **Toute l'histoire de l'humanité est en train d'être annihilée par le monde moderne et la re-Création semble compromise. Le *locus amoenus* devenu *locus horribilis* est sur le point de devenir néant, chaos, poussière, matière.**

. Remise en cause de la /Progressivité/ marxiste

Comme dans l'extrait commenté un peu plus haut, l'industrialisation conduit donc à la mort de l'homme, à la mort du monde. **Si une telle lecture est antinomique d'une simple vision progressiste de l'histoire ne pourrait-on pas cependant, malgré tout, l'insérer dans le schème matriciel linéaire via le Marxisme ? Plutôt que de voir dans ce terrible constat l'ensemble de la ligne, ne pourrait-on pas lire cette description appuyée de l'industrie qui dévore tout - moyen de production (la nature) et force productive (l'homme) -, cette condamnation qui nous fait découvrir le milieu ouvrier, qui insiste tant sur l' 'Aliénation' des êtres, qui oppose dialectiquement deux mondes et qui semble montrer une ville s'autodétruisant, comme seulement un segment de la ligne de l'histoire, un segment certes agité et échevelé mais préfigurateur de la dictature du prolétariat ?**

Cette lecture pourrait paraître d'autant plus légitime que ce texte fait défiler devant le lecteur le peuple, les hommes et les femmes de basse condition, et que ceux-ci traités comme des « chiens bâtards », frigorifiés et asservis par le monde industriel qui les étouffe, les exploite, les aliène, les emprisonne, se retrouvent, en un bel élan, un certain jour d'octobre, autour du quartier des docks. Les similitudes avec la Révolution de 17 s'arrêtent cependant là.

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 45.

La seule flamme qui jaillit n'est qu'une misérable étincelle de sodium qui aussitôt s'éteint. Quant à la belle foule, elle ne tarde pas à se mouvoir en désert, solitude et isolement.

Même si la Vision linéaire directive progressive de Marx paraît sûrement à Butor plus satisfaisante que celle des libéraux ou celle de Comte, tout dans son roman nous dit que le marxisme n'est pas la solution. Le premier reproche qu'il semble faire à cette conceptualisation est qu'elle ne rend pas bien compte du réel. Le Marxisme est censé conduire à un monde meilleur, au Progrès avec un « P » majuscule or les extraits analysés ci-dessus vont à l'encontre de cette vision des choses. De plus, selon Marx, le capitalisme doit mourir de sa propre mort. Il estime que chacun agissant uniquement pour son intérêt personnel, la faillite du système est inévitable[1]. Or **dans le texte ci-dessus, le monde industriel est bien loin de s'autodétruire**. Au contraire, il croît, il continue à manger tous les espaces qui restent, y compris Birch Park. Le grand magasin de la dernière partie loin de s'effondrer recouvre toute la ville de son ombre tutélaire. Plus que cela, **Marx prévoyait comme forme d'autodestruction une réaction du peuple** :

> « La paupérisation est le processus selon lequel les prolétaires tendent à être de plus en plus misérables au fur et à mesure que se développent les forces de production. Si l'on suppose qu'au fur et à mesure que l'on produit davantage les masses ouvrières ont un pouvoir d'achat de plus en plus limité, il est en effet probable que ces masses auront tendance à se révolter. Dans cette hypothèse, le mécanisme de l'autodestruction du capitalisme serait sociologique et passerait par l'intermédiaire du comportement des groupes sociaux[2]. »

On retrouve là le fameux « grand soir » qui a tant hanté l'imaginaire collectif et qui comme semble le dire à mi-mot Butor dans *Le Génie du lieu* a effleuré, à un moment ou à un autre, l'esprit de tous ceux qui ne se reconnaissent plus dans ce monde :

> « Ainsi le long du magnifique Nil avec ses îles et leurs jardins, […] il y a les quartiers riches à l'européenne, avec leurs avenues toutes droites bordées de buildings en ciment armé […] avec les cinémas et leurs enseignes lumineuses, leurs immenses pancartes peinturlurées, les vitrines à la parisienne […] ce Shepheard's Hotel par exemple dont j'ai appris l'incendie depuis, je l'avoue, sans déplaisir[3]. »

Or dans Birch Park, le peuple n'est qu'individus frigorifiés et isolés, or celui qui représente le plus le prolétariat dans le roman, Horace Buck, échoue dans sa tâche. Certes, il est associé à plusieurs endroits au feu et à la révolte. Certes, dès le début du roman, il lève symboliquement « dans sa main droite sombre son verre brûlant où la transparence allumait une flamme fumeuse » (15 mai, p. 35/242). Certes, même sa voix « lente, rauque, amère » est « comme brûlée » (13 juin, p. 123/303). Certes encore, il semble devoir beaucoup à une des nouvelles de Sartre : « Erostrate », nouvelle qui tient son titre d'un personnage de l'antiquité qui « voulait devenir illustre et […] n'a rien trouvé de mieux que de brûler le

[1] Aron, «Karl Marx », *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967, p. 167.
[2] *Ibid.*, p. 168.
[3] Butor, *Le Génie des lieux, Œuvres complètes, V Le Génie du lieu 1,* La Différence, 2007, p. 95.

temple d'Ephèse, une des sept merveilles du monde[1] ». Dans cette nouvelle, le narrateur, révolté contre la médiocrité de la société, décide de descendre dans la rue pour tirer sur les passants or, symptomatiquement pour notre propos, il est constamment caractérisé par la couleur noire, le feu et la révolte contre le monde bourgeois :

> « - Moi j'aime les héros noirs.
> - Les nègres ? demande Massé.
> - Non, noirs comme on dit Magie noire […]
> Je leur exposai ma conception du héros noir :
> - Un anarchiste, résuma Lemercier.
> - Non, dis-je doucement, les anarchistes aiment les hommes à leur façon.
> - Alors, ce serait un détraqué.
> - Mais Massé, qui avait des lettres, intervient à ce moment :
> - Je le connais votre type, me dit-il. Il s'appelle Erostrate[2] » ;
>
> « Il y avait plus de deux mille ans qu'il était mort, et son acte brillait encore, comme un diamant noir[3] » ;
>
> « Moi, aussi, un jour, au terme de ma sombre vie, j'exploserais et j'illuminerais le monde d'une flamme violente et brève comme un éclair de magnésium[4] » ;
>
> « Dans la glace, où j'allais parfois me regarder, je constatais avec plaisir les changements de mon visage. Les yeux s'étaient agrandis, ils mangeaient toute la face. Ils étaient noirs […] Des beaux yeux d'artiste et d'assassin[5] » ;
>
> « J'ai vu les photos de ces deux belles filles, ces servantes qui tuèrent et saccagèrent leur maîtresse. J'ai vu leurs photos d'*avant* et d'*après. Avant,* leurs visages se balançaient comme des fleurs sages […] *Après,* leurs faces resplendissaient comme des incendies […] Et ces yeux, toujours ces grands yeux noirs[6]. »

De même, un passage peut rappeler deux lieux de Bleston qui semblent indissociables d'Horace, le stand de tir à la foire et la boutique d' « Amusements » :

> « Au bout d'un moment, je me *voyais* en train de leur tirer dessus. Je les dégringolais comme des pipes, ils tombaient les uns sur les autres, et les survivants, pris de panique refluaient dans le théâtre […] C'est un jeu très énervant […] J'ai été m'exercer dans un stand, à la foire de Denfert-Rochereau. Mes cartons n'étaient pas fameux[7]. »

L'analogie est d'autant plus frappante que dans *L'Emploi du temps,* la boutique d' « Amusements » est proche des théâtres et que quand elle est évoquée on peut lire :

> « je suis entré dans la boutique d' "Amusements" où je l'ai vu, Horace Buck, l'œil au viseur de la grosse mitrailleuse, s'acharnant à tirer sur les images d'avions évoluant dans le ciel de verre peint au-dessus de l'image d'une ville en flammes, et tout d'un coup secouer l'appareil avec indignation » (25 juillet, p. 238/379) ;
>
> « La boutique d' "Amusements" ? Elle n'est pas encore rouverte ? Oh, il y a plusieurs semaines que ça a eu lieu… Un petit incendie en effet : il y avait un jeu de massacre, vous savez, des bonshommes en étoffes, tous en rang, avec des têtes en bois, un clergyman avec son col, un agent de police avec son casque, un juge avec sa perruque, un professeur de l'Université avec son carré noir, une demoiselle de

[1] Sartre, « Erostrate », *Le mur*, coll. « Folio », Gallimard, 1976, p. 90.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 91.
[5] *Ibid.*, p. 94.
[6] *Ibid.*, p. 94-95.
[7] *Ibid.*, p. 89.

> l'Armée du Salut avec sa capote, un officier avec sa casquette, un lord avec sa couronne, une vieille dame avec son chapeau à fleurs, des têtes en bois sur lesquelles on tape avec des balles remplies de sciure pour les faire tomber en arrière sur la planche avec un bruit sec comme celui d'un maillet (13 août, p. 282/409-410).

Remplaçons les êtres de chiffon par des personnages en chair et en os, la grosse mitrailleuse ou les balles de sciure par des balles de revolver, Horace par le « je » de la nouvelle de Sartre et nous avons un parfait résumé d'« Erostrate ». Les guillemets qui sans cesse dans le roman de Butor accompagnent le mot « Amusements » donnent soudain à cette lexie un sens bien ironique.

Mais qu'arrivent-ils, les uns et les autres, à vraiment détruire ? Le narrateur d'Erostrate, un seul personnage qu'il n'a d'ailleurs peut-être que blessé et aussitôt après il se fait arrêter. Horace, des poupées de chiffon et, si c'est bien lui le pyromane de Bleston, quelques monuments, qui sont aussitôt remplacés par d'autres plus neufs, plus solides, plus… bourgeois :

> « la boutique d' "Amusements" […] rouverte depuis le 16 juin, un peu rajeunie, requinquée, repeinte, avec un nouveau jeu de massacre, avec de nouvelles têtes de clergyman, d'agent, de juge, de professeur, de salutiste, d'officier, de lord et de vieille dame » (18 août, p. 296, 419).

Revel lui aussi est attiré et tenté par le feu : « ce qui m'avait mené jusqu'à cette mauvaise flamme » (6 août, p. 263/397) ; « je sentais la flamme courir, gagner la ville ; je la sentais, avec une intense satisfaction vengeresse ; je n'ai cessé de la sentir courir, applaudissant à tous les incendies » (18 août, p. 299/421) ; « le reflet du feu, l'appel du feu » (19 août, p. 302/423) ; « J'aurais voulu brûler mes yeux qui ne m'avaient servi qu'à me leurrer, ces yeux, ce texte, brûler toutes ces pages » (30 août, p. 334/443). **Mais que brûle-t-il finalement ? Un misérable ticket et une carte de la ville. Qui plus est, à peine a-t-il enflammé cette dernière qu'il en rachète une autre qui est semblable à la précédente et à la fin du roman il explicite la vanité de son entreprise :**

> « lorsque j'ai vu samedi, en rentrant dans cette chambre, toutes ces pages empilées rayées de lignes d'écriture […] j'ai été envahi d'une furieuse envie de les brûler complètement, l'une après l'autre, minutieusement […], toutes ces phrases et ces pages, ce qui n'eût été qu'un faux point final, Bleston, car ces flammes, j'en ai maintenant l'expérience, il m'aurait fallu jour après jour les retraverser pour tenter de ressaisir quelques fragments de ce texte qu'elles m'auraient pour la plus grande part rendu inaccessible, mais sans réussir à l'anéantir, j'en ai maintenant l'expérience, Bleston, sans l'empêcher de me hanter » (2 septembre, p. 342/450).

Butor n'est-il pas en train de nous dire par là qu'il en sera de même avec une révolution ? Faire tomber la statue du tsar n'a finalement conduit qu'à la remplacer par celles de Lénine ou de Staline. Le marxisme est sans doute la conception linéaire du Temps la plus proche de sa Vision du Monde mais Butor, en nous décrivant quelques mois plus tard le jardin, jadis si peuplé, désert et envahi par le monde industriel, ne serait-il pas en train de nous montrer la vanité de toutes les théories du Temps linéaire

qui depuis leurs origines chrétiennes jusqu'à leur déclinaison marxiste offrent un socle inadéquat pour comprendre le monde et donc nous désespèrent plus qu'elles ne nous aident ?

. Remise en cause de la /Directivité/, de l'/Objectivité/ et de la /Prévisibilité/

De plus, même si « la négation de la négation » peut être lue comme un léger infléchissement à la théorie générale, les visions linéaires directives progressives que sont les Visions du Monde bourgeoises rejettent massivement le faiscsème de la /Rétrogradation/, c'est-à-dire la possibilité d'aller dans le sens inverse du sens initial, la possibilité d'inverser la flèche du Temps. Or Butor est trop pétri de culture, trop pétri de lecture, pour suivre Hegel et Marx sur cette voie. Il ne peut certainement pas accepter qu'un Engels écrive « Tout ce qui existe mérite de périr[1]. » Pour lui, le présent n'est pas par définition meilleur que le passé et le passé n'est pas automatiquement à bannir. Nous l'avons vu, s'il rejette par exemple de nombreux éléments du christianisme, celui-ci l'intéresse pourtant. De même, il ne cesse de chercher dans les mythes antiques des pistes pour aujourd'hui. Ces nombreux essais sur les écrivains d'hier sont encore une preuve que le passé continue à le nourrir, que pour lui notre avenir est parfois notre passé. Ce qu'il dit justement de Vico en est une confirmation vivante :

> « C'est sur les ruines des anciennes civilisations et avec celles-ci que s'en édifient de nouvelles qui reparcourent le même chemin. L'histoire tout entière est ce phénix, cette chute et cette résurrection, cette répétition de cours et de recours (corsi e recorsi) qui se répondent et s'enchevêtrent. Les mythes bien loin d'être des déformations arbitraires de faits accidentels, se retrouvent avec quelques variantes superficielles dans toutes les civilisations. Ils forment une première et éternelle raison jamais complètement révélée[2]. »

De plus, Butor, contrairement aux historiens, penseurs et idéologues qui l'ont précédé, ou tout au moins à leurs disciples les plus étroits d'esprit, a conscience que toute modélisation n'est que représentation, que mondain et donc en tant que telle forcément réductrice, et infidèle au réel. Fort des lectures des historiens du passé, il sait par exemple que le découpage tripartite qu'il propose de l'histoire est le fruit de son regard présent. Il le fait d'ailleurs en quelque sorte dire au prêtre qui fait visiter à Revel la cathédrale : « c'est mon prédécesseur qui les a fait replacer selon une reconstitution très hypothétique » (6 juin, p. 99/286). **Il diffère aussi de la plupart de ses prédécesseurs parce que, contre toute attente, il revendique l'importance d'une certaine /Subjectivité/ en histoire** :

[1] Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 35.
[2] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire I*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 201.

> « On comprend cette tentation qu'ont pu éprouver certains historiens, depuis Vico jusqu'à Toynbee, de mettre de l'ordre à tout prix dans cette immense masse (l'ennui, c'est que pour établir leur politique tirée de l'archéologie, comme Bossuet avait tiré la sienne de l'Ecriture Sainte, ils ont souvent essayé de considérer l'histoire avec "objectivité" comme si elle s'était déroulée dans une autre planète, et non point dans sa relation essentielle avec nos problèmes présents, nos luttes, difficultés, notre volonté qui s'éclaircit à sa lueur)[1]. »

Enfin et surtout les schèmes matriciels linéaires bourgeois, puisque caractérisés par le faiscsème de la /Prévisibilité/ induisent une Vision du Monde déterministe. Les Visions du Monde de Comte, Hegel et Marx font de l'homme l'équivalent d'un corpuscule prisonnier de lois inexorables. Pour le père du positivisme, une intelligence supérieure pourrait prévoir les moments principaux de l'esprit humain car tous ces moments répondent à une nécessité[2]. Pour lui, même les plus brillants des hommes ne peuvent changer la marche de l'histoire[3]. Pire, si l'on en croit Hegel, l'histoire se joue des hommes. La « ruse de la Raison » se sert de leurs passions pour obtenir ses fins. Autrement dit, même les plus grands ne sont que des marionnettes. César croyait agir pour son ambition personnelle mais en le faisant il obéissait en fait à la volonté de l'Esprit Universel[4]. Certes, on pourrait alléguer qu'Auguste Comte estimait que la durée et les modalités de passage d'un état à un autre pouvaient différer en fonction des hommes et que là s'exprimait leur part de liberté. Même si l'on admet cette hypothèse, la liberté en question, puisqu'elle ne concerne pas les événements mais seulement leur mode d'arrivée, reste des plus maigre. Et cela d'autant plus qu'Auguste Comte ajoutait que « plus on s'élève dans l'échelle des êtres, depuis les plus simples jusqu'aux plus complexes, plus s'élargit la marge de liberté, ou encore "la marge de modificabilité de la fatalité"[5] ». Autrement dit, il estimait qu'un Horace Buck n'avait pas sa part dans l'écriture de l'histoire. Quant à un Revel ou même un Butor, politiquement parlant, ils font piètre figure devant un Napoléon ou un César, or pour Comte le premier n'a laissé aucune trace dans l'histoire puisqu'il allait dans le sens inverse de son cours, quant au deuxième, selon Hegel, il n'était qu'une brindille soufflée par le vent de l'Esprit Universel.

. Refus des existentiaux

Ces dernières réflexions montrent que si Butor ne peut se satisfaire des schèmes matriciels bourgeois, c'est aussi, et peut-être avant tout, parce qu'ils ont généré des existentiaux particulièrement anxiogènes.

---

[1] Butor, « Sur l'archéologie », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire* 1, La Différence, 2006, p. 731.
[2] Aron, « Auguste Comte », *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967, p. 101.
[3] *Ibid.*, p. 103.
[4] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 1402.
[5] Aron, *ibid.*, p. 117.

Postuler un futur meilleur, c'est engendrer inévitablement de l' **'Attente'** et avec elle un sentiment de **'Manque'** permanent. Le désir de rentabilité, de capitaliser toujours plus, d'exploiter au mieux sa vie, conduit aussi à une éternelle course contre la montre. Rappelons-nous le pauvre Charlot des *Temps Modernes* trottant désespérément après les écrous qu'il doit serrer et bientôt totalement happé par la terrible machine de l'industrialisation. Ne peuvent résulter d'une telle approche du Temps que **'Culpabilité', 'Inquiétude', 'Aliénation', 'Réification'** et **'Angoisse'**. Mais surtout postuler que tout est prévisible, que l'homme n'est qu'un fétu de paille emporté par l'histoire, c'est induire que notre volonté, que nos actes ne servent à rien, ce qui cette fois ne peut conduire qu'à l' **'Apathie'**, à l' '**Ennui'** mais aussi à une impression de **'Déterminisme'** et d' **'Emprisonnement'**, à un sentiment d' **'Infériorité',** d' **'Impuissance'**, et donc au '**Désespoir'**.

A la lumière de tout ce qui précède, on comprend que Butor au moment où il écrit *La Modification* en arrive à exprimer son désir de « mettre à distance, par le biais de l'écriture, cette bourgeoisie où [il] avai[t] grandi[1] ». On comprend aussi, sémiotiquement parlant, qu'à peu près à la même époque, comme le figurent fort bien les photos des premiers tomes des *Œuvres complètes de Michel Butor*, les vêtements comme la coiffure de Butor changent du tout au tout. Vestes et cravates font place à des chemises colorées. Les cheveux s'allongent. Miroir, moulures et bureau de style disparaissent. Même pose et posture deviennent moins sérieuses, plus décontractées. L'écrivain bourgeois studieux et sérieux se métamorphose en soixante-huitard bohème. Le costume devient salopette, la raideur d'hier devient fleurs :

Michel Butor à Paris en 1947
Jaquette du tome II des *Œuvres complètes*

Michel Butor, photographié par son frère Antoine, à Venise en 1954
Jaquette du tome IV des *Œuvres complètes*

[1] Souligné par nous, Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 95.

Michel Butor à Nice, vers 1975
Jaquette du tome VI des *Œuvres complètes*

Michel Butor à New York
Jaquette du tome III des *Œuvres complètes*

2.2.3. Les Visions du Monde scientifiques

✓ **Des Visions du Monde influentes**

Outre les schèmes judaïque, chrétien primitif, augustinien, bourgeois originel et hégélien une autre « famille » de schèmes matriciels linéaires sous-tend L'*Emploi du temps* et permet à son tour de rendre compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux repérés plus haut grâce aux stylèmes : les schèmes issus des Visions du Monde scientifiques.

Parmi ces différentes Visions du Monde, il en est une qui fut plus déterminante qu'on pourrait le croire et que l'on retrouve un peu partout dans *L'Emploi du temps* : la Vision du Monde alchimique.

Dès 1953, Butor rédige un article intitulé « L'Alchimie et son langage », article qui révèle déjà une bonne connaissance du sujet puisqu'il se réfère à certaines autorités majeures (Marcellin Berthelot, Jakob Boehme, Khunrath, Artephius), n'hésite pas à s'opposer à une des thèses dominantes concernant ce sujet et reconstitue une véritable petite histoire de l'Alchimie. Il laisse aussi transparaître (via les caractérisants, l'ironie et les questions rhétoriques) une certaine admiration et un certain respect pour la littérature alchimique : « cet éblouissant langage », « Comment ces faux-monnayeurs ont-ils fait pour s'exprimer avec cette noblesse, cette gravité qui nous touchent encore ? », « Ne convient-il pas de tout renverser[1] ? » On a la confirmation, quelques années plus tard (1967), de cette influence avec son premier texte à dominante autobiographique, *Portrait de l'artiste en jeune singe* et, ensuite (2009), avec les confidences qu'il fait à Roger-Michel Allemand :

[1] Butor, « L'Alchimie et son langage », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 27.

> « C'est une image très traditionnelle de la littérature, qui a été remise en lumière particulièrement au moment du symbolisme, de Rimbaud et de Mallarmé. Dans ma jeunesse, j'ai eu la chance d'avoir, dans la bibliothèque de ma grand-mère, un livre alchimique, et par la suite j'ai été très fasciné par la beauté de certains textes alchimistes. Quand je l'ai rencontré, Breton venait de se repassionner pour la question : c'était présent chez lui depuis sa jeunesse, mais après la guerre, il venait de faire la découverte des livres de Fulcanelli. Quant à moi, *Portrait de l'artiste en jeune singe* est lié à Fulcanelli, puisque dans mon livre j'étais le messager qui portait *Les Demeures philosophales* au docteur von Bernus, un vieil écrivain de quatre-vingt huit ans qui avait son propre laboratoire et y fabriquait des drogues selon des recettes paracelsiennes[1]. »

L'Emploi du temps **contient des traces indéniables de cette influence**. Nous y reviendrons plus amplement plus loin mais, déjà, l'on peut retenir le fait que la lexie alchimiste sert à désigner Revel (« T'imagines-tu te débarrasser, me débarrasser, dérisoire alchimiste, si rapidement », 10 septembre, p. 358/461) et que surtout **Butor voit l'alchimie comme un domaine qui a eu une « importance évidente en ce qui concerne l'histoire de l'esprit[2] »** et cela pour deux raisons. D'abord, puisque la laïcisation des opérations effectuées par les alchimistes a mené à la chimie des Anciens dont la nôtre est la descendante directe[3], elle a permis un glissement du religieux au scientifique, elle a mené à la science moderne. Ensuite, **elle a changé notre rapport au Temps**, **elle a**, nous y reviendrons très bientôt, **contribué au passage du Temps cyclique au Temps linéaire.**

Si l'Alchimie a influencé Butor, il en est évidemment de même d'une des grandes gagnantes du XIXe siècle : la science et plus précisément la mécanique, c'est-à-dire l'étude du mouvement des corps. Outre le fait que les fruits de la science classique sont partout présents dans le monde moderne, que Butor n'a pu que la croiser et la recroiser au cours de ses études, qu'il a suivi les enseignements de Bachelard et a choisi de travailler avec lui sur *Les Mathématiques et l'idée de nécessité,* un simple coup d'œil dans le lexique du tome II de ses *Œuvres complètes* montre bien combien la pensée scientifique a imprégné ses écrits. D'Alembert y côtoie Becquerel ; Champollion, Copernic ; Cuvier, Descartes ; Euclide, Galilée ; Kepler, Papin ; etc. Plus tard, une des cinq conférences de *L'Utilité poétique* est même intitulée « Poésie et science ou de la nature des choses ». Dans ce texte, il revendique clairement le fait que la science ne peut être coupée de la littérature.

En toute cohérence, **dans *L'Emploi du temps*, la science est très présente.** Elle l'est par le musée d'Histoire Naturelle, elle l'est par le biais de la Nouvelle Cathédrale qui est une sorte de synthèse organisée de la représentation naturaliste du monde. Il faudrait bien sûr aussi mentionner l'importance donnée dans le roman aux horloges et aux dates. Inutile de

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 67.
[2] Butor, « L'Alchimie et son langage », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 26.
[3] *Ibid.* p. 29.

rappeler que mois, jours, heures, minutes, secondes sont des unités primordiales pour les scientifiques mécanistes, on pourrait d'ailleurs même dire que ces unités sont des créations scientifiques. La science classique est aussi présente et, là, l'on découvre toute son ambivalence, via l'industrialisation et la modernité. Trains, voitures, bateaux, docks, architecture, bâtiments, immeubles, etc. sont tous ses fruits. Le recours à l'architexte roman policier pourrait aussi lui être relié. En effet, tous les spécialistes sont d'accord pour lier l'apparition de ce genre à l'avènement du positivisme. On ne peut en effet chercher à expliquer rationnellement un crime que si l'on ne croit plus aux causes irrationnelles. De plus, une enquête est basée sur la raison, la déduction, sur une recherche logique de causes. Un Dupin utilise une véritable démarche scientifique : observer, déduire, émettre des hypothèses, les vérifier, conclure. Fondanèche va même jusqu'à comparer Sherlock Holmes à un anthropologue qui à partir de bouts d'os éparpillés reconstituerait un squelette entier[1]. D'ailleurs, le héros de Conan Doyle, quand il répertorie dans *Une étude en rouge* les domaines de connaissance indispensables au parfait enquêteur, énumère plusieurs sciences : la botanique, la géologie, la chimie, l'anatomie, etc.

Bien sûr, ce recensement est bien loin d'être exhaustif et pourrait être complété mais l'important est qu'**au-delà de l'indéniable présence dans l'œuvre de références à l'Alchimie et à la science, ces deux disciplines sont,** comme nous allons maintenant le montrer, **à la source de notre représentation linéaire du Temps et permettent de rendre compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux relevés plus haut.**

✓ Des Visions du Monde qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés

De ce point de vue, l'Alchimie est en fait doublement intéressante. D'abord, elle induit la nécessité du Temps et par cela remet donc en cause l'immuabilité éternelle. Ensuite et surtout, elle est un des vecteurs essentiels d'un faiscsème primordial, celui de la /Progressivité/. Gilbert Durand constate en effet « une étroite parenté progressiste entre l'exaltation épique, l'ambition messianique et le rêve démiurgique des alchimistes[2]. » Butor infirmant la thèse des alchimistes faux-monnayeurs explicite cette affirmation en montrant que les alchimistes s'appuient sur une tradition passée, se transmettent les connaissances d'individu à individu, essayent de perfectionner ce qui a été trouvé par leurs prédécesseurs, en un mot « progressent » d'une manière graduelle vers la connaissance. D'une façon assez

[1] Fondanèche, *Le roman policier*, coll. « Thèmes et études », Ellipses, 2000, p. 27.
[2] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1992 [1969], p. 409.

révélatrice, dans son premier article sur l'Alchimie surgissent d'ailleurs sous sa plume les lexies « ligne continue », « route », « échelle », qui non seulement pourraient toutes caractériser le schème matriciel linéaire mais surtout ramènent, plus ou moins explicitement, au faiscsème de la /Progressivité/. Comment de même ne pas voir dans les différentes phases alchimiques que Butor nous présente dans son article « les étapes d'un développement spirituel », des étapes annonçant au moins analogiquement les étapes de l'histoire que théoriseront beaucoup plus tard les penseurs de la Vision du Monde bourgeoise ? **Notons enfin qu'une telle Vision du Monde débouche sur les existentiaux que nous n'avons cessé de croiser : l' 'Attente', la 'Compréhension', la 'Confiance', le 'Désir', la 'Maîtrise', la 'Communion' et bien sûr l' 'Optimisme' et l' 'Espoir'.**

La science classique en général et la mécanique en particulier se caractérisent de même par le faiscsème de la /Progressivité/ et d'ailleurs Butor le dit explicitement : « La connaissance scientifique est forcément en progrès. C'est une caractéristique fondamentale de cette attitude d'esprit, de ce grand genre littéraire[1]. » Mais **elles ont aussi engendré une linéarité se caractérisant par l' /Ordre/, la /Successivité/, la /Régularité/ et surtout la /Non-finitude/, la /Prévisibilité/, la /Discontinuité/ et l' /Objectivité/. Une rapide rétrospective historique permet d'en prendre conscience.**

Si l'on en croit Bergson, Guillaume et leurs épigones, nous l'avons vu, **le monde à l'origine aurait été perçu par l'homme comme fluctuant**, mobile, toujours changeant, insaisissable, comme un grand *continuum* où il n'existe pas de frontières nettes et naturelles entre les éléments qui le composent. **Appréhender le monde, s'y repérer, agir sur lui, aurait exigé de le diviser en éléments discrets**, de procéder à des sortes de coupes dans le perçu et de sectionner ensuite à nouveau ce qui venait d'être découpé[2]. Par le biais du langage, l'homme aurait ainsi déterminé dans son environnement des qualités comme par exemple les couleurs, des regroupements d'éléments, des unités, etc. De même, il aurait été amené à découper ses mouvements, actions et activités. Inutile de préciser que les premiers découpages ne devaient être que des reconstructions bien peu rigoureuses et ne devaient donc proposer qu'une représentation bien approximative du réel.

Les philosophes de l'antiquité auraient affiné la représentation de leurs ancêtres en cherchant les « moments privilégiés ou saillants de l'histoire des choses[3] », en conceptualisant des formes ou idées exprimant la quintessence du phénomène observé.

[1] Butor, *L'Utilité poétique, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 843.
[2] Bergson, *L'Evolution créatrice,* coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 300-302.
[3] *Ibid.* p. 330-331.

Par exemple, dans la *Physique* d'Aristote, observer un corps qui tombe, c'est s'intéresser avant tout aux moments « essentiels » de la chute, c'est décomposer le mouvement en périodes indivises, périodes qui correspondent à des phases que l'observateur perçoit comme cohérentes, unitaires, comme des séparations naturelles : le terme initial, la période de la chute, le terme final. Cette approche des différents phénomènes permet de comprendre comment les Anciens divisent leur journée. Ils y repèrent trois moments essentiels, trois articulations qui leur semblent « naturelles » : le lever du soleil, le moment où le soleil est le plus haut dans le ciel, le coucher du soleil. Ils divisent ensuite l'ensemble en douze périodes. C'est la raison pour laquelle, dans le monde gréco-romain, les heures n'ont jamais la même longueur. Les heures d'été font beaucoup plus de soixante minutes et celles d'hiver beaucoup moins. Il faudrait ajouter que les Anciens cherchent avant tout à déterminer l'essence des choses, or cette essence est, pour eux, par définition intemporelle. Le Temps ne les intéresse donc guère. Ce n'est qu'un thème philosophique mineur. Il ne concerne que le monde sublunaire[1]. Platon par exemple n'y voit que « l'image malhabile de l'éternité[2]. » L'adjectif est évidemment en soi lourd de sens.

Avec les trois lois de Kepler et surtout les réflexions de Galilée, un pas déterminant est franchi : il n'y a plus de moments essentiels, plus de moments privilégiés, plus de « répartitions naturelles ». Dans la chute des corps, tous les moments de la course doivent être étudiés. Il faut donc être capable de préciser quelle est la position de l'objet à n'importe quel moment du déplacement. **Il faut pouvoir tout diviser en parties égales, parties ne correspondant plus à des articulations du phénomène étudié**. Le lever et le coucher du soleil ne sont soudain plus considérés comme les points de repère essentiels, comme des séparations naturelles. Tout est divisé en unités égales, elles-mêmes divisibles en unités plus petites. La science consiste alors non plus, comme certains l'ont dit, à expérimenter, mais à expérimenter en vue de diviser en unités, en vue de mesurer[3]. Précisons pour la suite de ce travail que ce passage du « qualitativisme médiéval (le chaud, le froid, le sec et l'humide) à la science quantitative[4] » doit beaucoup aux algébristes italiens de la Renaissance et tout particulièrement à Cavalieri qui dans ses *Exercitationes Geometricae Sex* introduit pour décrire les figures géométriques le concept d'indivisibles et postule qu'une ligne est composée de points, une aire de segments, un volume d'aires planes.

[1] Bergson, *L'Evolution créatrice,* coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 330-331, 343.
[2] Cité par Caratini, *Initiation à la philosophie,* L'Archipel, 2000, p. 553.
[3] Bergson, *ibid.*, p. 330-332, 343.
[4] Caratini, *ibid.*, p. 265.

Evidemment, **le Temps ne tardera pas à être touché par ce changement de Paradigme.** Pour mieux l'appréhender, les scientifiques vont chercher à le diviser comme ils ont divisé l'espace, c'est-à-dire en unités égales. Mais, seuls les objets matériels peuvent être divisés, comptés, peuvent immédiatement former un nombre. Le Temps étant un fait de conscience qui ne peut prendre spontanément l'aspect d'un nombre, **le découpage en instants va** donc **devoir passer par une représentation symbolique. Cette représentation symbolique va consister à spatialiser le Temps,** c'est-à-dire, et c'est là que ressurgissent les travaux de Cavalieri, à le diviser en une suite de points indivisibles. Il n'y a pas de moment sans Temps mais pour l'appréhender, le décrire, le mesurer on le décompose en unités, en points correspondant au concept indivisible d'instant. **Le Temps devient ainsi une ligne non-finie formée d'instants successifs, directifs, discontinus, réguliers** et d'ailleurs pour en rendre compte Bergson utilise précisément l'exemple d'un doigt qui se déplace sur une ligne :

> « Bref, lorsque le déplacement de mon doigt le long d'une surface ou d'une ligne me procurera une série de sensations de qualités diverses, il arrivera de deux choses l'une : ou je me figurerai ces sensations dans la durée seulement, mais elles se succéderont alors de telle manière que je ne puisse, à un moment donné, me représenter plusieurs d'entre elles comme simultanées et pourtant distinctes ; ou bien je discernerai un ordre de succession, mais c'est qu'alors j'ai la faculté, non seulement de percevoir une succession de termes, mais encore de les aligner ensemble après les avoir distingués ; en un mot, j'ai déjà l'idée d'espace. L'idée d'une série réversible dans la durée, ou même simplement d'un certain *ordre* de succession dans le temps, implique donc elle-même la représentation de l'espace, et ne saurait être employée à le définir[1]. »

Galilée, qui est en quête de lois physiques universelles et qui cherche des rapports constants entre les grandeurs mesurées, s'empare rapidement de cette nouvelle conception temporelle. Il l'exploite à un tel point que le physicien et épistémologue Costa de Beauregard ira jusqu'à écrire : « Avant Galilée, le temps n'était pas une grandeur mesurable[2] ». Partant de l'expérience mais pas de l'expérience qualitative, **Galilée ne raisonne plus sur des corps mais sur des points, ce qui lui permet de traduire ses observations en équations et donc de décrire avec beaucoup plus de précision qu'auparavant le monde**. L'efficacité de cette approche est telle que la mécanique devient la grande science à la mode. Comme le résume Laurence Bougault : « Après Kepler […] le savant n'est plus celui qui possède une science des correspondances fondée sur la totalisation des textes et des exégèses mais celui qui cerne la matière sous l'angle du quantitatif [3]».

Descartes sera énormément influencé par cette nouvelle Vision du Temps. Non seulement « la divisibilité du temps[4] » se retrouve au cœur de sa mécanique mais sa physique est fondée sur l'action de chocs qui sont à chaque fois… instantanés. Sa loi de la conservation

[1] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, [1927], 2007, p. 76.
[2] Barreau, *Le Temps*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1996, p. 80-81.
[3] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 37.
[4] Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes,* Descartes & Cie, 1994, p. 79.

de la quantité du mouvement a aussi pour unité de Temps l'instant. Elle postule qu'à chaque instant, la quantité de mouvement que Dieu a mise dans l'univers au commencement est toujours constante[1]. **C'est même en fait,** si l'on en croit Wahl[2], **le Cogito et toute la métaphysique cartésienne que fonde l'idée d'instant** :

> « Tout le temps de ma vie peut être divisé en une infinité de parties, chacune desquelles ne dépend en aucune façon des autres ; et ainsi, de ce qu'un peu auparavant j'ai été, il ne s'ensuit pas que je doive maintenant être, si ce n'est qu'en ce moment quelque cause me produise et me crée, pour ainsi dire, derechef, c'est-à-dire me conserve[3]. »

Nous le voyons, pour Descartes, l'existence se limite à chaque instant présent. Les instants ne dépendent pas les uns des autres. Poulet commente : « La durée est un chapelet d'instants. D'un grain à l'autre seule l'activité créatrice permet de passer[4]. » En effet, étant donné que seule la cause qui nous a produits peut continuer à nous produire[5], la conservation dans le Temps est l'équivalent d'une succession de créations, créations qui viennent bien sûr de Dieu. L'univers est donc à chaque instant recréé par un acte nouveau de Dieu.

Même si du point de vue métaphysique, elle diffère quelque peu, **la physique de Newton intègrera dans ses variables une conception du Temps équivalente, à savoir un Temps divisé en unités sécables. Elle servira de base de réflexion aux conceptualisations de Kant qui** dans *Les Analogies de l'expérience* **détermine le Temps comme /Ordre/** et fait remarquer que les trois modes du Temps **sont** la *permanence*, la *succession*, la *simultanéité*. Si le deuxième de ces modes nous **ramène à la /Discontinuité/,** le premier, lui, n'est rien d'autre que **la /Continuité/**. Ricœur le montre fort bien :

> « Dans la simple succession, donc sans la référence à la permanence, l'existence ne fait que paraître et disparaître sans avoir jamais la moindre quantité. Pour que le temps ne se réduise pas à une suite d'apparitions et de disparitions, il faut que lui-même demeure ; mais nous ne reconnaissons ce trait qu'en observant ce qui demeure dans les phénomènes et que nous déterminons comme substance, en mettant en relation ce qui demeure à ce qui change[6]. »

D'où le recours à la modélisation de la ligne qui n'est pas la réalité du Temps mais bel et bien une représentation du Temps, représentation qui permet de figurer **l' /Unité/** du Temps :

> « Nous ne pouvons nous représenter le temps qui n'est pas cependant un objet d'intuition externe, autrement que sous la figure d'une ligne que nous tirons, et… sans ce mode d'exposition nous ne saurions jamais reconnaître l'unité de sa dimension[7] ».

La seconde analogie de Kant fait, quant à elle, ressurgir le faiscsème de **la /Régularité/.** En effet, explique Ricœur, « elle confère à la notion d'*ordre du temps* une précision bien connue,

---

[1] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 794.
[2] Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes,* Descartes & Cie, 1994, p. 79.
[3] Descartes, *Méditations métaphysiques*, Garnier Flammarion., 1992, p. 123.
[4] Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, I-IV, 1949-1964, p. 19.
[5] Descartes, « Les Principes de la philosophie », *Œuvres philosophiques*, Garnier, tome III, 1973, p. 104.
[6] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 94.
[7] *Ibid.*, p. 103.

liée à celle de succession régulière[1] ». A ces différents faiscsèmes, il faudrait ajouter celui de **l' /Unicité/.** En effet, Kant estime que espace et Temps ne sont pas des concepts discursifs (génériques) : « de même que nous ne pouvons nous représenter qu'un seul espace dont les divers espaces sont des parties (non les espèces d'un concept), de même des temps différents ne sauraient être que successifs[2] ».

A la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, la sécabilité qui fonde la mécanique sera étendue à la chimie puisque celle-ci adoptera l'hypothèse émise par Dalton en 1803, à savoir que les corps eux aussi sont des « agglomérations » de particules matérielles extrêmement petites, les *atomes*[3] ». **Cette Vision du Monde s'imposera** à un tel point que lorsque les travaux de Fresnel introduiront la théorie ondulatoire de la lumière qui, elle, postule un univers non sécable mais continu, les deux approches seront considérées comme incompatibles. Ce sera le fameux postulat du tiers exclu : le monde ne peut être que particulaire ou ondulatoire, que discontinu ou continu.

Notons qu'en plein XXe siècle **Bachelard**, s'appuyant sur un essai de Roupnel, *Siloë,* **défendra une conception du Temps qui, globalement, est dans la même ligne :**

> « la durée est faite d'instants sans durée, comme la droite est faite de points sans dimension[4] » ;

> « L'intuition temporelle de M. Roupnel affirme :
> 1° le caractère absolument discontinu du temps ;
> 2° le caractère absolument ponctiforme de l'instant. La thèse de M. Roupnel réalise donc l'arithmétique la plus complète et la plus franche du temps. La durée n'est qu'un nombre dont l'unité est l'instant[5] » ;

> « le temps réel n'existe vraiment que par l'instant isolé, il est tout entier dans l'actuel, dans l'acte, dans le présent[6]. »

De même, dans la même période, l' « autre » professeur de philosophie de Butor, **Jean Wahl**, non seulement, comme nous venons de le rappeler, tente de montrer que l'idée de l'instant « fait l'unité de la pensée de Descartes[7] » mais place ce concept au coeur de son *Etude sur le* Parménide *de Platon*, au cœur de sa propre œuvre[8].

Terminons en soulignant le fait que, parallèlement à cette « victoire » de la /Discontinuité/, on assiste à une « victoire » de la /Directivité/. Rappelons que pour la mécanique classique, le Temps est réversible. Que le signe du Temps soit + ou soit - les formules fonctionnent parfaitement. Déjà, les travaux de Lamarck en 1809 et de Darwin en

---

[1] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté,* coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 95.
[2] *Ibid.*, p. 86.
[3] Caratini, *Initiation à la philosophie,* L'Archipel 2000, p. 463.
[4] Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, stock, [1931], 2006, p. 20.
[5] *Ibid.*, p. 38.
[6] *Ibid.*, p. 52.
[7] Worms, *La philosophie en France au XXe siècle,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2009, p. 307.
[8] Worms, « D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous », dans Wahl, *Du rôles de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Descartes et Cie, 1994, p. 34-35.

1859, en s'en prenant au fixisme de Cuvier, discutaient cette réversibilité. Ils montraient que les espèces naturelles évoluent constamment de façon irréversible, directe. Un dinosaure ne peut redevenir poisson, un oiseau ne peut redevenir reptile. Les travaux sur la thermo-dynamique portèrent l'estocade décisive. Cette discipline étudie la propagation de la chaleur dans les corps à l'intérieur d'un système donné. La chaleur est une énergie qui peut se consumer sous des formes différentes (première loi de la thermodynamique). Une énergie peut se transformer en une autre énergie mais toute la première énergie n'est pas convertie par la deuxième, il y a dissipation. L'énergie produite, par exemple, par une locomotive à vapeur, est convertie en énergie cinétique mais une grande partie de la chaleur dégagée se dissémine, il y a une perte d'énergie et on ne peut ni récupérer l'énergie cinétique utilisée pour la convertir en l'équivalent de l'énergie première ni dans les équations de la thermodynamique remplacer t par – t[1]. Il y a donc irréversibilité. Or la matière qui forme l'univers est énergie. Les mouvements de tous les éléments matériels, y compris les planètes et les électrons, sont soumis aux lois de la thermodynamique. **Cela signifie que l'univers n'est pas immuable, il possède une dynamique, il a une histoire, il a une direction**. Autrement dit, le réel n'est soudain plus perçu comme une éternelle répétition des mêmes phénomènes.

Evidemment de telles conceptions ne sont pas sans incidence sur les existentiaux. Elles génèrent une meilleure 'Compréhension' du monde qui entraîne un sentiment de 'Solidification', d' 'Affermissement' et l'impression d'une meilleure 'Maîtrise'. Si ces premiers existentiaux ne sont certainement pas pour déplaire à Butor, elle en génère cependant d'autres qui vont lui paraître au contraire insatisfaisants, non acceptables et vont donc l'amener à aussi remettre en cause ce modèle.

✓ **Des Visions du Monde insatisfaisantes**

. Du point de vue des faiscsèmes

Ce sont même plusieurs des faiscsèmes induits par les Visions linéaires scientifiques du Temps qui ne satisfont pas Butor. De ce point de vue, il est très proche des poètes de la fin du XIXe siècle :

> « une telle science, si elle devient prépondérante dans l'ensemble de l'espace culturel, peut être comprise comme *la réduction du monde au mondain*, réduction qui entérine une scission sans précédent entre la poésie et les autres langages humains, dans la mesure où celle-ci persiste uniquement, durant toute la seconde moitié du XIXe siècle en tant que "contre-discours". […] les romanciers tentent, au même moment, d'intégrer à leurs œuvres cette nouvelle vision du monde (ainsi Zola transposant dans

[1] Piettre, « La Science et le temps », Méheut (sous la direction de), *Penser le temps*, Ellipses 1996, p. 123-124.

Le Roman expérimental, les théories de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard)[1]. »

Si d'ailleurs, comme Rimbaud, comme Mallarmé, **il s'intéresse plus à l'alchimie qu'au positivisme**[2], c'est **parce que celle-ci,** nous y reviendrons**, n'est pas aussi linéaire que la présentation que nous en avons faite et qu'un des faiscsèmes qui la fonde s'oppose à un des faiscsèmes que la science fait justement monter en puissance.** Les alchimistes cherchent à retrouver un savoir prétendument maîtrisé dans le passé, un savoir perdu. Leur recherche, tout en les poussant vers l'avenir, vers une maîtrise sans cesse plus approfondie de leur art, les ramène en même temps en arrière. Ils sont en train de refaire un chemin déjà parcouru par leurs prédécesseurs. Autrement dit, alors que la thermo-dynamique la remet en cause, au cœur de leur Vision du Monde se trouve **la /Rétrogradation/.**

De plus, en toute cohérence avec ce que nous vu en étudiant la Vision du Monde bourgeoise, Butor, contrairement à beaucoup de ses contemporains, n'accepte pas l'idée que la science issue de la mécanique classique ait généré une belle ligne droite conduisant à sans cesse plus de progrès et à un monde sans cesse meilleur. Preuve en est, alors que la plupart des critiques lisent dans l'oeuvre de Jules Verne un éloge de la science, Butor y perçoit au contraire une condamnation de la vanité et de l'orgueil humains. L'homme par la science cherche à changer l'ordre du cosmos alors qu'il devrait au contraire accepter sa place dans l'univers voire chercher à retourner à l'âge d'or en retrouvant « la terre même dans son essence de paradis[3] ». Dans Jules Verne, **Butor ne détecte rien de moins que la faillite du schème matriciel directif progressif** : « Le temps est une chute qui ne peut nullement servir de véhicule à un progrès infini[4] ». Il estime même que de *L'île mystérieuse* à *L'Eternel Adam*, Jules Verne met en place une sorte de long effondrement qui aboutit à un retour à l'animalité. Evidemment, comme déjà dit, les événements historiques du XXe siècle expliquent sûrement en grande part cette perception. Même si l'on est optimiste de nature, il est difficile, après les bombes de Nagasaki et d'Hiroshima, d'estimer que la science mène au progrès.

Qui plus est, Butor a parfaitement conscience que la /Discontinuité/ de la mécanique classique conduit à des contradictions difficilement dépassables et donc que non seulement elle ne rend pas bien compte de la réalité mais propose un Temps simplificateur, réducteur, faux.

---

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 37.
[2] « Lors de mes études de philosophie en Sorbonne, il m'a fallu me plonger dans le *Cours de Philosophie positive* qui m'a assommé », Butor, *Le Retour du boomerang*, dans *Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 891.
[3] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 154.
[4] *Ibid.* p. 158.

Sous cet angle, la vaine tentative de Revel de sortir de Bleston pourrait bien être une réécriture des apories de Zénon. Revel n'arrive en effet pas plus à atteindre l'extrémité de la ville que le personnage de Zénon n'arrivait à atteindre le bout du stade. Dans cette aporie, pour traverser toute la longueur du stade, le sportif est d'abord censé franchir la moitié de la distance totale puis la moitié de la moitié suivante et ainsi de suite, si bien qu'il n'arrive jamais au bout du stade. De même, toujours selon Zénon, si l'on considère que le Temps et l'espace sont constitués d'une succession d'instants, une flèche (et donc un Revel) ne peut être en mouvement. En effet à l'instant t la flèche (ou Revel) se retrouve à un emplacement déterminé, par exemple à l'emplacement x. A l'instant t + 1, la flèche (Revel) devrait logiquement être à un emplacement x + 1 or ce n'est pas possible car pour passer de x à x + 1, il faut un certain temps or entre deux instants successifs, par définition, il n'y pas d'instant, il n'y a pas de Temps. Donc la flèche et Revel sont immobiles. Dans le texte de Revel du vendredi 16 mai, on retrouve exactement le même concept de division de l'espace en lieux successifs : « sans que s'interrompe la succession des "ermitages" réguliers comme les divisions sur un instrument de mesure » (16 mai, p. 40/246), « ces logis pourtant aimables pris un par un » (16 mai, p. 40-41/246). On retrouve aussi la même impossibilité d'arriver au bout du terrain, ici la ville : « Il m'a fallu plus d'une demi-heure encore pour arriver, non au terme que j'espérais de ce radotage (la rue se prolongeait au-delà, sans limites visibles, toute droite » (16 mai, p. 41/246). Et comme dans l'aporie de la flèche, on retrouve l'idée d'immobilité de celui qui se meut :

> « c'était comme si je n'avançais pas ; c'était comme si je n'étais pas arrivé à ce rond point, […] comme si je me retrouvais non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer indéfiniment, dont rien n'annonçait l'abolition » (16 mai, p. 42/247).

On pourrait ajouter que *L'Emploi du temps* est truffé de tortues et que celles-ci sont constamment dévoratrices, destructrices, comme le Temps[1]. Or la troisième aporie de Zénon, sans doute la plus célèbre, met justement en scène une tortue. Achille tente de rattraper celle-ci. Pour cela, il doit d'abord atteindre le lieu d'où elle est partie mais pendant sa course la tortue continue de prendre de l'avance. Ce qui fait que lorsqu'Achille a enfin atteint l'endroit d'où est partie la tortue, cette dernière est plus loin. Achille doit donc alors atteindre ce nouveau point mais pendant qu'il court, la tortue continue à progresser et quand Achille a atteint son deuxième objectif, celle-ci est encore un peu plus loin, etc., etc., etc. Achille se rapproche donc sans cesse de l'animal mais jamais il ne le rattrape.

Si Zénon a eu recours à ces différents paradoxes, c'était pour défendre la thèse de l' « Un » immobile de Parménide et remettre en cause la conception temporelle

[1] Notons que les tortues ramènent aussi au Temps par leur âge canonique et par la thématique de la lenteur.

pythagoricienne qui estimait, elle, que les choses étaient des nombres, c'est-à-dire des unités distinctes les unes des autres. Comme le montrent ces apories, cette affirmation est problématique. En effet, si ces unités sont sans grandeur, cela revient à dire qu'une succession de points ou d'instants est composée de rien. Si l'on donne à chaque unité une grandeur, celle-ci n'est plus alors une unité. En effet, on ne peut pas parler d'une véritable unité si celle-ci peut être décomposée en unités plus petites. De plus, si l'on suppose une grandeur faite de points, il y aura forcément entre deux points une grandeur qui elle aussi devrait être faite de points et ainsi jusqu'à l'infini[1]. Or, nous l'avons vu, depuis Cavalieri, cette conception du Temps comme succession d'instants est celle qui domine la science mécanique.

Hume montrera beaucoup plus tard que la /Discontinuité/ génère une autre difficulté menant à des conclusions tout aussi extrêmes. Pour lui, si trois principes de connexion relient des idées, « à savoir *ressemblance, contiguïté* dans le temps ou dans l'espace, et relation de *cause à effet*[2] », les faits et les impressions ne sont reliés que par la contiguïté et donc en tant que tels sont discontinus. Certes, l'expérience nous amène à postuler des relations de cause à effet entre les faits mais si l'on se demande « *quel est le fondement de toutes les conclusions tirées de l'expérience*[3] », on s'aperçoit que ce fondement n'est ni la raison ni tout autre opération de l'entendement. Ce n'est pas parce qu'on trouve que tel objet a toujours été accompagné de tel effet que d'autres objets, en apparence semblables, s'accompagneront d'effets semblables[4]. La nature cachée des objets peut fort bien faire que ce qui s'est passé hier ne se reproduise pas demain. C'est donc uniquement l'habitude, l'accoutumance, qui nous amène à relier les faits entre eux :

> « nous ne pouvons jamais, par l'examen le plus poussé, découvrir autre chose que la succession de deux événements, sans que nous soyons capables de comprendre la force ou le pouvoir qui fait agir la cause, ou la connexion qui la joint à son effet supposé. La même difficulté se présente quand on considère les opérations de l'esprit sur le corps ; nous y observons que le mouvement de ce dernier suit la volonté du premier, mais nous sommes incapables d'observer ou de concevoir le lien qui unit l'un à l'autre mouvement et volonté, ou l'énergie qui permet à l'esprit de produire cet effet. L'autorité de la volonté sur ses propres facultés et idées n'est en rien plus compréhensible ; si bien que, somme toute, il ne paraît pas, dans toute la nature, un seul exemple de connexion que nous puissions concevoir. Tous les événements paraissent entièrement détachés et séparés les uns des autres. Un événement en suit un autre ; mais nous ne pouvons jamais observer aucun lien entre eux. Ils semblent être en *conjonction*, et non en *connexion*[5]. »

On pourrait objecter qu'il y a connexion entre les événements quand de multiples fois les mêmes causes ont entraîné les mêmes effets mais Hume rétorque que « cette connexion que

[1] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 59.
[2] Hume, *Enquête sur l'entendement humain,* Garnier Flammarion, 2006, p. 72.
[3] *Ibid.*, p. 92.
[4] *Ibid.*, p. 94.
[5] *Ibid.*, p. 141.

nous sentons » n'est qu'une « transition coutumière de l'imagination », qu'un « sentiment » ou qu'une « impression » :

> « Nous disons par exemple, que la vibration de cette corde est la cause de ce son particulier. Mais qu'entendons-nous par cette affirmation ? Nous entendons, ou *que cette vibration est suivie de ce son et que toutes les vibrations semblables ont été suivies de sons semblables,* ou *que cette vibration est suivie de ce son et qu'à l'apparition de l'une l'esprit devance les sens et forme immédiatement une idée de l'autre*[1]. »

Or n'importe quelle sensation, n'importe quelle impression ne permet pas d'induire telle ou telle cause, ne nous donne « aucune idée de pouvoir ou de connexion nécessaire par leur opération dans des cas particuliers[2] » :

> « Quand nous regardons hors de nous vers les objets extérieurs et que nous considérons l'opération des causes, nous ne sommes jamais capables, dans un seul cas, de découvrir un pouvoir ou une connexion nécessaire, une qualité qui lie l'effet à la cause et fait de l'un la conséquence infaillible de l'autre. Nous trouvons seulement que l'un suit l'autre effectivement, en fait. L'impulsion de la première bille de billard s'accompagne du mouvement de la seconde. Voilà tout ce qui apparaît aux sens *externes*[3]. »

De cela, on peut donc déduire que les sensations, que les faits sont uniquement successifs. Or, comme le commente Sartre, cette caractéristique fait que n'importe quel événement, n'importe quelle impression de l'esprit

> « s'isole dans sa plénitude présente, elle ne comporte aucune trace de l'avenir, aucun manque […] : on peut inspecter comme on veut une impression forte ou faible, on ne trouvera jamais rien en elle-même qu'elle-même de sorte que toute liaison d'un antécédent et d'un conséquent, pour constant qu'elle puisse être, demeure inintelligible[4]. »

Etant donné que chaque instant est vécu comme une complétude et comme intemporel, les concepts d'avant et d'après n'ont plus de sens : « si […] nous concédons *a priori* l'être en soi à A et à B, il est impossible d'établir entre eux la moindre liaison de succession[5]. » Ce n'est rien de moins que la temporalité qui disparaît au profit de l'Eternité.

Certes Descartes avait anticipé la difficulté en postulant que l'avant-après existe via un témoin qui l'établit (Dieu) et en défendant l'idée que si les instants sont bien discontinus l'action de Dieu, la création, est, elle, continue. Mais, si l'on suit Sartre, le recours à un témoin intemporel est loin de régler tous les problèmes[6]. Quant à la thèse de la Création continue, elle ne satisfait pas du tout Leibniz. Celui-ci considère en fait

> « le problème du passage d'un instant à l'autre et sa solution, la création continuée, comme un faux problème avec une solution inutile : Descartes, selon lui, aurait oublié la *continuité* du temps. En affirmant la continuité du temps, nous nous interdisons de concevoir celui-ci comme formé d'instants et, s'il n'y a plus d'instants, il n'y a plus de rapport avant-après entre les instants. Le temps est une vaste continuité d'écoulement, à laquelle on ne peut aucunement assigner d'éléments premiers qui existeraient en-soi[7]. »

---

[1] Hume, *Enquête sur l'entendement humain,* Garnier Flammarion, 2006, p. 144.
[2] *Ibid.*, p. 131.
[3] *Ibid.*, p. 130.
[4] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 167.
[5] *Ibid.*, p. 168.
[6] *Ibid.*, p. 168.
[7] *Ibid.*, p. 170.

Pour lui, le Temps se caractérise par une puissance cohésive qui favorise l'unification de l'ensemble. **Il y a /Continuité/ car il y a /Unité/** : « C'est parce que je tire la ligne droite, comme dit Kant, que la ligne droite, réalisée dans l'unité d'un seul acte, est autre chose qu'un pointillé infini[1]. » **Mais une telle conceptualisation appelle la question : « D'où vient la puissance cohésive de la continuité ? [2] » Et cette question fait de nouveau ressurgir des problèmes :**

> « la cohésion temporelle chez Leibniz dissimule au fond la cohésion par immanence absolue du logique, c'est-à-dire l'identité. Mais, précisément, si l'ordre chronologique est continu il ne saurait symboliser avec l'ordre d'identité car le continu n'est pas compatible avec l'identique[3]. »

Il faudra attendre *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*[4] de Bergson pour que le débat rebondisse et que la /Discontinuité/ soit chassée (temporairement) du paysage. Repartant des apories de Zénon, Bergson oppose à l'instant ce qu'il appelle la « durée », c'est-à-dire un Temps continu, sans lacunes, un Temps où le présent est étroitement enchevêtré avec le passé et le futur :

> « le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une durée. Où est donc située cette durée ? Est-ce en deçà, est-ce au-delà du point mathématique que je détermine idéalement quand je pense à l'instant présent ? Il est trop évident qu'elle est en deçà et au-delà tout à la fois, et que ce que j'appelle "mon présent" empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir[5]. »

Les rêves, explique Bergson, sont un moment privilégié pour percevoir ce qu'est la durée car alors le Temps quantitatif s'efface totalement au profit du qualitatif :

> « Le rêve nous place précisément dans ces conditions ; car le sommeil, en ralentissant le jeu des fonctions organiques, modifie surtout la surface de communication entre le moi et les choses extérieures. Nous ne mesurons plus alors la durée, mais nous la sentons ; de quantité elle revient à l'état de qualité ; l'appréciation mathématique du temps écoulé ne se fait plus ; mais elle cède la place à un instinct confus[6] ».

Certaines expériences concrètes de la vie de tous les jours permettent aussi de prendre conscience de la durée. Deux d'entre elles sont pour notre propos particulièrement intéressantes, les changements continus qui s'opèrent dans une ville et l'évolution des sentiments :

> « Quand je me promène pour la première fois, par exemple, dans une ville où je séjournerai, les choses qui m'entourent produisent en même temps sur moi une impression qui est destinée à durer, et une impression qui se modifiera sans cesse. Tous les jours j'aperçois les mêmes maisons, et comme je sais que ce sont les mêmes objets, je les désigne constamment par le même nom, et je m'imagine aussi qu'elles m'apparaissent toujours de la même manière. Pourtant, si je me reporte, au bout d'un assez long temps, à l'impression que j'éprouvais pendant les premières années, je m'étonne du changement singulier, inexplicable et surtout inexprimable, qui s'est accompli en elle[7] » ;

---

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 170.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 171.
[4] Bergson, *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », 2007, PUF, p. 84.
[5] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 152-153.
[6] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *ibid.*, p. 94.
[7] *Ibid.*, p. 96-97.

> « Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres ; leur originalité est à ce prix. […] en séparant ces moments les uns des autres, en déroulant le temps dans l'espace, nous avons fait perdre à ce sentiment son animation et sa couleur. Nous voici donc en présence de l'ombre de nous-mêmes : nous croyons avoir analysé notre sentiment, nous lui avons substitué en réalité une juxtaposition d'états inertes, traduisibles en mots et qui constituent chacun l'élément commun, le résidu par conséquent impersonnel, des impressions ressenties dans un cas donné par la société entière[1]. »

La suite de cet extrait est intéressante, Bergson y lance une sorte d'appel :

> « Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes.[2] »

Ne pourrait-on pas analyser *L'Emploi du temps* comme une réponse à cet appel, **comme une tentative de configuration de la durée bergsonienne ? Cette hypothèse paraît d'autant plus justifiée que** dans son œuvre critique, nous l'avons dit (1.1.3, p. 35), **Butor se** réfère explicitement à l'exemple bergsonien du sucre qui fond et surtout **ne cesse de revendiquer la /Continuité/** :

> « même si ça s'était passé dans un instant, le nombre énorme de pages de brouillons que j'ai déjà noircies fait que cet instant devient étirable[3] » ;

> « Je voudrais un continuum. Un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous constitue, plus important que toute qualité. Impossible de dessiner si ce continuum n'existait pas. C'est lui qu'il faut rendre[4] ».

Dans *L'Emploi du temps,* la /Discontinuité/, le Temps quantitatif scientifique sont, de plus, souvent entachés de connotations péjoratives. C'est le cas par exemple le 18 septembre : « regardant […] la grande aiguille sur l'horloge du beffroi ridiculement crénelé au centre du bâtiment municipal atteindre le sommet du cadran puis tomber par saccades sous la pluie » (p. 376/473). **A cela, il faudrait ajouter que plusieurs passages ne sont pas sans rapport avec la durée bergsonienne** :

> « mes cellules se reproduisent, mes blessures se cicatrisent ; je ne change pas, je ne meurs pas, je dure, j'absorbe toute tentative dans ma permanence ; ce nouveau visage que je te montre, tu le vois bien, ce n'est pas vraiment un nouveau visage, […] c'est le visage présent de cette ville non pas ancienne mais vieille que je demeure […] regarde comme je suis encore toute neuve […] cette ère dont tu voulais tant t'éloigner, elle n'a même pas encore fini de venir » (20 août, p. 306).

Ce sont cependant certainement les descriptions des tapisseries de Harrey qui évoquent le plus ce Temps. A cette occasion, plusieurs dérivés des lexies « instant » et « durée » surgissent sous la plume de Revel et surtout les « instantanés » que représente chaque épisode ne sont

---

[1] Bergson, *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », 2007, PUF, p. 98-99.
[2] *Ibid.*, p. 99.
[3] Butor, *Entretiens Quarante ans de vie littéraire, II*, Joseph K. Editeur, 1999, p. 145.
[4] Butor à propos de Paul Klee, Michel Butor, Frédéric-Yves Jeannet *De la distance. Déambulation*, Editions Ubacs, Rennes, 1990, p. 102, cité par Pirvu, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor,* Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 53.

pas séparés par un cadre, par un blanc, et ne se limitent pas à la représentation d'un seul et unique moment :

> « elles ne sont pas des instantanés mais […] elles représentent presque toutes des actions qui durent un certain temps, ce qui s'exprime par le fait que l'on peut voir réunies dans la composition d'un seul panneau, plusieurs scènes en succession » (12 août, p. 278/407).

Un des personnages dessinés sur ces tapisseries semble plus que tout représenter le Temps qualitatif, la /Continuité/, la durée : Ethra. Butor le laisse entendre à mi-mot puisqu'il explique que c'est cette dimension temporelle qui donne son « véritable rôle » à cette figure de femme :

> « dans laquelle ce qui est fixé, ce n'est pas un instant seulement de sa course, mais toute une très longue histoire, toute une croissance, tout un très lent changement, à cette figure de femme, Ethra, dans la course de laquelle passent les années » (12 août, p. 280/408).

Autre détail significatif, Revel fait cette découverte fondamentale au mois de juin, autrement dit juste après la première partie du roman. Comment mieux nous dire qu'il n'est pas satisfait par le schème matriciel linéaire quantitatif discontinu de la mécanique classique et qu'il cherche dans les représentations passées un Temps correspondant mieux au réel qu'il perçoit ?

Un autre motif ramène à la durée bergsonienne : l'Azur. Plus que jamais dans le roman, le concept d'instant passe du statut de point « bien précis » à celui de point si « étalé », si enchevêtré avec le passé et le futur qu'il devient ni plus ni moins une ligne insécable et infinie. D'ailleurs, en toute cohérence avec ces remarques, si le texte débute avec une réitération de la lexie « moment », il s'achève par le verbe « étendait » et surtout par le substantif « continuité » :

> « cet azur qui certes renvoyait d'abord à un moment du passé bien précis, encore que sa date exacte, récente m'en reste inconnue, à ce moment où les opérateurs, que ce soit en Crète ou en Italie, lui avaient fait impressionner leur pellicule, c'est-à-dire à un instant situé quelques mois, au plus quelques années plus tôt, à l'intérieur de cet azur qui renvoyait surtout à un moment beaucoup plus ancien et plus étalé, effaçant presque cet instant dans notre esprit de spectateurs, de cet azur qui nous renvoyait à l'époque où ces monuments étaient villes et non vestiges, à l'intérieur du bleu du ciel qui proclamait sa permanence, sa continuité avec celui qui s'étendait, pur, bénéfique, immense, sur la jeunesse de ces palais et de ces temples » (19 août, p. 301/422).

Si l'on se rappelle les situations que Bergson associe à la durée, on n'en comprend aussi que mieux la présence des rêves dans le roman et surtout le fait qu'au fur et à mesure du roman, le récit se rapproche de plus en plus du modèle narratif utilisé pour raconter les rêves, à savoir de longues phrases où les périodes temporelles s'enchevêtrent les unes aux autres, où, par glissements, l'on passe d'une scène à une autre sans être capable de repérer avec netteté les délimitations de l'une ou de l'autre, sans même parfois savoir si tel ou tel détail est présent, passé ou futur. **De même, s'expliquent soudain toutes les remarques de Revel sur les changements imperceptibles de Bleston** et tout particulièrement le constat final montrant que le plan de Bleston n'est déjà plus valable, ne correspond déjà plus à ce

qu'est la réalité. **On pourrait aussi analyser sous cet angle les sentiments de Revel pour Ann**. En quelques mois, sans aucune interruption nette, sans aucune cassure fracassante, on a droit à la /Continuité/ : amour naissant, amour fervent, amour tiède, amitié, amour renaissant, amour fervent, renoncement.

Faisons remarquer enfin que les analyses ci-dessus (2-1-4, p. 111-124) **du niveau phrastique conduisent d'autant plus à la même conclusion que la phrase butorienne ressemble étonnamment à celle proposée par Bergson pour justement expliquer ce qu'est le Temps qualitatif :**

> « Or, conscience signifie avant tout mémoire. En ce moment je cause avec vous, je prononce le mot "causerie". Il est clair que ma conscience se représente ce mot tout d'un coup ; sinon, elle n'y verrait pas un mot unique, elle ne lui attribuerait pas un sens. Pourtant, lorsque j'articule la dernière syllabe du mot, les deux premières ont été articulées déjà ; elles sont du passé par rapport à celle-là, qui devrait alors s'appeler du présent. Mais cette dernière syllabe "rie", je ne l'ai pas prononcée instantanément ; le temps, si court soit-il, pendant lequel je l'ai émise, est décomposable en parties, et ces parties sont du passé par rapport à la dernière d'entre elles, qui serait, elle, du présent définitif si elle n'était décomposable à son tour : de sorte que vous aurez beau faire, vous ne pourrez tracer une ligne de démarcation entre le passé et le présent, ni par conséquent, entre la mémoire et la conscience. A vrai dire, quand j'articule le mot "causerie", j'ai présent à l'esprit non seulement le commencement, le milieu et la fin du mot, mais encore les mots qui ont précédé, mais encore tout ce que j'ai déjà prononcé de la phrase ; sinon, j'aurais perdu le fil de mon discours. Maintenant, si la ponctuation du discours eût été différente, ma phrase eût pu commencer plus tôt ; elle eût englobé, par exemple, la phrase précédente, et mon "présent" se fût dilaté encore davantage dans le passé. Poussons ce raisonnement jusqu'au bout : supposons que mon discours dure depuis des années, depuis le premier éveil de ma conscience, qu'il se poursuive en une phrase unique, et que ma conscience soit détachée de l'avenir, assez désintéressée de l'action, pour s'employer exclusivement à embrasser le sens de la phrase : je ne chercherais pas plus d'explication, alors, à la conservation intégrale de cette phrase que je n'en cherche à la survivance des deux premières syllabes du mot "causerie" quand je prononce la dernière. Or, je crois bien que notre vie intérieure tout entière est quelque chose comme une phrase unique entamée dès le premier éveil de la conscience, phrase semée de virgules, mais nulle part coupée par des points[1]. »

Une remarque de Butor déjà citée montre que dans ses œuvres ultérieures, il tirera toutes les conséquences d'une telle conceptualisation :

> « ces phrases longues se sont, dans mes ouvrages, tellement distendues, qu'on peut dire qu'il y a, dans un livre comme *Mobile*, une phrase gigantesque qui dépasse les dimensions du volume et que tout est à l'intérieur de cette phrase – avec aussi bien sûr, des tas de sous-phrases dedans[2]. »

Outre la /Directivité/, la /Progressivité/ et la /Discontinuité/, un autre faiscsème inhérent au schème matriciel linéaire directif mécanique pose indéniablement problème à Butor, celui de l' /Objectivité/.

En effet, comme l'explique Laurence Bougault dans *Poésie et Réalité*, **l'/Objectivité/** en cherchant à représenter le plus fidèlement possible le monde, en le disséquant

> « **détruit son objet** et perd ainsi le mystère dont il recherche les modes de fonctionnement. Ainsi de l'anatomiste. Ainsi du philosophe aussi qui, à cette époque, se sépare de la religion et de son mode

[1] Bergson, *L'énergie spirituelle,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 55-57.
[2] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. «Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 48.

> d'expression privilégié : le mythe en tant qu'allégorie de la réalité et du vrai, pour suivre les sciences de la matière[1]. »

A l'orée du XIXe siècle, Schiller avait déjà parfaitement compris que, par la science, l'homme

> « ne parvient à l'œuvre de la libre nature qu'en la soumettant à la torture de la technique. Pour saisir l'apparence fugitive, il est obligé de la jeter dans les chaînes de la règle, de déchirer son beau corps pour le réduire en concepts et de retenir son vivant esprit en l'enfermant dans une indigente ossature de mots. Est-il étonnant que le sentiment naturel ne se reconnaisse pas dans une image de cette espèce et que dans le compte-rendu de l'analyste la vérité prenne un aspect paradoxal ?[2] »

De plus, la physicio-mathématique en appréhendant avant tout le stable, le permanent

> « **fait abstraction de l'être concret, changeant**. Les mathématiques, voyant dans la permanence le critère de l'être, ne peuvent avoir de l'être de l'étant qu'une idée conforme à cette permanence, à cette immobilité […] […] En déniant à la connaissance sensible, dont l'objet est le changement, toute portée ontologique Descartes s'est barré la route conduisant à la compréhension de toutes les activités du Dasein engagé dans le monde[3]. »

Pire, le positivisme coupe l'homme du monde :

> « La logique, reposant non sur un rapport au réel mais sur la cohérence interne du système sémiotique utilisé, n'implique aucune idée de référence au monde ou à l'objet. Ainsi, le positivisme logique, en tant que théorie d'une connaissance rationnelle fondée sur la cohérence intrinsèque du discours aussi bien mathématique que linguistique prend en compte le fait ou le jugement uniquement dans la mesure où ils possèdent une efficacité attestée. En cela, il sera l'allié le plus sûr du développement industriel et du progrès matériel. Du point de vue de la connaissance, il referme davantage encore l'esprit dans son autosuffisance fonctionnelle puisque la cohérence du système prime même sur son adéquation référentielle[4]. »

Enfin et surtout la formalisation logico-mathématique, « la mathématisation de la connaissance naturelle : la *mathesis universalis* de Leibniz[5] » **ignore un élément essentiel : le « Moi », la /Subjectivité/**. Pour Husserl, il ne faut pas chercher plus loin les causes de la crise du monde occidental moderne. Si ce monde, alors qu'il domine plus que jamais, ne croit plus en lui et est désespérément en quête de repères, cela vient du fait que l'homme n'arrivant pas à s'analyser comme il analyse le monde se sent en totale inadéquation avec son environnement, se sent de plus en plus incapable de savoir qui il est et quelle est sa réelle place. Avec l'objectivisme, tout ce qui touche au « Moi » n'est qu'irrationalité, élément subsidiaire, sans réel intérêt. Autrement dit, ce qui est perçu comme de plus en plus fondamental au fur et à mesure que la question de l'existence repasse au premier plan des préoccupations philosophiques est considéré par le Paradigme scientifique dominant comme devant « être abandonn[é] aux poètes et non examin[é] rationnellement[6] ». Deux voies semblent alors possibles : « le rationalisme métaphysique qui élimine l'*ego* ; l'empirisme

---

[1] Souligné par nous, Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 38.
[2] Schiller, cité par Bougault, *ibid*.
[3] Souligné par nous, Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 52.
[4] Bougault, *ibid.*, p. 38-39.
[5] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 35.
[6] Joumier, « Husserl, La naissance de la phénoménologie », *Sciences Humaines*, hors série spécial n° 9, mai-juin 2009, p. 55.

sceptique, qui ruine le savoir[1] » or ces deux voies sont pour Husserl aussi insatisfaisantes l'une que l'autre. La première, nous l'avons vu, débouche sur l'inacceptable refus du « Moi ». La deuxième qui postule que « tout jugement peut et doit être vérifié par l'expérience[2] » non seulement est, elle aussi, « fondée sur la quantité puisque, une fois atteinte la stabilité du phénomène dans la répétition, elle est admise *ad infinitum*[3] » mais surtout, « l'empirisme, refusant toute idée d'intuition ou d'évidence perceptive », débouche sur « le scepticisme le plus radical à l'égard de la réalité du monde : toute apparence est suspecte[4]. »

La *Lettre sur l'humanisme* comme « La Question de la technique » de Heidegger conduisent à des conclusions assez semblables. Non seulement l'/Objectivité/ tue l'objet, intègre mal le changeant, coupe l'homme du monde et oublie trop la /Subjectivité/ mais elle renforce la prépondérance de la science, or cette dernière ne rend pas bien compte de la pensée et du monde. Dans sa lettre, Heidegger constate en effet que la domination scientifique est telle que la philosophie est dans « la nécessité constante de justifier son existence devant les "sciences". Elle pense y arriver plus sûrement en s'élevant elle-même au rang d'une science[5] ». Mais aussitôt il ajoute « cet effort est l'abandon de l'essence de la pensée[6]. » Dans le même ouvrage, il montre aussi qu'on « ne connaît l'agir que comme la production d'un effet dont la réalité est appréciée suivant l'utilité qu'il offre[7] ». « La question de la technique » développe cette idée et défend la thèse que la modernité a transformé le monde et l'homme en « techniques », c'est-à-dire en « moyen de certaines fins[8] », en éléments « sommés » de « livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite et accumulée[9] ». De même que les fleuves ne sont plus vus que comme de potentielles réserves hydroélectriques ou comme les objets d'une visite organisée par une agence de voyage[10], l'être humain a été réduit à l'état de producteur, à l'état de « fonds », à l'état de « "stock" d'énergie à exploiter jusqu'à épuisement[11]. » Heidegger fait par exemple remarquer que l'« on parle couramment de matériel humain, de l'effectif des malades d'une clinique » et que le « garde forestier qui mesure le bois abattu et qui en apparence suit les mêmes chemins et de la

---

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 35.
[2] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 38.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Heidegger, *Lettre sur l'Humanisme*, coll. « Philosophie de l'esprit », Aubier Montaigne, [1946], 1983, p. 31.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 27.
[8] Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférences*, coll. « Tel », Gallimard, [1954], 2003, p. 10.

[9] *Ibid*, p. 20.
[10] *Ibid.*, p. 22.
[11] Saatdjian, « Heidegger, Penser notre présence au monde », *Sciences Humaines*, hors-série n° 9, mai-juin 2009, p. 62.

même manière que le faisait son grand-père est aujourd'hui, qu'il le sache ou non, commis par l'industrie du bois[1] ». **L'approche technique, issue de la science mathématique de la nature, résultante de l'Arraisonnement (« mode suivant lequel le réel se dévoile comme fonds[2] »), oublie l' « être ». Le problème est que le Dasein réfléchit sur lui (au sens optique du terme) sa compréhension du monde[3]** :

> « La menace qui pèse sur l'homme ne provient pas en premier lieu des machines et appareils de la technique […] La menace véritable a déjà atteint l'homme dans son être. Le règne de l'Arraisonnement nous menace de l'éventualité qu'à l'homme puisse être refusé de revenir à un dévoilement plus originel et d'entendre ainsi l'appel d'une vérité plus initiale. Aussi, là où domine l'Arraisonnement, y a-t-il *danger* au sens le plus élevé. ***Mais, là où il y a danger, là aussi / Croît ce qui sauve***[4]. »

En effet, l'Arraisonnement en entraînant l'homme « dans le mouvement furieux du commettre, qui […] met radicalement en péril notre rapport à l'essence de la vérité » **le place en même temps** « d'une façon inespérée, **dans un appel libérateur[5] », sur « un chemin de dévoilement », « au bord d'une possibilité[6] », possibilité qui est garante de sa 'Liberté'**. Nous y reviendrons dans la quatrième grande partie de ce travail.

. Du point de vue des existentiaux

Outre son inaptitude à bien représenter le réel (c'est-à-dire sa difficulté à intégrer les faiscsèmes de la /Rétrogradation/, de la /Régressivité/, de la /Continuité/ et de la /Subjectivité/) et à rendre compte des ambivalences que nous ne cessons de croiser, Butor reproche au schème matriciel linéaire mécanique certains des existentiaux qu'il engendre.

Alors qu'il est censé permettre une meilleure 'Compréhension' du monde, n'avons-nous pas vu qu'il débouche sur les apories de Zénon, sur le paradoxe d'un Temps sans successivité, sur le peu tenable témoin intemporel de Descartes et la tout aussi peu tenable Création continuée de ce même philosophe voire sur la plus que problématique origine de la puissance cohésive de Leibniz ? Nous verrons plus loin que même la solution de Bergson n'est pas sans problème. La 'Compréhension' tant attendue mène à chaque étape un peu plus vers de **l' 'Incompréhension'.** Laurence Bougault fait aussi remarquer que si le troisième stade de Comte, présenté comme le stade ultime et suprême, s'intéresse au « Comment ? »,

---

[1] Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférences*, coll. « Tel », Gallimard, [1954], 2003, p. 24.

[2] *Ibid.*, p. 32.
[3] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 40-41.
[4] Heidegger, *ibid.* p. 37-38. Citation d'Hölderlin, soulignée par nous.
[5] Souligné par nous, *ibid.*, p. 34.
[6] Souligné par nous, *ibid.*, p. 35.

aux rapports constants qui unissent les choses, aux lois mathématiques qui les gouvernent, il « renonce [en revanche] à chercher le pourquoi des choses et les causes originelles et finales, […] et ainsi à l'origine, à la racine nécessaire de tout savoir (N'est-ce pas le pourquoi qui revient sans cesse dans la bouche de l'enfant lorsqu'il entame sa reconnaissance du monde ?)[1] »

Les apories de Zénon d'Elée montrent aussi que la /Discontinuité/ génère 'Apathie', 'Infériorité' et 'Impuissance'. Il est intéressant de remarquer que si ces existentiaux sont très présents au début du roman (c'est-à-dire quand Revel a son regard fixé sur les pendules et quand son récit est avant tout chronologique), ils disparaissent lorsque Jacques s'affranchit du Temps scientifique. Ce n'est que lorsqu'il leur « tord le cou » qu'il peut enfin « sortir du stade » enfin « se mouvoir », enfin » dépasser les tortues », enfin sortir de Bleston.

La /Discontinuité/ de Descartes est tout aussi génératrice d'existentiaux pessimistes. En effet, chez ce philosophe, comme c'était déjà le cas chez saint Augustin, le Temps se retrouve du côté de l'imperfection, du côté du péché, alors que l'instant, lui, est du côté du divin, du côté de l'éternité. L'âme est si inconstante qu'elle ne peut être

> « "quasi qu'un moment attentive à une même chose", là est la cause de l'erreur en même temps que du péché. / […] / Et d'autre part, toutes les démarches de notre esprit, en même temps qu'elles dépendent d'un passé dont nous n'avons pas une connaissance certaine, engagent l'avenir, hypothèquent sur lui ; non seulement nos concepts se forment lentement, mais ils ne sont pas encore complètement formés[2]. »

La certitude ne peut donc venir que de l'instant et la force du cogito est précisément sa dimension instantanée. Wahl défend en effet l'idée que celui-ci n'est pas un raisonnement, n'est pas une succession de propositions reliées logiquement mais une simultanéité, la simultanéité de notre existence et de notre pensée, « l'affirmation d'une certitude instantanée, un jugement, un raisonnement, ramassé dans un instant[3]. » L'instant étant à la fois indépendant de ce qui précède et de ce qui suit, simple et, comme nous venons de le voir, source de certitude, il « nous rappelle et nous fait pressentir la toute-puissance, l'éternité et l'unité de Dieu[4]. » La conclusion est sans appel : « tandis que le monde est dépendance, succession et imperfection, Dieu est simultanéité et indépendance et perfection[5] ». On comprend que dans la Vision du Monde bourgeoise qui, comme nous l'avons vu, s'est construite en se référant aux progrès scientifiques et s'est de plus en plus approprié le Temps

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 39.
[2] Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes,* Descartes & Cie, 1994, p. 51.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *Ibid.*, p. 55.
[5] *Ibid.*, p. 65.

scientifique, le Temps est constamment sous l'existential du **'Manque'**, constamment associé à un Temps particulièrement anxiogène.

A cela, il faudrait ajouter que la théorie de la création continuelle fait que « nous ne pourrions subsister sans lui un seul moment[1] ». La conséquence est que nous sommes appelés à mourir à chaque instant, que nous sommes totalement entre les mains de Dieu : « Que veut dire d'une façon précise cette idée de l'indépendance des moments du temps ? Elle veut dire que je puis mourir dans l'instant qui suit le moment présent, que le monde peut ne pas durer[2]. » Une telle vision du Temps ne peut évidemment que générer des sentiments d' **'Infériorité'**, d' **'Impuissance'** mais aussi d' **'Inquiétude',** de **'Peur'** et d' **'Angoisse'**.

La conception de Bachelard est également des plus anxiogène. D'abord, il a lui-même bien montré que qui dit instant, dit forcément, entre ces instants, du néant. Comme chez Descartes, à chaque moment de nos vies, nous sommes donc au bord d'un abîme. Tout, à tout moment, risque de s'achever à tout jamais. Une deuxième conséquence est que tout le réel, à chaque fois, ne tient que dans un instant, ce qui d'une part précarise et fragilise le monde, en fait de l'infinitésimal, de l'impalpable, du fugitif, de l'éphémère et d'autre part dramatise l'instant, lui donne un poids énorme. Tout se joue à chaque fois sur un rien. Agir, vivre, devient alors terrifiant. Mais surtout, la conception quantitative du Temps isole le présent du passé et de l'avenir, elle crée une rupture définitive entre les différents moments de la vie : « Le passé est aussi vide que l'avenir. L'avenir est aussi mort que le passé[3]. » Elle contribue donc à l'éclatement, à la segmentation du « Moi ». On pourrait même dire avec Bachelard qu'**elle est à l'origine d'une triple 'Solitude'**. Avec cette conception du Temps, l'homme se retrouve en effet « sans communication avec les choses, sans communication avec le passé, sans communication avec les âmes étrangères[4]. » **Voir dans le Temps une succession d'instants,** si l'on va jusqu'aux conséquences ultimes de l'analyse de Bachelard (ce que ce dernier ne fait pas), **revient donc non seulement à affirmer son incapacité à appréhender le monde et à fouiller le passé mais aussi et surtout implique un renoncement à l'Autre, à la 'Communion' universelle, à l' 'Espoir', et surtout, comme nous allons maintenant le montrer, à la 'Liberté'.**

Marxisme oblige, cette dernière thématique était à l'époque de *L'Emploi du temps* au cœur des préoccupations de la plupart des intellectuels comme elle était au cœur des préoccupations de Butor. Son D.E.S. de philosophie en est la meilleure preuve :

---

[1] Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes,* Descartes & Cie, 1994, p. 69-70.
[2] *Ibid.*, p. 77.
[3] Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, Stock, [1931], 2006, p. 48.
[4] *Ibid.*, p. 37.

> « Dans le mémoire dirigé par Bachelard, j'essayais de montrer que cette idée de nécessité est un idéal en mathématiques, une utopie vers laquelle on tend à cause du type de démonstration ou de preuve qu'on y applique, mais que, dans la pratique, les choses se passaient comme en physique : on butait sur des évidences, ou des pressentiments, des faits qui ne trouvaient leur démonstration ou leur théorie que bien plus tard. Une façon de libérer Dieu, mais en même temps de le mettre en cause.[1].»

Or s'il est bien un schème matriciel qui a contribué à promouvoir le concept de nécessité, c'est le schème linéaire mécaniste. Celui-ci postule en effet un monde qui obéit à des lois immuables. Les lois de Kepler, les lois de la gravitation permettent par exemple de prévoir avec certitude l'emplacement de telle ou telle planète à tel ou tel moment. L'apothéose de cette approche eut lieu lorsque Le Verrier, cherchant à comprendre pourquoi le parcours d'Uranus ne correspondait pas à ce qu'il aurait dû être selon les lois de Newton, parvint, par le seul calcul, non seulement à en déduire la présence d'une planète inconnue mais aussi sa place précise à une date donnée. Lorsque, le 23 septembre 1846, l'astronome Galle pointa son télescope à l'endroit prévu, il découvrit effectivement Neptune. La petite histoire raconte que Le Verrier ne voulut même pas vérifier par ses propres yeux. Pour lui, il n'y avait aucun doute, la planète « devait » être là. On le voit, **une telle conception implique une croyance dans le 'Déterminisme'**. Les planètes obéissent à des lois, leur futur est donc écrit à l'avance. La plupart des conceptions scientifiques pré-einsteiniennes reposent sur le même principe de base : les mêmes causes entraînant les mêmes effets, tout est régi par la nécessité :

> « On peut imaginer la connaissance de la nature arrivée à un point où le processus universel du monde serait représenté par une formule mathématique unique, par un seul immense système d'équations différentielles simultanées, d'où se tireraient, pour chaque moment, la position, la direction et la vitesse de chaque atome du monde[2]. »

Pour les défenseurs de cette perspective, le corps humain, puisque composé de matière, ne fait pas exception à la règle. Notre système nerveux étant lui aussi constitué de molécules et d'atomes qui sont en interaction avec la matière extérieure, il n'y pas de raison que nos sensations, sentiments et idées ne soient pas analysables comme des résultantes mécaniques[3]. La conclusion est alors sans appel. Le mécaniste Laplace la formule ainsi :

> « Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'Analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux[4]. »

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 69.
[2] Du Bois-Reymond, *Ueber die Grenzen des Naturerkennens*, Leipzig, 1892, cité par Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 38.
[3] Théorie résumée par Bergson dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, [1927], p. 108-109.
[4] Laplace, « Introduction à la théorie analytique des probabilités, *Œuvres complètes,* vol. VII, Paris, 1886, p. VI, cité par Bergson, *L'évolution créatrice*, *ibid.*, p. 38.

Autrement dit, l'histoire elle-même obéit à la nécessité. C'était précisément une des hypothèses qu'avançait Condorcet à la fin du XVIIIe siècle :

> « Si l'homme peut prédire avec une assurance presque entière les phénomènes dont il connaît les lois ; si lors même qu'elles lui sont inconnues, il peut, d'après l'expérience, prévoir avec une grande probabilité les événements de l'avenir ; pourquoi regarderait-on comme une entreprise chimérique, celle de tracer avec quelque vraisemblance le tableau des destinées futures de l'espèce humaine, d'après les résultats de son histoire ?[1] »

Symptomatiquement, c'est précisément cet extrait que John Stuart Mill mettra en exergue du sixième livre de *A System of Logic*.

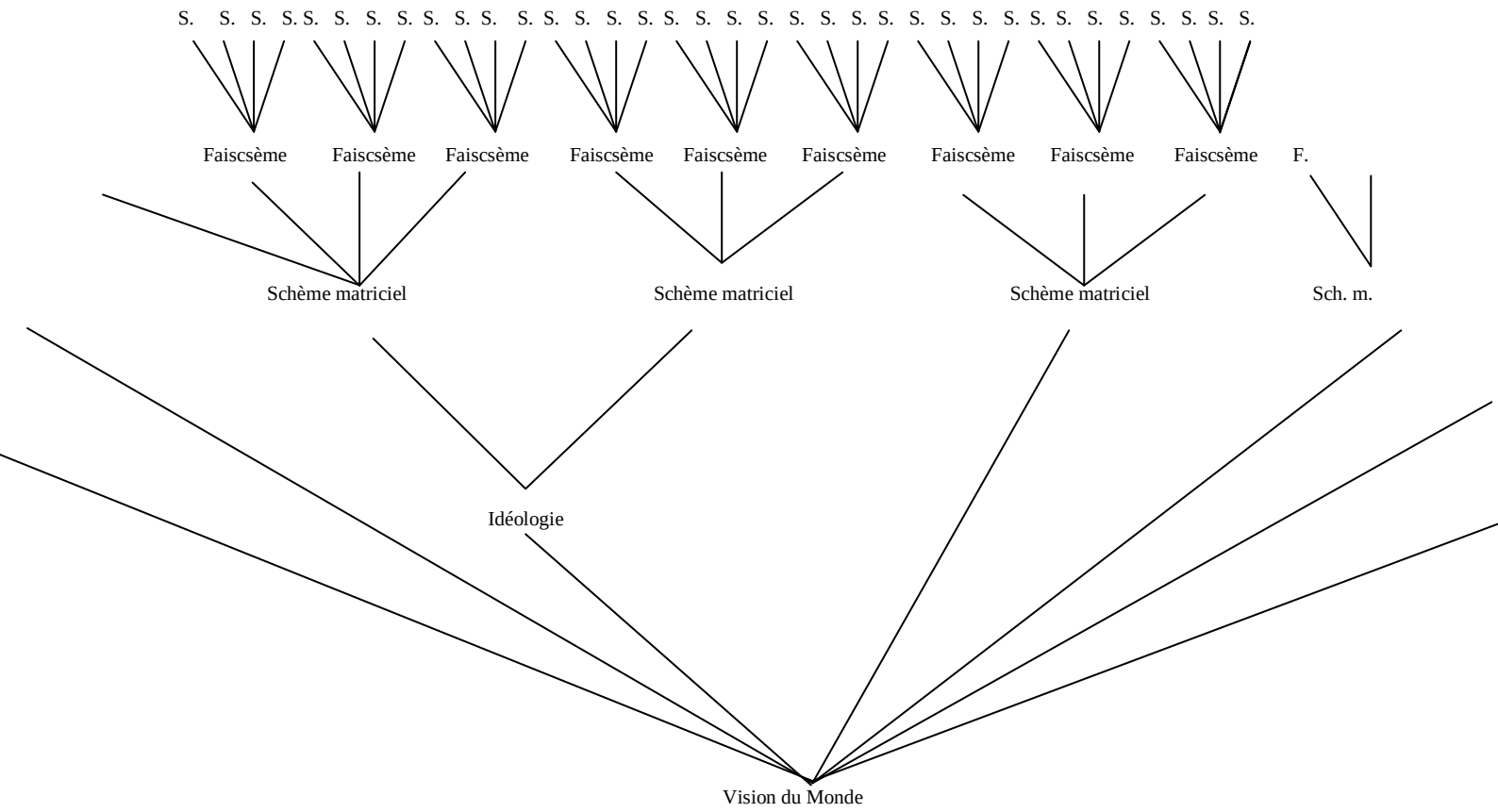
Terminons en remarquant avec Bergson[2] qu'**une telle approche fait que le Temps**, même s'il est évoqué, **n'a en quelque sorte plus aucun « emploi » :** ce n'est pas lui qui fait que les corps s'attirent ou se repoussent ; de plus, que les phénomènes aient lieu hier, aujourd'hui, demain, dans un siècle, dans deux millénaires, dans deux millions d'années, la loi, la règle, reste la même. **Avec la mécanique, le titre du roman que nous étudions n'a plus de sens, comme n'a plus de sens le mot « éthique ».**

En conclusion, les stylèmes que l'on peut repérer dans les textes littéraires permettent de mettre en évidence un certain nombre de faiscsèmes récurrents qui ensemble forment des schèmes matriciels. Ces schèmes aident les hommes à mieux appréhender le monde, leur servent de repères, sont des supports à l'Agir. Ils sont aussi révélateurs de Visions du Monde, c'est-à-dire de « représentation[s] globales[s] de la réalité (monde physique et social) » s'accompagnant « d'un type d'engagement existentiel[3] ». Dans certains cas, ces représentations globales et les valeurs qui les accompagnent ou plutôt certains éléments de ces représentations et certaines des valeurs qui les accompagnent sont phagocytés, conceptualisés, formatés par un groupe social et présentés comme seul modèle valable, seul modèle correspondant à la réalité du monde, seul cadre d'action, seul modèle comportemental et moral acceptable, seul modèle

[1] Condorcet, *Esquisse d'un Tableau Historique des Progrès de l'Esprit Humain,* Paris, Agasse, 1795, p. 327-328 cité par Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 299-300.
[2] Bergson, *L'évolution créatrice*, *ibid*., p. 38-40.
[3] Dortier (sous la dir. de), *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Sciences Humaines éditions, Auxerre, 2008, p. 749.

pouvant apporter salut et félicité. La Vision du Monde devient alors idéologie. Toute Vision du Monde ne subit pas ce sort et toute idéologie reste, qu'elle le veuille ou non, englobée dans une Vision du Monde plus large. A une même époque non seulement une même Vision du Monde peut générer plusieurs idéologies mais, comme l'a théorisé Ansart[1], plusieurs Visions du Monde peuvent coexister et ce même au sein d'un même territoire ou d'une même classe sociale. L'ensemble du système pourrait être schématisé comme suit :

Des stylèmes aux Visions du Monde

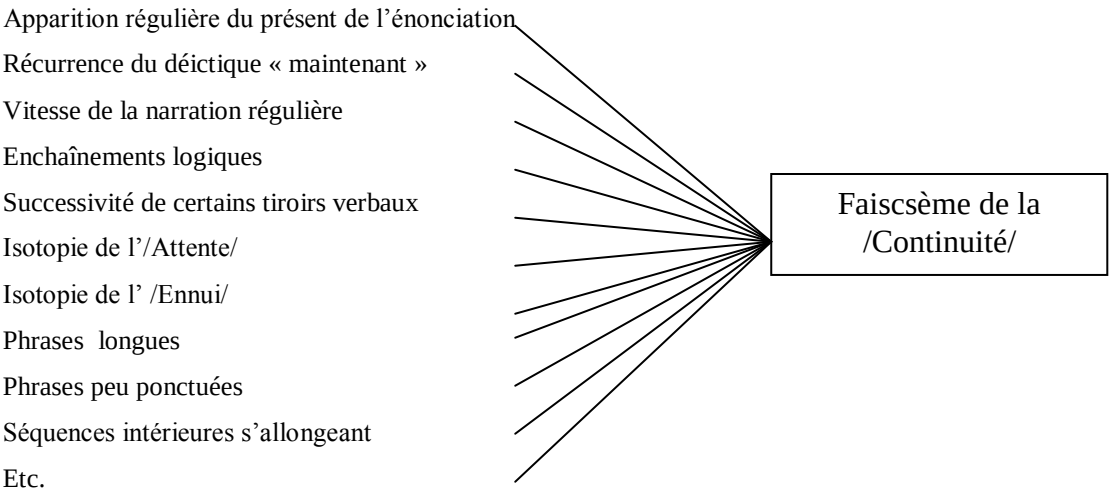


Les « S » de la première ligne représentent les stylèmes. Il va de soi que le nombre des stylèmes peut être variable et qu'un même stylème peut générer des faiscsèmes différents. Il va aussi de soi que le schéma ci-dessus ne représente qu'une infime partie de la modélisation et qu'il faudrait le prolonger à droite comme à gauche par une multitude d'autres stylèmes générant une multitude d'autres schèmes matriciels eux-mêmes sources et fruits d'une multitude d'autres idéologies et Visions du Monde. C'est ce que veulent symboliser les lignes les plus extérieures.

[1] Ansart, *Les Idéologies politiques*, PUF, 1974.

Si l'on en revient maintenant à *L'Emploi du temps*, les stylèmes de la première partie du roman permettent de mettre en évidence un certain nombre de faiscsèmes récurrents qui sont à la source d'un certain nombre d'existentiaux. Comme le montre le schéma ci-dessous, généralement les stylèmes semblent hétérogènes, appartiennent à des niveaux différents (architexte, énonciation, récit, histoire, écriture) mais induisent un même faiscsème qui révèle donc la présence, en structure profonde, d'une forte cohérence interne.

Des stylèmes au faiscsème



Le tableau suivant récapitule, quant à lui, les stylèmes, faiscsèmes et existentiaux découverts dans la première partie de *L'Emploi du temps.*

Les stylèmes, faiscsèmes et existentiaux de la linéarité

Stylèmes de « L'Entrée »	Faiscsèmes de « L'Entrée »	Existentiaux de « L'Entrée »
ARCHITEXTUALITE - Stylèmes du genre journal intime - Stylèmes du genre roman-mémoire - Stylèmes du genre roman policier etc. ENONCIATION INTERNE - Apparition régulière du présent de l'énonciation - Récurrence du déictique « maintenant » - Succession des dates de l'énonciation - Vitesse de la narration régulière - Décalage important entre le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire etc. HISTOIRE ET RECIT - Indications temporelles chiffrées - Haute fréquence des lexies de l'isotopie du /Temps/ - Enchaînements chronologiques - Enchaînements logiques - Isotopie de la /Prison/ - Molécule sémique « ligne »/« chaîne »	- /Directivité/ - /Ordre/ - /Successivité/ - /Unicité/ - /Unité/ - etc. - /Brièveté/, /Longueur/ - /Continuité/ /Discontinuité/ - /Finitude/, /Non-finitude/ - /Imprévisibilité/, /Prévisibilité/ - /Irrégularité/, /Régularité/ - /Objectivité/, /Subjectivité/ - /Progressivité/, /Régressivité/	- 'Aliénation' - 'Angoisse' - 'Apathie' - 'Attente' - 'Culpabilité' - 'Désespoir' - 'Déterminisme' - 'Emprisonnement' - 'Ennui' - 'Impuissance' - 'Infériorité' - 'Inquiétude' - 'Manque' - 'Monotonie' - 'Pessimisme'

- Cadres et objets linéaires - Majorité d'éléments référentiels linéaires au début du roman - Substantifs et adjectifs référentiels contenant le sème de la /Linéarité/ - Comparaisons et métaphores contenant le sème de la /Linéarité/ - Parcours de Revel linéaires - Objets et éléments linéaires ayant pour sème afférent le /Temps/ - Récit autodiégétique - Coprésence de certains tiroirs verbaux - Programme narratif de Revel : du « vouloir faire » et du « devoir faire » au « pouvoir faire » et au « savoir faire » ; du « non-savoir » au « savoir », du « non-pouvoir » au « pouvoir » ; du « non-faire » au « faire » - Encodage empathique : cadre familier, personnage ordinaire, focalisation sur les sentiments, première personne, etc. - Isotopie de l'/Attente/ - Lenteur et régularité de la vitesse du récit - Succession de mircro-actions séparées par des expansions - Isotopie de la /Monotonie/ - Isotopie de l'/Ennui/ - Isotopie de l'/Inquiétude/ - Isotopie du /Manque/ - Isotopie de la /Peur/ - Personnifications - Lexique fantastique - Isotopie de la /Maladie/ etc. ECRITURE - Abondance des paragraphes - Paragraphes correspondant à une phrase entière - Allongement des paragraphes - Phrases divisées en plusieurs paragraphes - Phrases longues - Phrases s'allongeant - Phrases peu ponctuées - Séquences intérieures longues - Séquences intérieures s'allongeant - Expansion des syntagmes - Complexification des constructions syntaxiques - Anaphores textuelles nombreuses et variées - Progressions à thème linéaire - Abondance de connecteurs temporels et énumératifs - Adverbes et propositions temporels en début de phrases - Enumérations - Réitération des structures « déterminant + nom + déterminant + nom + déterminant + nom », « nom + nom + nom » - Métaboles, hyperbates, aposiopèses - Séries : temps simple, temps composé - Séries : passé, présent, futur - Prépondérance de passés - Lexique diatopique	- etc.	- 'Peur' - 'Réification' - 'Solitude' - 'Communion' - 'Compréhension' - 'Confiance' - 'Désir' - 'Espoir' - 'Liberté' - 'Maîtrise' - 'Optimisme' - 'Solidification' - 'Stabilité' - 'Supériorité' - etc.

- Abondance de noms propres - Abondance de chiffres etc.		

Bien sûr, le recensement ci-dessus ne se veut aucunement exhaustif et il est bien évident que certaines des composantes de ce tableau gagneraient à être complétées, renommées, redéfinies, reclassées, affinées peut-être même subdivisées. Il n'en reste pas moins que les faiscsèmes découverts permettent de caractériser plus précisément le Temps linéaire et surtout de dessiner, même si c'est encore à trop gros traits, au moins sept schèmes matriciels ramenant à trois grandes familles de Visions du Monde :

Les Visions du Monde et schèmes matriciels linéaires

Visions du Monde	Schèmes matriciels	Faiscsèmes	Existentiaux
Judéo-chrétiennes	Judaïque	/Directivité/ /Longueur/ /Ordre/ /Progressivité/ /Successivité/ /Unicité/ /Unité/ /Continuité/ /Discontinuité/ /Finitude/ /Non-finitude/ /Imprévisibilité/ /Prévisibilité/	'Communion' 'Compréhension' 'Confiance' 'Désir' 'Espoir' 'Liberté' 'Maîtrise' 'Optimisme' 'Solidification' 'Stabilité' 'Supériorité' 'Attente' 'Culpabilité' 'Impuissance' 'Infériorité' 'Inquiétude' 'Manque' 'Peur'
	Chrétien primitif	/Brièveté/ /Directivité/ /Ordre/ /Progressivité/ /Successivité/ /Unicité/ /Unité/ /Continuité/ /Discontinuité/ /Finitude/ /Non-finitude/ /Imprévisibilité/ /Prévisibilité/	'Communion' 'Compréhension' 'Confiance' 'Désir' 'Espoir' 'Liberté' 'Maîtrise' 'Optimisme' 'Solidification' 'Stabilité' 'Attente' 'Culpabilité' 'Inquiétude' 'Manque' 'Peur'
	Augustinien	/Directivité/ /Longueur/ /Ordre/ /Subjectivité/ /Successivité/ /Unicité/ /Unité/ /Continuité/ /Discontinuité/ /Finitude/ /Non-finitude/ /Irrégularité/ /Régularité/ /Imprévisibilité/ /Prévisibilité/ /Progressivité/ /Régressivité/	'Compréhension' 'Confiance' 'Espoir' 'Liberté' 'Maîtrise' 'Optimisme' 'Solidification' 'Stabilité' 'Angoisse' 'Attente' 'Culpabilité' 'Déterminisme' 'Impuissance' 'Infériorité' 'Inquiétude' 'Manque' 'Pessimisme' 'Peur'
Bourgeoises	Bourgeois originel	/Directivité/ /Longueur/ /Non-finitude/ /Objectivité/ /Ordre/ /Prévisibilité/ /Progressivité/ /Successivité/ /Unité/ /Unicité/ /Continuité/ /Discontinuité/ /Irrégularité/ /Régularité/	'Compréhension' 'Confiance' 'Désir' 'Espoir' 'Maîtrise' 'Optimisme' 'Solidification' 'Stabilité' 'Aliénation' 'Angoisse', 'Apathie' 'Déterminisme' 'Emprisonnement' 'Ennui' 'Inquiétude' 'Manque' 'Monotonie' 'Pessimisme' 'Réification'
	Hégélien	/Brièveté/ /Directivité/ /Finitude/ /Ordre/ /Prévisibilité/ /Progressivité/ /Successivité/ /Unité/ /Unicité/ /Continuité/ /Discontinuité/ /Finitude/ /Non finitude/ /Objectivité/ /Subjectivité/	'Communion' 'Compréhension' 'Confiance' 'Désir' 'Espoir' 'Liberté' 'Maîtrise' 'Optimisme' 'Solidification' 'Stabilité' 'Aliénation' 'Angoisse' 'Apathie' 'Attente' 'Déterminisme' 'Emprisonnement' 'Impuissance' 'Inquiétude', 'Manque' 'Pessimisme' 'Peur' 'Réification'
Scientifiques	Alchimiste	/Non-finitude/ /Ordre/ /Progressivité/ /Rétrogradation/ /Successivité/ /Unicité/ /Unité/	'Compréhension' 'Communion' 'Confiance' 'Désir' 'Espoir' 'Maîtrise' 'Optimisme' 'Attente' 'Inquiétude' 'Manque'
	Mécaniste	/Directivité/ /Discontinuité/, /Non-Finitude/ /Objectivité/ /Ordre/ /Prévisibilité/ /Progressivité/ /Régularité/ /Successivité/	'Compréhension' 'Confiance' 'Désir' 'Maîtrise' 'Solidification' 'Stabilité'

		/Unité/ /Unicité/	'Aliénation' 'Angoisse' 'Apathie' 'Déterminisme' 'Emprisonnement' 'Impuissance' 'Incompréhension' 'Manque' 'Monotonie' 'Peur' 'Réification' 'Solitude'

Là encore, il y aurait certainement de quoi amender ce tableau qui ne se veut que provisoire. Qui plus est, découper la longue histoire du Temps linéaire en seulement sept phases est certainement insuffisant. Une simple lecture de la Bible suffit à deviner que la temporalité juive a elle aussi eu une histoire et que lorsqu'on est exilé à Babylone la conceptualisation du Temps n'est certainement pas la même que lorsqu'on est en train de bâtir un Temple dont on est plus que fier. A cela il faudrait ajouter que même synchroniquement ce tableau est insuffisant. Il ne tient pas compte de la diversité des groupes sociaux, de la multitude de variantes pouvant émaner d'une seule Vision du Monde voire d'une seule idéologie. Le schème matriciel linéaire chrétien se dote de faiscsèmes forcément différents et antagonistes si l'on est Jésuite, Luthérien, Calviniste, Baptiste ou Janséniste du XVIIe siècle, si l'on est Janséniste au début ou à la fin de Port-Royal. De plus, il est bien évident que chaque case de ce tableau pourrait être en soi l'objet d'une Thèse et qu'il faudrait à la fois préciser chaque faiscsème et chaque existential et justifier à chaque fois leur présence dans tel ou tel schème matriciel.

Ces remarques invalident-elles les résultats obtenus ? Nous répondrons à cette question d'autant plus par la négative que Lucien Febvre écrit « nous savons que cette Histoire, science de changements, est elle-même en perpétuel changement, donc qu'elle ne peut procéder que par suite d'approximations successives[1] » et surtout qu'une tendance générale semble se dégager de la classification ci-dessus : **chaque nouveau schème est une tentative d'amélioration du précédent**, **tentative qui consiste tantôt à donner plus d'importance à un faiscsème, tantôt à faire ressurgir ou au contraire à éliminer tel ou tel ancien faiscsème** compatible ou incompatible avec la nouvelle représentation. **Au moins quatre causes fondamentales semblent à la source de chaque changement**. **1)** Tout d'abord **la nécessité d'intégrer un nouveau faiscsème qui est incompatible avec le schème jusqu'alors dominant 2) La nécessité de rendre toujours mieux compte des ambivalences perçues dans le réel**. Nul doute de ce point de vue que les schèmes matriciels augustinien ou hégélien sont des pas en avant déterminants. **3)** Ensuite, le fait que **si certains changements semblent permettre une représentation plus fidèle de la réalité, ils génèrent souvent des existentiaux qui sont si anxiogènes qu'ils mettent en danger la société et**

[1] Febvre, « Par manière de préface », *Cahier d'histoire de la guerre,* n° 3, février, 1950, p. 1, cité par Simonin, *Les Editions de Minuit, 1942-1955, Le devoir d'insoumission,* coll. « L'édition contemporaine », Imec éditeur, 2008, p. 5.

appellent donc l'arrivée de schèmes plus optimistes. Cette fois, c'est le surgissement du schème matriciel chrétien primitif ou du schème matriciel bourgeois originel qui trouvent une de leurs explications. **4)** Enfin, **l'influence est rétroactive.** Si schèmes et faiscsèmes contribuent à l'essor des Visions du Monde et des idéologies, dans de nombreux cas les Visions du Monde et les idéologies finissent à leur tour par infléchir le regard que l'on a sur le monde et donc par générer elles-mêmes des faiscsèmes dont on se persuade après qu'ils correspondent bien au réel. Ces faiscsèmes naissent soit des valeurs attachées à l'idéologie en question soit du besoin de cohérence de la conceptualisation. S'il ne manque qu'un élément pour que le système soit parfaitement complet, logique, unifié, il est bien difficile de se persuader que telle ou telle caractéristique du réel vaguement ressemblante, voire pas du tout ressemblante à l'élément en question, n'est pas cet élément. La /Continuité/ perçue entre des épisodes de l'*Ancien Testament* et du *Nouveau Testament* par les premiers Chrétiens en est un bon exemple. On lui doit sans doute par exemple la naissance de Jésus à Bethléem.

Le parallélisme avec ce que les épistémologues ont mis ces cinquante dernières années en évidence est assez frappant. Si les conceptualisations scientifiques et les schèmes matriciels semblent pendant une certaine période rendre bien compte du réel et donc être de bons outils pour permettre à la société de progresser, vient toujours un moment où la perception du réel s'étant améliorée ou ayant changé, conceptualisations et schèmes commencent à poser problème. Le premier réflexe est alors de reprendre la conceptualisation ou le schème en question et de l'améliorer, de l'ajuster. Avec l'apparition de la lunette astronomique, le, jusqu'alors si efficace, modèle de Ptolémée ne s'avère plus tout à fait aussi exact que jadis. Les scientifiques se mettent aussitôt à le reprendre, à déplacer l'axe de telle ou telle sphère de quelques secondes, à écarter un peu moins ou un peu plus telle ou telle autre sphère. Les instruments d'observation s'améliorant, la modification est bientôt à son tour modifiée comme est ensuite modifiée la modification de la modification. De même, si **le schème matriciel linéaire, en proposant une représentation du Temps, a permis aux hommes et aux sociétés du passé de s'approprier le monde et donc de mieux prendre leur existence en main, il n'en est pas moins qu'au fur et à mesure des besoins et de l'évolution de la pensée, il est devenu de plus en plus insatisfaisant et inadéquat. Ce qui fait qu'il a été réajusté, amélioré, affiné, complété, amendé, retravaillé**, que la représentation linéaire juive a été relue et complétée à la lumière de la représentation chrétienne qui elle-même a subi un amendement drastique avec l'augustinisme. La bourgeoisie à son tour s'est réapproprié ce modèle et pour le rendre plus en accord avec sa

représentation du réel, non sans tâtonnements et retours, a peu à peu imposé une perspective progressive et discontinue et cela d'autant plus que parallèlement la linéarité scientifique, issue des deux précédentes, valorisait de plus en plus ces deux faiscsèmes.

Cependant **dans le domaine scientifique comme dans le domaine des Visions du Monde arrive toujours un moment où l'on est bien obligé de s'avouer que décidément rien ne va plus.** Non seulement **les schèmes matriciels coexistant tendent à être de plus en plus incompatibles les uns avec les autres,** ce qui rend d'autant plus sensible leur inadéquation avec le réel, mais surtout **certains traits du réel sont perçus avec de plus en plus d'acuité et pourtant aucun des schèmes n'en rend compte, c'est le cas de la /Simultanéité/, de la /Répétitivité/, de la /Pluralité/ et de la /Rétrogradation/.** Si l'on prend ce dernier exemple, aucun des schèmes linéaires ne l'intègre et pourtant que ce soit chez Marx avec la négation de la négation ou dans la conception mécaniste, on le sent poindre.

Parallèlement certains vieux faiscsèmes qui semblaient avoir été éliminés par les conceptualisations les plus en adéquation avec le réel ressurgissent de plus belle et remettent donc en cause par leur réapparition les acquis les plus récents. C'est le cas de la /Régressivité/. Malgré toutes les contorsions et byzantinismes intellectuels tentés, les événements historiques, les faits ne contredisent-ils pas ce vers quoi tendent toutes les modifications du schème matriciel depuis au moins le XVIIIe siècle, à savoir le concept de progrès ? Comment oser voir une linéarité directive progressive continue quand des millions de Juifs sont exterminés avec une rationalité à faire frémir, quand des avions lâchent sur des civils des bombes atomiques alors que tout annonce que la reddition et la capitulation de l'ennemi ne sauraient tarder ? Notons au passage que de ce point de vue, Butor est bien plus clairvoyant que Sartre et a bien une vingtaine d'années d'avance sur toute l'intelligentsia française.

Comme si toutes ces difficultés ne suffisaient pas, les existentiaux, quant à eux, quelles que soient les réadaptations du schème matriciel, **font de plus en plus ressortir ce qui depuis toujours est quintessenciel de la matrice linéaire, et encore plus de la matrice linéaire discontinue, à savoir un pessimisme fondamental, pessimisme si dangereux pour la société que poursuivre sur cette voie ne peut que l'amener à s'autodétruire.** D'ailleurs, l'on peut même se demander si plutôt que de lire les terribles événements du vingtième siècle comme une cause du changement de matrice, il ne faudrait pas plutôt y voir une conséquence de la matrice linéaire.

Enfin même si le schème matriciel mécanique fait comme s'il n'y avait aucune ambivalence, même si Aristote ou Augustin, Bergson ou Bachelard tentent de rendre cohérent

leur mondain en éliminant les faiscsèmes qui ne correspondent pas à leur conceptualisation (respectivement la /Subjectivité/, l'/Objectivité/, la /Discontinuité/, la /Continuité/), même si le schème matriciel d'Augustin puis celui de Hegel tentent de prendre à bras le corps le problème et proposent des conceptualisations le réglant en partie, il n'en reste pas moins que **toutes les ambivalences recensées plus haut sont bien loin d'être expliquées et que certaines le sont bien péniblement**. D'ailleurs, ne suffit-il pas de prendre un peu de recul, pour s'apercevoir qu'une seule et unique ligne peut difficilement être à la fois continue et discontinue, progressive et régressive, brève et longue, régulière et irrégulière, finie et non finie, etc.

Comme nous le disions plus haut, **arrive** donc **un moment où il faut se rendre à l'évidence,** quel qu'il soit, judaïque, chrétien, bourgeois ou scientifique, dans sa version la plus ancienne ou la plus moderne, **le schéma matriciel linéaire n'arrive pas à rendre compte du perçu.** L'avènement de la dialectique est d'ailleurs en soi le signe de la prise de conscience de ce problème. Certes, un peu comme si elle était le dernier ajustement donné au système de Ptolémée, elle semble un moment, par le biais de la synthèse, par le biais du dépassement, résoudre la difficulté mais cette solution aussi élégante et efficace soit-elle fait mieux voir que toutes les précédentes les limites du vieux schème : comment représenter du duel, du trial par une ligne unique ?

Bien sûr, reste la solution de la remise en cause du perçu, reste la solution évoquée plus haut, la solution de Bergson, de Bachelard, de la mécanique classique : éliminer à chaque fois l'un des éléments perçus et **invoquer après bien d'autres la limite de toute perception et de toute intuition. Sauf que Butor dans son texte refuse cette solution.** N'avons-nous pas vu que dans *L'Emploi du Temps* les faiscsèmes ambivalents ne cessent de coexister ? N'avons-nous pas vu avec les tapisseries d'Harrey et par le biais de plusieurs affirmations explicites que Butor a une conception continue du Temps, qu'il dévalorise le Temps discontinu de la mécanique et que pourtant, parallèlement, plusieurs des stylèmes relevés plus haut conduisent au faiscsème de la /Discontinuité/ ? Certes l'on pourrait cette fois alléguer le fait qu'il met en toile de fond non pas sa représentation mais celle ou plutôt celles de son époque. Sauf qu'il écrit :

> « Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments[1] » ;
>
> « La coulée, la marche du temps, nous ne la vivons que par prélèvements. Chaque fragment nous apparaît certes comme orienté, comme ayant une durée, et comme devant s'orienter par rapport aux

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 441.

autres fragments, mais il nous apparaît toujours comme un fragment, se présentant sur fond d'oubli ou d'inattention[1]. »

Sauf aussi qu'il confie à Roger-Michel Allemand :

« Si on se met à écrire, c'est qu'il y a des contradictions. Ça, c'est évident. Et l'écriture vous permet de résoudre en partie ces contradictions, mais elle vous éloigne aussi des autres[2] » ;

« Tout ça peut se résumer dans le mot "contradiction". Je suis un nœud de contradictions, à l'intérieur d'un tissu de contradictions, celui de la réalité contemporaine. Il y en a certaines auxquelles je suis spécialement sensible, parce que c'est ça un écrivain ou un artiste en général : quelqu'un chez qui les contradictions générales de la société à l'intérieur de laquelle il se produit sont particulièrement ressenties et douloureuses, sources de malaise. C'est pourquoi il faut essayer d'arranger cela. Pour moi, c'est avant tout une question de langage […] Si vous voulez, il y a des tas de choses dont on a beaucoup de mal à parler et il s'agit de réussir à en parler. En général, on ne peut pas le faire directement. On est donc obligé de passer par des fictions, par des mythes[3]. »

Devant de telles affirmations, devant de tels obstacles, la conclusion jaillit d'elle-même : de même que la modélisation proposée par Ptolémée ne rendait pas bien compte du réel et que la seule solution était, comme l'a fait Copernic, d'y renoncer une bonne fois pour toutes, le schème matriciel linéaire non seulement ne rend pas bien compte des perceptions contemporaines du Temps mais il est même devenu nocif à la société, il faut y renoncer. C'est précisément, comme le révèlent les stylèmes présents dans la suite du roman, ce que fait Butor. Notons au passage que le parallélisme avec l'épistémologie s'en trouve renforcé. Si l'histoire de la science est bien, comme l'a théorisé Kuhn[4], une succession de Paradigmes se remplaçant les uns les autres, il semble en être de même de l'histoire des Visions du Monde.

Se confirme donc ce que nous avons annoncé au début de cette partie à savoir que le Temps linéaire s'il cherche à représenter le monde n'est en fait qu'un mondain. Kant en était d'ailleurs arrivé à la même conclusion :

« Il en résulte que le temps ne saurait être perçu en lui-même mais que nous n'en avons qu'une représentation indirecte, à l'occasion des opérations à la fois intellectives et imaginatives appliquées à des objets dans l'espace. Le temps, répétera-t-on, n'apparaît pas, mais reste une condition de l'apparaître *objectif*, qui est le thème de l'*Analytique*. A cet égard, la figuration du temps par une ligne, loin de constituer un étayage extrinsèque à la représentation du temps, fait partie intégrante de sa manière indirecte de se manifester au cours de l'application du concept à l'objet par le moyen de l'imagination[5] » ;

« Ainsi l'acte de tirer la ligne ne constitue certes pas l'*intuition* du temps, mais coopère à la *représentation* du temps[6]. »

---

[1] Butor, *ibid.*, p. 443.
[2] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 65.
[3] *Ibid.*, p. 66.
[4] Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, [1962], coll. « Champs », Flammarion, 2008.
[5] *Ricoeur, Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 91.
[6] *Ibid.*, p. 102.

Commencer un roman par un tel Temps est cependant des plus cohérent et des plus **didactique**. Cela permet d'abord de signifier qu'à cause de l'éducation, qu'à cause de la culture :

> « On ne commence pas par voir le monde, on commence déjà toujours au moment du souvenir, du ressouvenir de celui-ci. A ce titre mémoire et imaginaire sont liés inextricablement, puisque c'est sur cette donnée primitive, sur cette origine, que se constitue un matériau (le souvenir) apte à être revécu dans des constructions chaque fois nouvelles (l'imaginaire)[1]. »

De plus, **c'est un bon moyen de faire prendre conscience au lecteur qu'on ne regarde le monde qu'à travers des schèmes et que ce qui fait évoluer ces schèmes et donc notre représentation et notre découverte du monde ce sont les particularités que le schème en question n'arrive pas à intégrer.** Comme le résume Iser : « Si le schéma permet une représentation du monde, la correction provoque chez l'observateur, une réaction au monde représenté[2]. » **La particularité non intégrable** fait prendre conscience des limites du mondain, **incite à arracher le voile du mondain, incite à se rapprocher un peu plus du monde** :

> « si bien que, pour joindre ce vrai réel par le langage, il faut forcément passer par le contradictoire qui n'est pas non-sens mais paradoxe, discours à l'encontre de la *doxa*. C'est ce paradoxe d'un *langage perçu comme voile-dévoilant le monde*[3]. »

Les ambivalences rencontrées plus haut sont précisément ces paradoxes, ce voile dévoilant. **Reste maintenant à découvrir ce que cache à son tour le voile que dévoile le voile dévoilant …**

---

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 103.
[2] Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique,* Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1976/85, p. 172, cité par Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 168.
[3] Bougault, *ibid.*, p. 26.

III

L’ « ACCIDENT »

Que ce soit au niveau de l'architextualité, de l'énonciation interne, du récit, de l'histoire ou de l'écriture, nous venons de voir que la linéarité est la matérialisation d'une représentation du Temps, représentation née de la convergence des Visions du Monde judéo-chrétiennes, bourgeoises et scientifiques. Nous venons aussi de constater que cette représentation était insatisfaisante, rendait mal compte du réel, était minée par des ambivalences difficilement compatibles.

Dans les œuvres qui suivent *L'Emploi du temps,* Butor semble en prendre acte puisqu'il refuse à plusieurs reprises explicitement le linéaire :

> « Lorsque je suis revenu des Etats-Unis, j'avais encore des idées très vagues sur ce livre. Je pensais encore que je pourrais l'écrire sur le mode d'un récit de voyage… Par exemple, un livre commençant "Tel jour de janvier 60, j'ai pris le bateau pour les Etats-Unis, je suis arrivé à New York…" description de New York à l'aube – le port de New York à l'aube en hiver est d'ailleurs un spectacle prodigieux… Et puis, peu à peu, cette forme de récit de voyage normal s'est révélée tout à fait insuffisante[1] » ;

> « 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, et à cause de cela, j'ai brisé, par des retours soigneusement disposés, les lignes de ces régions de mon texte[2]. »

Mais ne serait-ce pas en fait dès la deuxième partie de *L'Emploi du temps* que surgit le processus de délinéarisation ? Montrons-le en recherchant les stylèmes de cette partie et en nous demandant parallèlement s'il ne serait pas possible d'en dégager de nouveaux faiscsèmes et d'en induire un ou plusieurs nouveaux schèmes matriciels.

3.1. Des stylèmes en faisceaux

3.1.1. Des architextes remettant en cause la linéarité

✓ Des architextes pleinement exploités

. L'architexte journal intime

Butor discute les schèmes matriciels linéaires traditionnels en exploitant tout simplement certaines des caractéristiques temporelles des genres qu'il utilise.

Et de ce point de vue, le choix du genre journal intime s'avère particulièrement judicieux. En effet, alors que ce genre est certainement un de ceux qui cherchent le plus à coller à la linéarité du quotidien, il est aussi un de ceux où l'écrivain prend le plus

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 177-178.

conscience de l'impossibilité de cet objectif, un de ceux où la /Continuité/ est le plus mise à mal. En effet, même si le diariste relate immédiatement les événements qu'il vient de vivre, il est forcément contraint à un moment ou à un autre de s'arrêter, ne serait-ce que pour manger ou dormir. Butor a d'ailleurs si conscience de cette impossible restitution linéaire du vécu que quand lui-même raconte son existence plutôt que de masquer la /Discontinuité/, il l'intégre dans *Le Retour du boomerang* en simulant avec B. Didier une interview autobiographique où il se charge à la fois des questions et des réponses :

> « Effectivement, beaucoup d'autobiographies essaient par le style, par l'organisation, par la structure du texte, de produire, un effet de continuité ; alors que Stendhal se rend compte que cette continuité n'est pas vraie : voulant rester très près de la vérité du souvenir, il procède par flashes, par fragments, et il donne avec *Herny Brulard*, une autobiographie complètement éclatée. Je crois donc, en fin de compte, que ce système de pseudo-dialogue que Butor pratique permet de transcender, de dépasser le problème […] Cela permet, en effet, plus facilement le dialogue entre le passé et le présent, entre plusieurs passés et un présent lui-même multiple qui est le propre de l'écriture autobiographique[1]. »

Dans le journal intime, étant donné qu'il a en quelque sorte le nez collé sur cette /Discontinuité/, le narrateur la perçoit beaucoup plus que par exemple l'historien qui, lui, a une vue si **surplombante** qu'il ne donne pas la même importance aux ellipses et lacunes qu'il juge, vu son objectif, négligeables alors que le diariste, lui, y voit au contraire une entrave essentielle à son projet, à savoir la restitution totale de son existence.

De plus, par sa forme même, ce genre emphatise la /Discontinuité/. Dans un roman traditionnel, dans des mémoires, dans un essai, dans un ouvrage historique, si l'auteur doit aller se coucher, s'il cesse pour telle ou telle raison d'écrire, cet arrêt ne sera pas visible dans la production finale. Il est au contraire perceptible dans le journal intime puisque chaque jour la reprise de l'écriture est signalée par une nouvelle date.

Genette ajoute, à juste titre, que si le flux de l'écriture n'était pas interrompu, l'écrivain à part la litanie de ses réveils, repas et temps d'écriture n'aurait rien de bien intéressant à raconter. **Le journal intime** non seulement, par obligation, est donc une remise en cause de la /Continuité/ mais il **se nourrit de la /Discontinuité/**, il lui doit ce qu'il est[2].

On pourrait même aller jusqu'à dire que le genre journal intime est par excellence le genre de la /Fragmentation/. Le narrateur ne prenant pas le temps de structurer son propos, n'ayant pas recours au brouillon, note au fur et à mesure ce qui surgit dans son esprit. Il écrit comme dirait Montaigne « par sauts et gambades ». L'ordre chronologique est donc très souvent remplacé par l'ordre de surgissement des faits dans la conscience. A la /Continuité/ chronologique fait alors place une progression à thème linéaire qui n'est

[1] Butor, « Entretien avec Béatrice Didier », Paris 2 mars 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 77-79.
[2] Genette, « Le journal, l'anti-journal », *Poétique*, n° 47, septembre 1981, p. 317.

cependant pas toujours entièrement restituée, ce qui fait que le lecteur a encore plus l'impression que le scripteur passe du coq à l'âne. Le contenu référentiel semble alors complètement hétérogène. C'est très net dans un journal comme celui de Lucile Desmoulins, l'épouse du célèbre révolutionnaire :

> « Ce journal, qui n'a pas de prétention littéraire particulière, conjugue des considérations tout à fait insignifiantes (l'intendance domestique), un compte-rendu souvent très immédiat des événements privés (les préoccupations d'une maternité) et des propos sur l'actualité révolutionnaire, dans toute leur violence dramatique. Ce qui frappe à cette lecture, c'est précisément la discontinuité des notations, tantôt personnelles, tantôt historiques. Elles témoignent de toute l'hétérogénéité de la vie intime (entre ses aspects corporels, affectifs, sociaux) et de son inscription problématique, parfois euphorique, parfois discordante, dans le monde, ici incarné par la figure de l'époux et homme politique :
>
> *samedi 28 juillet 1792 : voilà 3 semaines que je n'ai écrit j'ai passé 5 jours là-bas sans voir C. il a fait un discours superbe (barré) à la commune et qui fait beaucoup de bruit. Mon petit se porte bien. J'ai une grande douleur dans le sein. 22 janvier 1793 : C'est aujourd'hui que l'on fait mourir Capet. Tout s'est passé avec une tranquillité parfaite. La Roulette a dîné avec nous. F. nous a envoyé du chevreuil. Nous avons passé la soirée chez Roulette.* (Lucile Desmoulins, *Journal, 1788-1793*, texte établi et présenté par Philippe Lejeune, 1995*)*
>
> La note signalant la mise à mort du roi Louis XVI est encadrée, sans solution de continuité, par des propos anecdotiques relevant de la vie domestique ou conjugale[1]… »

Cette dernière remarque montre que **les périodes de rupture qui dans les schèmes matriciels judéo-chrétiens ou bourgeois séparaient les étapes menant au Salut ou à la Révolution du prolétariat,** que **les espaces temporels infinitésimaux qui dans le schème matriciel mécanique séparaient les instants deviennent trous béants, immenses lacunes.** En effet, étant donné qu'un journal intime est censé avoir pour seul interlocuteur celui qui l'a rédigé, celui-ci se connaissant, sachant de quoi il parle, ne juge pas nécessaire de glisser des informations sur lui-même ou sur sa situation d'énonciation. Des éléments évidents pour lui ou ne lui semblant n'avoir aucun intérêt sont donc omis et évidemment la /Continuité/ en est d'autant plus brisée. De plus, il est évidemment impossible de tout raconter. Enfin, la mémoire est faillible. Nous ne cessons d'oublier des pans entiers de notre passé. Le fait que le journal de Revel raconte les événements avec sept mois de décalage surmarque d'ailleurs cet aspect.

La /Successivité/, emblématique de tous les schèmes linéaires traditionnels, est également remise en cause dans ce genre par une présentification qui instaure de la /Simultanéité/. En effet, le narrateur au moment où il écrit ne raconte pas son passé puis son présent. Il raconte son passé vu à travers son présent, il raconte la perception actuelle de son passé. Autrement dit, en racontant un souvenir, il révèle aussi son présent. Preuve en est, s'il raconte deux ans plus tard le même événement passé, il n'emploiera pas les mêmes mots, il ne

[1] Kunz Westerhoff, *Le journal intime*, Dpt de Français moderne – Université de Genève, 2005, III, 5 http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html.

se souviendra pas des mêmes détails, il ne racontera pas les faits dans le même ordre. Dallenbach l'a fort bien perçu :

> « la complexité croissante des réseaux temporels de *L'Emploi du temps* et les retours en arrière qu'ils suscitent (réinterprétations, relectures) interdisent à la fiction de se mouvoir linéairement et, à la limite, la contraignent à stagner […] Il semble donc que l'entreprise de Butor puisse toute entière se concevoir comme un effort continu, et de plus en plus conscient pour nier l'ordre successif du récit et de sa chronologie[1] ».

Dans le journal de Revel, une journée comme le vendredi 22 août fonctionne ainsi. La /Discontinuité/ y est omniprésente. Revel ne cesse d'interrompre son récit pour relater un autre événement dont le récit ne tarde pas à son tour à être interrompu par un autre qui à son tour.... Revel évoque ainsi le samedi 16 août, le dimanche 17 août, le lundi 18 août au soir, le mercredi 20 août, le samedi 23 août, le mois de janvier, le milieu du mois de janvier, le jour du mal de dents, la nuit et le lendemain de ce jour, quelques jours plus tard. La continuité est à chaque fois brisée par des interruptions, interruptions tout d'abord typographiques (les premières lignes du vendredi 22 août relatent des événements également racontés le jeudi 21 août, à savoir les journées du samedi et dimanche 17 août), interruptions aussi du récit.

/Fragmentation/ devient alors le maître mot. Preuve en est, les tiroirs verbaux ne se succèdent plus du tout en une jolie chaîne passé, présent, futur. Dans le paragraphe de la page 312/429 commençant par « Demain, Ann », se succèdent par exemple le présent de l'indicatif (« je l'espère »), le futur de l'indicatif (« je réussirai »), le présent de l'indicatif (« me sépare »), le plus-que-parfait de l'indicatif (« j'avais ressentie ») et des imparfaits de l'indicatif (« voyait », « restaient », « déjeunais », « marchais », « étiez »). De même, Revel évoque tour à tour de multiples lieux comme la place de l'Hôtel de Ville, le Théâtre des Nouvelles, Tower Street, Silver Street, l'Oriental Bamboo, l'Ancienne Cathédrale, Willow Park, la grande salle de l'institut dentaire, le Sword… Il nous fait aussi passer, en moins de quatre pages, de problèmes sentimentaux à un livre perdu, du brouillard de janvier à des réflexions dentaires.

La /Discontinuité/ se faisant /Fragmentation/, les lacunes sont pléthore. La plus importante est bien sûr le fait que la révélation de la relation Ann/James est omise mais on pourrait aussi ajouter le fait qu'Ann ne sait pas que Revel l'aime à nouveau et qu'il compte lui faire sa déclaration le lendemain. Certaines journées sont aussi lacunaires puisqu'elles ne nous sont relatées qu'en à peine une ligne. D'ailleurs, référentiellement parlant, la thématique du trou, du vide est symptomatiquement très présente dans le texte : « les profondes citernes

[1] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 88

de votre cœur », « arbres décharnés », « appareils décharnés ». Même l'exemplaire du *Meurtre de Bleston* manque. Les phrases négatives mettent aussi en valeur des lacunes sensorielles : « je n'ai pas réussi à vous voir », « l'on ne voyait plus ses propres mains », « presque invisible », « dont je ne voyais pas les côtés ». On pourrait enfin alléguer que tout le texte a pour sujet une carence d'amour.

La /Simultanéité/ n'est pas en reste. Futur et passé semblent comme se confondre. La fenêtre future de l'Oriental Bamboo fait surgir celle du *Meurtre de Bleston* ; l'intimité possible du lendemain celle de janvier ; celle de Willow Park, celle de l'Institut dentaire, etc. **L'ordre chronologique implosant, tout et son contraire étant juxtaposés, le lecteur et Revel se trouvent soudain plongés dans un monde sans repère, dans un monde où tout paraît /Désordre/ et /Confusion/,** où, comme dans l'extrait étudié, ce qui était belle ligne bien ordonnancée devient brume indistincte : « ce mois de janvier dont il me semble que les brouillards vous entourent toujours, plus épais encore mêlés de toutes les fumées de ces incendies » (22 août, p. 312/429), « au milieu des brouillards de janvier, en cette saison de déréliction souveraine où l'on ne voyait plus ses propres mains dans les rues » (22 août, p. 312/429), « C'étaient les brouillards de janvier dans votre tête comme dans la mienne, ces brouillards jaunes et insinuants, ces brouillards âcres et glacés qui s'étendent encore entre nous aujourd'hui » (22 août, p. 313/430), etc.

. L'architexte roman policier

Si Butor exploite le potentiel non linéaire du genre journal intime, il fait bien évidemment de même avec le genre roman policier et cela d'autant plus que si ce genre, comme nous l'avons montré, semble à première lecture tendue vers sa fin, il est en réalité, en structure profonde, un genre de la /Rétrogradation/. Dans les romans de formation, on a droit à un processus directif dans lequel l'on suit un protagoniste de la non-connaissance à la connaissance, de la naïveté à la maturité, de l'impuissance à la puissance, de la vie à la mort. Dans ce type de roman, la /Directivité/ est redoublée par le fait que le lecteur s'identifie au héros[1]. A la ligne de vie du héros, il superpose la ligne de sa propre existence. Dans le roman policier, au contraire, tout commence par la fin, tout commence par la mort[2] :

[1] Vanoncini, *Le Roman Policier*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1993, p. 9.
[2] Caillois, *Puissance du roman*, Paris, Gallimard, 1941, repris dans *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 178 cité par Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999, p. 64 : « Dans le récit d'aventures, la narration suit l'ordre des événements. Elle va de l'avant vers l'après, du prologue au dénouement. Le déroulement de l'intrigue reproduit la succession des faits : elle adopte le cours du temps. Au contraire le roman policier semble un film projeté à l'envers. Il prend le temps à rebours et renverse la chronologie. Son point de départ n'est autre que le point d'arrivée du roman d'aventures :

« "Le roman détective s'écrit à l'envers". C'est le déroulement exactement à rebours de celui de la vie[1] ». La mort au lieu d'être dans le dernier chapitre se trouve généralement dans les dix premières pages. La ligne est en fait doublement rompue. 1) On n'a plus la progression naissance, jeunesse, maturité, mort : le roman n'est plus axé autour de la ligne biographique du personnage. 2) Le lecteur n'a plus le temps ni l'envie de s'identifier au mort : il ne superpose plus sa propre linéarité directive à celle du protagoniste. Même si, dans *L'Emploi du temps,* le meurtre n'a pas lieu comme traditionnellement dans les cinquante premières pages, nous n'avons pas droit non plus à une mort dans la cinquième partie et, surtout, au sein même de l'œuvre, Butor surmarque l'inversion opérée en l'explicitant métatextuellement :

> « dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, puisqu'il commence par le crime, aboutissement de tous les drames que le détective doit retrouver peu à peu, ce qui est à bien des égards plus naturel que de raconter sans jamais revenir en arrière, d'abord le premier jour de l'histoire, puis le second, et seulement après les jours suivants dans l'ordre du calendrier comme je faisais moi-même en ce temps-là pour mes aventures d'octobre ; dans le roman policier le récit explore peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence, ce qui peut déconcerter certains, mais est tout à fait naturel, puisque, dans la réalité, c'est évidemment seulement après l'avoir rencontré que nous intéressons à ce qu'a fait quelqu'un, puisque dans la réalité, trop souvent, c'est seulement lorsque l'explosion du malheur est venue troubler notre vie que, réveillés, nous recherchons ses origines » (21 juillet, p. 224-225/370-371).

En toute cohérence avec ces propos, **les auteurs de romans policiers utilisent généralement sans modération des analepses**. Elles sont nombreuses car l'enquêteur cherche à reconstituer ce qui s'est passé précédemment. Pour cela, il interroge les divers témoins et évidemment ces témoignages ne correspondent pas à des faits se suivant sagement dans l'ordre chronologique. Un premier témoin va évoquer un souvenir d'il y a six mois, un deuxième un souvenir d'il y a un an, un troisième va raconter sa journée d'hier, un quatrième va revenir sur la période évoquée par le deuxième témoin mais racontera des faits différents dans un ordre différent. L'ordre du récit ne correspond donc en rien à l'ordre chronologique. La belle linéarité temporelle implose une nouvelle fois totalement. Inutile de rappeler que dans *L'Emploi du temps* à cause du décalage entre le Temps de l'énonciation et le Temps du récit et surtout à cause de tout le travail sur la structure, cette figure abonde. Nous y reviendrons.

Un autre procédé caractéristique des roman policiers, la paralipse, fait, quant à lui, ressurgir les faiscsèmes de la /Discontinuité/ et de la /Fragmentation/. La paralipse

---

le meurtre qui met fin à quelque drame qu'on va reconstituer au lieu de l'avoir exposé d'abord. Dans le roman policier en effet le récit suit l'ordre de la découverte ».

[1] Morand, « Préface » à *Lord Peter devant le cadavre* de Sayers, Librairie des Champs-Elysées, 1934, p. 19, reprise d'un article de P. Mille, « Du roman policier » publié dans *Les Nouvelles littéraires*, 21 mai 1932, cité par Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999, p. 76.

consiste à ne pas révéler ce qui orienterait trop le lecteur vers la résolution de l'intrigue, à ne pas dévoiler ce que le narrateur sait déjà. Dans le roman de Butor nous n'apprendrons, par exemple, que fort tardivement que Revel a brûlé le plan de la ville or, au début de la rédaction de son journal, lui le sait puisqu'il l'a déjà vécu. **Le recours à la focalisation interne**, autre caractéristique du genre puisque dans de nombreux cas le récit est calqué sur les découvertes de l'enquêteur, **a exactement le même effet**. Le criminel, le déroulement du crime, les motifs n'étant pas connus, l'enquêteur livre en vrac ce qu'il découvre et donc juxtapose éléments secondaires et éléments premiers, éléments ayant un rapport avec le crime, éléments n'ayant aucun rapport avec le crime, mobiles, alibis, circonstances, etc.

Si l'on ajoute à la multiplication des analepses et des paralipses **le fait que,** pour éviter que l'assassin ne soit trop vite identifié, **les auteurs de romans policiers accumulent fausses pistes et faux indices amenant le lecteur à échafauder plusieurs lignes ne cessant de se croiser et surtout de se contredire, on prend aussi conscience que le roman policier n'est pas sans lien avec les faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Complexification/, de la /Prolifération/, du /Désordre/ et de la /Confusion/. D'ailleurs, pour Reuter, « La figure emblématique de ce genre serait […] l'*embrouille, l'imbroglio*** que l'on va tenter de dénouer, souvent à l'aveuglette, en "tirant des fils", en "frappant un coup"[1] ». Dans *L'Emploi du temps*, on retrouve ce procédé quand par exemple le lecteur suspecte tour à tour, à cause de la Morris noire, Richard Tenn puis James. Mais Horace, tireur et révolté invétéré, ne pourrait-il pas tout aussi bien être le criminel ? A moins que…

A ces remarques, il faudrait ajouter que le roman policier ne se limite pas au genre « romans à énigmes ». ***L'Emploi du temps***, par l'importance donnée à Bleston, par les descriptions parfois sordides de la ville, mais aussi par le personnage de Revel doté d'un imperméable à la Bogart ou à la Marlowe, fréquentant les indésirables comme Horace, ne refusant pas de temps en temps un petit rhum, allant de déconvenues en déconvenues, se trouvant même parfois au bord du K.O., **tient moins du roman policier type Agatha Christie ou Conan Doyle que du roman *hard-boiled* type Hammett et Chandler. Or dans ce deuxième type de roman, la résolution de l'intrigue est secondaire** et d'ailleurs bien souvent l'on sort de ces oeuvres ou de leurs adaptations cinématographiques sans avoir totalement compris les tenants et les aboutissants de l'histoire. Plutôt que la progression logique, les auteurs préfèrent privilégier l'atmosphère, l'ambiance générale. La linéarité du récit, une nouvelle fois, est loin d'en ressortir indemne :

[1] Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Armand Colin, 2005 p. 56.

> « Le roman noir renoue donc, dans une certaine mesure, avec les modes d'écriture traditionnels de la littérature fictionnelle. En témoigne son développent narratif qui ne s'oriente pas en ligne continue vers une révélation terminale mais admet des variations rythmiques, l'enchaînement d'épisodes relativement clos et, surtout, l'insertion d'unité descriptive[1] ».

L'essentiel n'est plus dans le suspens, dans la linéarité dramatique, mais dans la description d'un monde en train de s'effondrer où l'homme tente tant que bien mal de survivre et de garder un reste d'humanité. La /Confusion/ et le /Désordre/ surgissent d'ailleurs du simple du fait que meurtres et assassins sont au cœur de ce genre. Le droit est soudain remis en cause, l'eau limpide se trouble, des forces obscures surgissent d'un peu partout et révèlent que la société est beaucoup moins policée qu'elle le croyait. On pourrait même transposer ces remarques aux romans à énigmes où l'univers bourgeois lisse et paisible est soudain ramené aux forces primitives et destructrices que sont l'envie, le désir, la peur, la violence. Le monde bourgeois cherche alors par-dessus tout à restaurer l'ordre, à retourner à l'état premier. C'est si net que des auteurs comme Chandler et de nombreux critiques de gauche ont vu dans ce type de roman une idéologie « droitière » : « parce que la fin ramènerait l'ordre social inchangé, parce que le conflit serait purement cognitif entre deux individus "supérieurs […], parce que cet univers serait essentiellement bourgeois, sans contestation des valeurs[2] ». Jorge-Luis Borges, de même, pensait que le roman policier était « en train de sauver l'ordre à une époque de désordres[3] ». Butor ne dit guère autre chose le 7 juillet :

> « ce malentendu profond, ancien, qui s'incarne dans le criminel à partir du moment où celui-ci, par son acte, en a révélé la présence, réveillant de grandes régions enfouies qui viennent troubler l'ordre admis jusqu'alors et en dénoncer la fragilité » (p. 193/ 349).

Dans *L'Emploi du temps*, ce /Désordre/ intrinsèque au genre est d'autant plus net que contrairement au roman à énigmes, il n'y a pas de retour à l'/Ordre/. On n'a pas droit à une explication finale où la raison et le droit, symbolisés par Dupin, Hercule Poirot, Miss Marple ou Sherlock Holmes, crient haut et fort leur prédominance.

Terminons en rappelant que **le roman policier est également lié à la /Confusion/ et au /Désordre/ par ses origines et tout particulièrement par le fait que son avènement est**, si l'on en croit la thèse de Jean-Noël Blanc, *Polarville*[4], **inséparable de celui des villes.** L'étymologie de « police » (« polis », la cité) en est une première confirmation mais surtout la plupart des œuvres fondatrices se situent dans des grandes villes. « Le double assassinat de la rue Morgue » de Poe, souvent citée comme la première nouvelle policière, est explicitement

[1] Vanoncini, *Le Roman Policier*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1993, p. 17.
[2] Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Armand Colin, 2005, p. 51-52.
[3] Borges, « Le roman policier », *Conférences*, coll. « Folio essais », Gallimard, n° 2, 1985, p. 202.
[4] Fondanèche, *Le roman policier*, coll. « Thèmes et études », Ellipses, 2000, p. 6.

dans Paris. On retrouve aussi un Londres plein de brouillard et de criminels dans de nombreux romans de Conan Doyle. Or la ville, à cette époque, non seulement symbolise un monde en mutation, le monde de l'exil rural, le monde de l'industrialisation, mais un monde inquiétant, un monde de désordre et de vices. Les faits historiques confirment d'ailleurs les phantasmes de l'époque. Pierre Nordon a ainsi montré qu'en 1874, année où Conan Doyle se rend à Londres pour la première fois, cette ville est le quartier général de plusieurs sociétés secrètes ayant généré des attentats politiques et que plus de 36 000 repris de justice y sont fichés par la police. Ce même auteur a également établi qu'entre 1875 et 1890, le nombre d'arrestations croît de 60 000 à 90 000 et que l'on repêche durant cette période une centaine de corps tous les ans dans la Tamise[1]. Ces villes, on les retrouve aussi constamment dans les romans policiers américains *hard-boiled*, d'ailleurs les détectives de ces romans sont souvent inséparables de la ville où ils officient : Hammett et San Francisco, Chandler et Los Angeles, etc.[2] Dans le même sillage, Léo Malet, dans *Les Nouveaux mystères de Paris*, propose quinze romans à l'ambiance souvent glauque ayant lieu à chaque fois dans un arrondissement parisien différent. Il est frappant d'observer que les villes décrites dans ces romans loin d'être un simple décor ont un véritable statut de protagoniste. Il est tout aussi frappant de remarquer que ces villes ressemblent par bien des aspects à la Bleston de Butor. C'est par exemple le cas de la cité dans laquelle se situe l'intrigue de *The Asphalt Jungle* de William Riley (1949). Les personnages ne sont que des corps étrangers que la ville cherche à broyer : « Dix se sentait rongé par l'envie de rentrer chez lui […] Il s'était mis à haïr cette ville monstrueuse dont le pouls battait tout autour de cette petite chambre, cette ville qui l'empoisonnait, l'étouffait[3] ». On pourrait aussi citer le début de *La Femme à abattre* de James Eastwood :

> « Bientôt deux heures du matin. La ville dort… la ville, avec ses hauts buildings compacts et blancs, profilés vaguement sur le ciel nocturne… La ville avec ses rues vides, si vides que le seul bourdonnement d'une voiture attardée y réveille un écho brutal… La ville, avec ses enseignes clignotantes, rouges et blanches, racoleuses de fantômes… Jungle de pierre, créée par l'homme, désertée en cette heure par l'homme… décor monté, semble-t-il, pour quelque vision du cauchemar[4]… »

Imbroglios, fausses pistes, non résolution de l'intrigue, monde en train de sombrer, présence de meurtres et d'assassins, ordre qui vacille, ordre non rétabli, villes ergatives qui cherchent à détruire leurs occupants…, on comprend que là où trônaient

[1] Nordon, *Tout ce que vous avez voulu savoir sur Sherlock Holmes sans jamais l'avoir rencontré,* Le livre de poche, coll. « Biblio essais », n° 4199, 1994, p. 103, cité par Fondanèche, *Le roman policier*, coll. « Thèmes et études », Ellipses, 2000p. 23- 24.
[2] J. Blanc, *Porlaville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 13 cité par Fondanèche, *ibid.*, p. 6.
[3] Cité par Vanoncini, *Le Roman Policier*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1993, p. 78.
[4] Cité par Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Armand Colin, 2005, p. 67.

sérénité, calme et équilibre surgissent 'Agitation' nerveuse, irrationnelle et inefficace, 'Attente', 'Angoisse', 'Confusion', 'Désarroi', 'Désorientation', 'Dispersion', 'Impuissance', 'Incompréhension', 'Instabilité', 'Inquiétude', 'Précarité', 'Solitude', 'Peur' et désir de savoir, un désir ayant des motivations si troubles que nous le nommerons 'Voyeurisme'. On comprend d'autant plus l'émergence de tous ses sentiments que, dans le genre roman policier, **ces différents existentiaux sont renforcés, amplifiés, emphatisés par la dimension dramatique et mortifère inhérente à ce genre**. Suspense oblige, de page en page, l'enquêteur ou les potentielles victimes voient leur situation se dégrader graduellement. Dans *L'Emploi du temps*, on peut repérer dès la première partie des indices de cette dégradation, à savoir une métaphore, des lieux, un climat annonciateurs de mort : « jetaient comme des éclaboussures de sang […] parmi les os calcinés » (28 mai, p. 64/262) ; « catafalque » (29 mai, p. 66/263) ; « les jours se raccourcissaient, il faisait déjà nuit presque noire » (30 mai, p. 70/265). Plus l'on s'approche de la fin de la première partie, plus le référent semble devenir dangereux : « Je regardais les deux tours de la façade ouest, […], s'écraser » (29 mai, p. 67/264). La mort du protagoniste principal paraît même annoncée par une euphémisation : « quelqu'un qui m'a heurté […] je suis tombé à plat ventre sur ces pierres glissantes » (29 mai, p. 68/264). La rencontre fortuite de deux « Meurtre de Bleston » peut aussi être lue comme la préparation d'un troisième plus sanguinaire : « ces mots écrits à l'encre en grandes capitales maladroites et comme menaçantes : "Le Meurtre de Bleston" […] et les ayant revus, ces mots, "Le Meurtre de Bleston" » (30 mai, p. 70/266). Et cela d'autant plus que le bon lecteur voit bien sûr dans le roman d'Hamilton et dans le carré blanc de sa couverture un jeu de mise en abyme, l'annonce d'un meurtre et d'un meurtrier inconnu.

. L'architexte récit fantastique

Le dernier mot de la longue citation de la page précédente, « cauchemar », comme les caractérisations des différentes villes que nous venons d'évoquer conduisent à un troisième architexte qui, lui aussi, est plus associé au /Désordre/ qu'à l'/Ordre/ : le fantastique. Et d'ailleurs, non seulement l'adjectif « fantastique » est présent dans le roman de Butor mais il est justement attribué à Bleston : « ma contamination par cette ville fantastique que l'on prétend m'opposer » (20 août, p. 306/425).

Cette « contamination » fantastique se manifeste à travers un jeu intertextuel d'autant plus intéressant qu'il nous ramène au premier architexte ici étudié. En effet, **si le roman de Butor est un journal intime retraçant des événements se passant de mai à septembre, un autre journal intime retrace des événements allant de mai à septembre**,

un journal intime qui lui aussi confronte un personnage principal s'exprimant à la première personne à une force de plus en plus personnalisée, un journal intime que Butor évoque dans « Le Sablier du Phénix » [1] : ***Le Horla* de Maupassant.**

Dès la première page de cette nouvelle, apparaissent des motifs qui sont fondamentaux dans *L'Emploi du temps* : une grande ville, un fleuve, une cathédrale et même des mouches (« lointain bourdonnement de fer », « gros comme une mouche[2] »).

Certaines dates des deux oeuvres semblent aussi comme en écho. Le 16 mai, le narrateur du *Horla* écrit par exemple : « Je suis malade décidément […] J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant[3] ». Or le même 16 mai Revel écrit : « Alors j'ai eu l'impression qu'une trappe venait de se fermer, et j'ai sursauté, comme si j'en avais entendu le bruit […] déjà sa maladie m'avait enveloppé » (p. 43).

La première sortie du narrateur dans la forêt de Roumare n'est pas non plus sans rappeler certains aspects de la tentative d'escapade de Revel hors de Bleston dans la première partie du roman :

> « Je crus d'abord que l'air frais, léger et doux, plein d'odeur d'herbes et de feuilles, me versait aux veines un sang nouveau, au cœur une énergie nouvelle. Je pris une grande avenue de chasse […] Un frisson me saisit soudain […] Je hâtai le pas, inquiet […] Je ne vis derrière moi que la droite et large allée, vide, haute, redoutablement vide ; et de l'autre côté elle s'étendait aussi à perte de vue, toute pareille, effrayante […] Je partis par le côté qui se trouvait à ma droite, et je revins dans l'avenue qui m'avait amené au milieu de la forêt[4] » ;
>
> « Une force, me semblait-il, une force occulte m'engourdissait, m'arrêtait, m'empêchait d'aller plus loin[5]. »

Dans les deux oeuvres, les protagonistes en arrivent à ne plus pouvoir s'échapper du lieu qui les abrite :

> « J'ai voulu accomplir cet acte de liberté si facile, si simple, - sortir- monter dans ma voiture pour gagner Rouen – je n'ai pas pu. Pourquoi[6] ? » ;
>
> « Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne veux plus vouloir ; mais quelqu'un veut pour moi ; et j'obéis[7] » ;
>
> « tourmenté par toutes ces histoires obscures, ces imaginations et ces craintes, une idée folle m'est venue […] j'ai obéi à ces pensées absurdes, j'ai rebroussé chemin. […] j'ai repris possession de moi-même, mais pas encore entièrement […] Non certes, ce n'est point par hasard, mais bien plutôt par la ruse d'une volonté sourde et tenace à laquelle j'essayais en vain de me soustraire […] ».

---

[1] Butor, « Le sablier du phénix », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 556.
[2] Maupassant, « Le Horla », *Contes et nouvelles II*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1979, p 913.
[3] *Ibid.*, p. 914-915.
[4] *Ibid.*, p. 916-917.
[5] *Ibid.*, p. 928.
[6] *Ibid.*, p. 929.
[7] *Ibid*.

Hors contexte et sans autres précisions, combien de lecteurs seraient capables de repérer que la dernière citation n'est pas de Maupassant mais de Butor, mais de *L'Emploi du temps* (7 juillet, p. 190/347-348) ?

Autre similitude : dans le premier tiers de la nouvelle, le narrateur discute avec un religieux dans un lieu sacré. Celui-ci lui enseigne l'histoire du site et son discours ne se limite pas aux faits rationnels et objectifs. Très vite, il glisse vers le mythologique et le spirituel : « Et le moine me conta des histoires, toutes les vieilles histoires de ce lieu, des légendes, toujours des légendes[1] ».

De plus, exactement comme Revel, le narrateur, au début, subit totalement la situation puis, peu à peu, de peur d'être totalement envoûté, se rebelle et décide de prendre sa vie en main. Le 20 août, on peut ainsi lire : « Le tuer, comment ? puisque je ne peux l'atteindre ?[2] » La confirmation de la justesse de cette remarque, on la retrouve le même 20 août mais dans le journal de Revel :

> « Jacques Revel qui veut ma mort, regarde ce nouveau visage de l'hydre, comme il est fort, comme il sera difficile à abattre ; sur cette immense carapace, quelle brûlure minuscule provoquera tout ce que tu pourras rassembler de braise ! » (20 août, p. 305-306/425).

Dans ce même journal, dans les mêmes pages, il est suggéré d'utiliser le feu pour éliminer l'ennemi :

> « je sentais la flamme courir, gagner la ville ; je la sentais, avec une intense satisfaction vengeresse » (18 août , p. 298/421) ;

> « nous avons pourtant senti, au-delà de toute cette louche cuisine, autre chose, le reflet du feu, l'appel de ce feu, si bien que, je m'en souviens, en sortant sur la place de l'Hôtel-de-Ville, je regardais les briques des murs […] comme destinées à la flamme » (19 août, p. 302/423).

Le narrateur de Maupassant suit au pied de la lettre la suggestion contenue dans *L'Emploi du temps* :

> « je pris dans mon salon, sous ma chambre, mes deux lampes et je renversai toute l'huile sur le tapis, sur les meubles, partout ; puis j'y mis le feu […] une des fenêtres d'en bas creva sous la poussée de l'incendie, et une flamme, une grande flamme rouge et jaune, longue, molle, caressante, monta le long du mur blanc et le baisa jusqu'au toit[3] ».

A la fin de son journal, le 10 septembre, il prend cependant conscience de son échec :

> « Mort ? Peut-être ?… Son corps ? son corps que le jour traversait n'était-il pas indestructible par les moyens qui tuent les nôtres ? S'il n'était pas mort ? […] Non… non… sans aucun doute, sans aucun doute… il n'est pas mort[4]… »

Or toujours le 10 septembre mais cette fois dans le journal de Revel, on peut justement lire :

---

[1] Maupassant, « Le Horla », *Contes et nouvelles II*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1979, p. 918.
[2] *Ibid.*, p. 936.
[3] *Ibid.*, p. 937.
[4] *Ibid.*, p. 938.

> « je t'entends me dire […] "T'imagines-tu te débarrasser, me débarrasser, dérisoire alchimiste, si rapidement, si commodément de mon immense puissance d'ombre, de ce monstre de lassitude qui ronge ta résolution et qui ne demande qu'à se laisser ignorer pour mieux te perdre ?" » (p. 358/461).

Ajoutons que si le journal de Maupassant commence un 8 mai, celui de Revel ne contient justement pas de 8 mai, ce qui est en soi une anomalie puisque en semaine Revel a l'habitude d'écrire. De même, le 16 juillet, si Revel n'écrit absolument rien, le narrateur du *Horla* lui rédige ce même jour plus de quatre pages, c'est-à-dire beaucoup plus qu'ordinairement. Ne serait-ce pas le signe que **Butor cherche à imbriquer les deux œuvres l'une dans l'autre comme on le ferait avec deux morceaux d'un même *symbolus*** ?

Oui mais alors pourquoi ? Pour montrer que, comme dans *Le Horla,* les belles certitudes du passé s'effondrent, que le monde bien balisé de la science ne suffit plus à rendre compte du perçu, que l'ordre ancien est en train de faire place au plus extrême /Désordre/, à la plus extrême /Confusion/, que la confiance en soi et en l'homme héritée des avancées de la science et de la réussite de la bourgeoisie sont en train de se muer en un sentiment de totale 'Désorientation', d' 'Incompréhension', d'extrême 'Précarité' mâtinée d'une 'Peur' qui confine de plus en plus à de la 'Terreur', pour, enfin, rappeler que, même s'il est légitime de l'envisager, le feu n'est pas la solution, qu'en passer par là serait folie.

Cependant, si Butor a recours à l'architexte fantastique et surmarque ce choix en utilisant un hypotexte prototypique de cet architexte, c'est aussi et avant tout parce qu'il estime que cet architexte génère des faiscsèmes et des existentiaux correspondant parfaitement à ceux issus de la remise en cause des schèmes matriciels linéaires traditionnels.

En effet, dans l'architexte fantastique, les cadres mis en place par les auteurs, s'ils sont généralement, en début d'œuvre, précis, bien définis et bien caractérisables deviennent vite de moins en moins nets, de plus en plus sous le signe de la /Confusion/. Ainsi dans le roman de Butor, comme dans bien des nouvelles fantastiques, de nombreuses scènes se passent soit la nuit, soit sous la pluie ou dans le brouillard. Autrement dit, de nombreux éléments sont hors de vue, les frontières entre les objets perdent de leur netteté, tout se confond. Difficile dans un tel contexte de discerner et de maîtriser le réel. De même, dans le roman de Butor, plusieurs scènes ont lieu dans la cathédrale or si de nombreuses histoires fantastiques ont pour cadre des églises et des chapelles, c'est parce que de tels lieux sont à la frontière du profane et du sacré, du terrestre et du céleste, de l'humain et du divin,

c'est parce que de tels lieux remettent totalement en cause le découpage rationaliste du monde imposé par la science.

De même dans les nouvelles fantastiques, l'omnipotence de la raison est constamment remise en cause. Face aux événements, le lecteur hésite sans cesse entre explications rationnelles ou irrationnelles. Encore une fois, tout est sous le faiscsème de la /Confusion/. Revel, à cause de sa solitude, du déracinement, de sa vocation d'écrivain, ne serait-il pas en train de délirer, d'être le prisonnier de son imagination fébrile ? Mais Bleston ne serait-elle pas plutôt une vraie ville maudite qui cherche à éliminer tous ceux qui se mettent en travers de son chemin ? Burton est-il véritablement attaqué par la ville ? Cette dernière cherche-t-elle vraiment à le tuer ? L'accident ne serait-il pas plutôt le fruit du hasard ? A noter que le fantastique surgit souvent de l'accumulation de coïncidences. Celles-ci sont si nombreuses qu'elles en deviennent suspectes. Les faits les plus ordinaires semblent soudain s'enchaîner les uns aux autres en obéissant à une logique qui paraît n'avoir plus rien de rationnel. Revel semble par exemple comme conduit par la ville de lieux en lieux jusqu'à la Nouvelle Cathédrale : « c'était là un nouveau chaînon de cette piste intrigante, évasive, que je suivais depuis quelque temps, et dont je n'ai pas encore découvert l'aboutissement » (20 juin, p. 146/317). A chaque fois, le lecteur s'interroge. Ces enchaînements sont-ils ou ne sont-ils pas le fruit du hasard ? Ont-ils ou n'ont-ils pas de signification ? Or Butor ne répond jamais avec netteté à ces questions. Aucune mise au point franche et définitive ne surgit dans les dernières pages. De même, jamais nous ne saurons qui conduisait la Morris noire, jamais nous ne saurons si cet automobiliste en voulait vraiment à Burton. En fait, comme dans bien des œuvres fantastiques de Nerval, Gautier etc., **la frontière entre réel et rêve devient de plus en plus poreuse et impalpable.** Dans le journal de Revel, d'une façon assez confondante, certaines descriptions, comme par exemple celle du vitrail de Caïn, semblent plus fantasmagoriques que réelles alors qu'inversement certains rêves de Revel empruntent plus d'un détail à la réalité. De même, dans certains cas, comme par exemple la prosopopée de la façade de la cathédrale, on ne sait plus trop si Revel nous raconte un rêve, une hallucination ou nous propose un simple exercice littéraire.

En fait, dans bien des pages du roman, ce qui est perçu du réel semble des plus incertain. La réitération du pronom indéfini « quelque chose » (quatorze occurrences dans le roman, huit dans « Les Présages ») et l'abondance du déterminant indéfini à base nominale « une sorte de » (treize occurrences dans le roman) confirment que les faits ne sont plus définissables objectivement, que le réel ne peut plus être découpé en éléments discrets aux contours bien déterminés :

> « C'était comme s'il y avait eu quelque chose de truqué dans ces maisons » (7 mai, p. 18/231) ;
>
> « il y a ici quelque chose de particulier, quelque chose dont je n'ai jamais lu de description satisfaisante dans tous ces livres dont l'action se situe ailleurs, une sorte de peur permanente » (11 juin, p. 116/298) ;
>
> « Je me sens tout 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 » (26 juin, p. 160/327).

Ce dernier exemple montre aussi que le réel est si difficile à appréhender que Revel, pour le décrire, se trouve constamment obligé d'avoir recours à des comparaisons et à des métaphores et d'ailleurs l'indétermination du perçu est d'autant plus accentuée qu'un nombre non négligeable de ces comparaisons (quarante-six) sont des hypothétiques : « l'air m'a paru amer, acide, charbonneux, lourd, comme si un grain de limaille lestait chaque gouttelette de son brouillard » (1er mai, p. 11/226), « C'était comme si j'avais eu peur que sa haine, que sa misère ne fussent contagieuses » (15 mai, p. 37/244), « j'ai eu l'impression qu'une trappe venait de se fermer, et j'ai sursauté, comme si j'en avais entendu le bruit. » (16 mai, p. 43/248), « c'est le seul livre de ce genre dont l'action se passe à Bleston, comme si les auteurs avaient évité cette ville, comme s'ils en avaient eu je ne sais quelle peur… » (2 juillet, p. 179/341).

Devant une réalité si confuse si peu maîtrisable comment ne pas se sentir, une nouvelle fois, saisi d'un mélange d' 'Agitation', d''Angoisse', de 'Désarroi', de 'Désorientation', d' 'Incompréhension', d' 'Inquiétude', de 'Peur', de 'Précarité', et de 'Terreur', etc. ?

La 'Peur' était déjà présente dans la première partie de *L'Emploi du temps* mais au fur et à mesure du roman elle monte en puissance. Preuve en est dans « Les Présages » et « L' "Accident" » apparaissent des lexies qui n'étaient pas présentes dans la première partie et ce, dans un ordre des plus significatif, d'abord, justement, la lexie « terreur » puis la lexie « panique » : « Je me sens tout environné d'une sorte de terreur immobile et muette » (26 juin, p. 160/326), « il s'est échappé par panique » (23 juillet, p. 233/376). Qui plus est, cette peur n'est pas qu'individuelle, elle est collective et semble même toucher de plus en plus d'individus : « mais eux-mêmes n'entrent ici que rarement, comme si ces voûtes et ces vitres leur faisaient peur » (6 juin, p. 97/285), « Même à midi, les rares passants frôlent les murs, et se pressent en fredonnant des chansons, le cou rentré dans les épaules, comme si c'était la nuit noire » (11 juin, p. 117/299), « Le serveur a pris peur, et il a fait signe à la femme derrière le comptoir, qui est sortie précipitamment » (15 juin, p. 126/304), « tous ces regards d'eau de

mare où le gel jamais blanc n'en finit pas de desserrer les tenailles de sa peur » (26 juin, p. 158/325-326).

On assiste en fait tout au long de *L'Emploi du temps* à une savante gradation qui insidieusement rend Bleston de plus en plus active, de plus en plus personnifiée et donc de plus en plus terrifiante. Au début du roman, Revel ressent juste une présence indistincte. La ville semble alors dotée non pas d'une personnalité complète mais plutôt d'éléments de personnalité (ruse, puissance, hostilité) : « Déjà les ruses de la ville usaient, étouffaient mon courage, déjà sa maladie m'avait enveloppé. Jamais je n'ai renouvelé cette tentative de lui échapper » (16 mai, p. 43/248) ; « Je sentais en Bleston une puissance qui m'était hostile » (29 mai, p. 66/263). **A ce stade, Bleston** plus qu'un être bien personnalisé **est une intention, une volonté, une force** :

> « j'ai été mené jusqu'à lui, vraiment sans le savoir, d'un terrain de la foire à l'autre, de l'autre côté de la Slee, comme tenu par une poigne obscure, ce négatif que je ne puis pas regarder sans une sorte de vertige et d'effacement comme s'il était la preuve que je me suis perdu moi-même, que je suis désormais la possession et le jouet d'une immense puissance sournoise » (2 juillet, p. 179/341).

Cette intention, cette volonté**, cette force, peu à peu, cependant, se précise et se révèle être une force d'emprisonnement, de vengeance, de neutralisation** :

> « j'avais oublié cette autre de tes tentatives, ville de Bleston, pour me bafouer, pour te servir de moi dans ta vengeance contre moi, voulant mieux m'impliquer dans ta vengeance contre George Burton, voulant mieux m'écraser sous le sentiment de ma complicité » (3 septembre, p. 345/452) ;

> « Je t'avais touché 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 » (3 septembre, p. 345/452).

Cette force paraît avoir un but bien précis. Elle est dirigée non pas contre tous les Blestoniens mais contre tous ceux qui s'opposent à elle et plus particulièrement, comme le montre bien l'utilisation des pronoms personnels et déterminants possessifs de la première personne mais aussi tous les jeux de parallélismes qui tendent à transformer la confrontation en duel, contre Revel :

> « cette ville de mon malheur, cette ville qui s'acharne contre moi, cette hydre, […] tellement mon ennemie, qui nous a si longtemps séparés et s'efforce, par tous ses sortilèges, de nous tenir encore éloignés l'un de l'autre […] vous rendant sourde, me rendant muet, poissant mes yeux de sang fumeux, étourdissant mon cœur de trahison » (27 août, p. 324/437) ;

> « une de tes ruses pour m'étourdir, encore un piège où tu m'as fait tomber pour te rire de moi, Bleston » (2 septembre, p. 341/449-450).

Bleston ne tarde cependant pas à devenir plus qu'une présence efficace, plus qu'une intention vengeresse dirigée contre telle ou telle proie. Elle **prend de la substantialité et se métamorphose en une sorte d'esprit supérieur maléfique**. Le terrain est d'ailleurs savamment préparé bien en amont par l'isotopie de la /Superstition/ : « Quant aux autres, ils

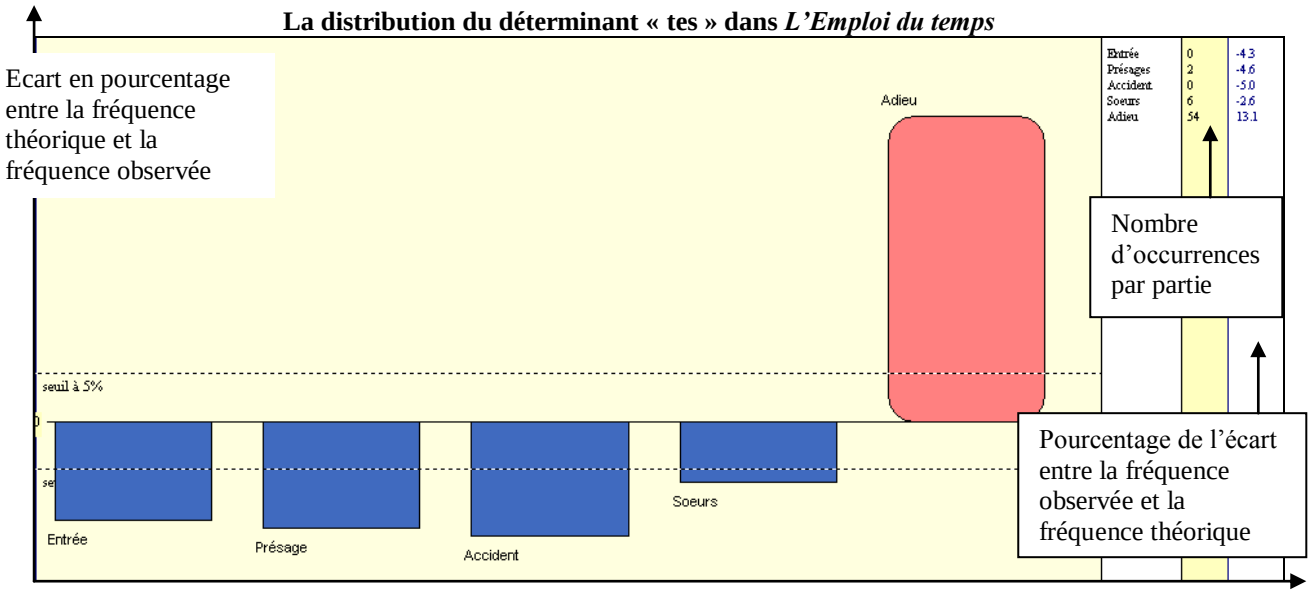
sont tellement superstitieux ! » (6 juin, p. 97/285), « nous avons la réputation d'être superstitieux, nous autres, gens de Bleston » (12 juin, p. 118/299), « Si j'étais superstitieux comme un citoyen de Bleston » (13 juin, p. 121/301), « ne pourrais-je pas compter pour achever de conjurer le mauvais sort, c'est une ville entière de mauvais sort » (13 juin, p. 121/301), « la lassitude, la superstition de Bleston » (26 juin, p. 161/327). Le vocabulaire afférent suit (« talisman », « signe protecteur », « exorciser », « envoûtement », « sortilège », etc.) : « je suis entré chez Philibert's, dans l'intention d'y acheter une sorte de talisman, un objet fait à Bleston et dans la matière de Bleston, que je pourrais porter sur moi comme signe protecteur » (29 mai, p. 66-67/263), « J'échappais ainsi un peu à l'enlisement de Bleston qui m'aurait englouti […] si je n'avais bénéficié de son […] intervention quasi miraculeuse » (20 juin, p. 145/317), « par haine de cette ville dont j'essayais d'exorciser les sinistres envoûtements » (30 juillet, p. 250/387), « mes sortilèges d'usure et de poussière » (20 août, p. 307/426). Et ce à un tel point que la ville de Bleston forme dès la mi-mai une véritable molécule sémique avec la lexie « sorcellerie » : « la gigantesque sorcellerie insidieuse de Bleston m'a envahi et envoûté » (15 mai, p. 37/244), « J'ai peur de ne pouvoir m'arracher à la sorcellerie de Bleston » (16 mai, p. 44/248), « celle dont la sorcellerie est la plus rusée et la plus puissante » (19 mai, p. 47/250), « Je cherchais dans l'auteur […] un complice contre la ville, un sorcier habitué à ce genre de périls » (30 mai, p. 71/266).

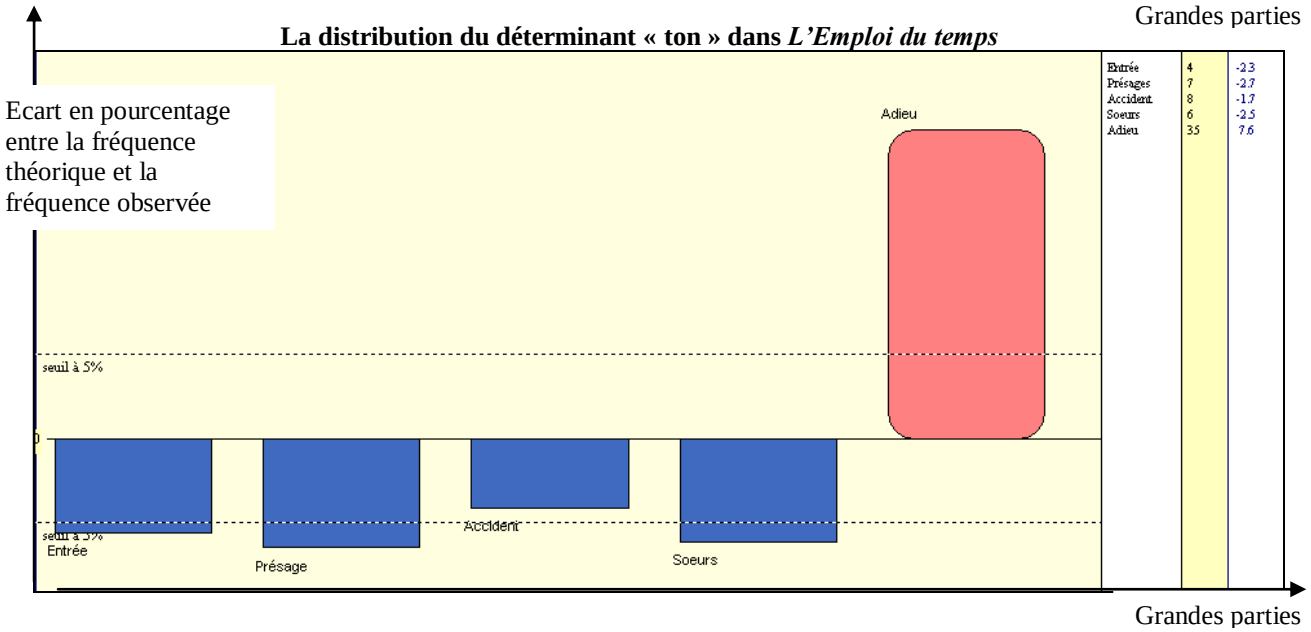
Avec un tel contexte, une telle préparation, **ce qui n'était qu'esprit ne tarde pas à prendre corps, un corps d'abord immatériel puisque transparaît de plus en plus nettement l'isotopie des /Revenants/** : « cette ville hantée de meurtre » (8 juillet, p. 194/350), « je suis devenu maintenant par ce baptême de ta fureur, invulnérable à la manière des fantômes puisque j'ai obtenu de toi cette proposition de pacte que j'accepte » (3 septembre, p. 346/453).

Pour être pleinement efficace, totalement ergatif, **l'esprit de Bleston** ne saurait cependant se contenter longtemps de cet état. Il **est** donc **de plus en plus caractérisé par des comparaisons et métaphores animales** qui évidemment lui donnent plus de matérialité, plus de présence. Par un beau paradoxe, en donnant un corps à l'indicible, ces comparaisons et métaphores censées apprivoiser le réel en le cernant et le caractérisant davantage, loin de résorber la peur que crée tout inconnu, ont pour conséquence de l'amplifier. Elles le font d'autant plus que les animaux qui servent de phores sont potentiellement dangereux et que l'isotopie de la /Voracité/ est omniprésente. Plus que cela, les animaux en question semblent au fur et à mesure des pages grandir en taille et Revel nous est implicitement décrit comme de plus en plus dévoré : « tels de longs serpents de vase froide, s'entouraient autour de ma

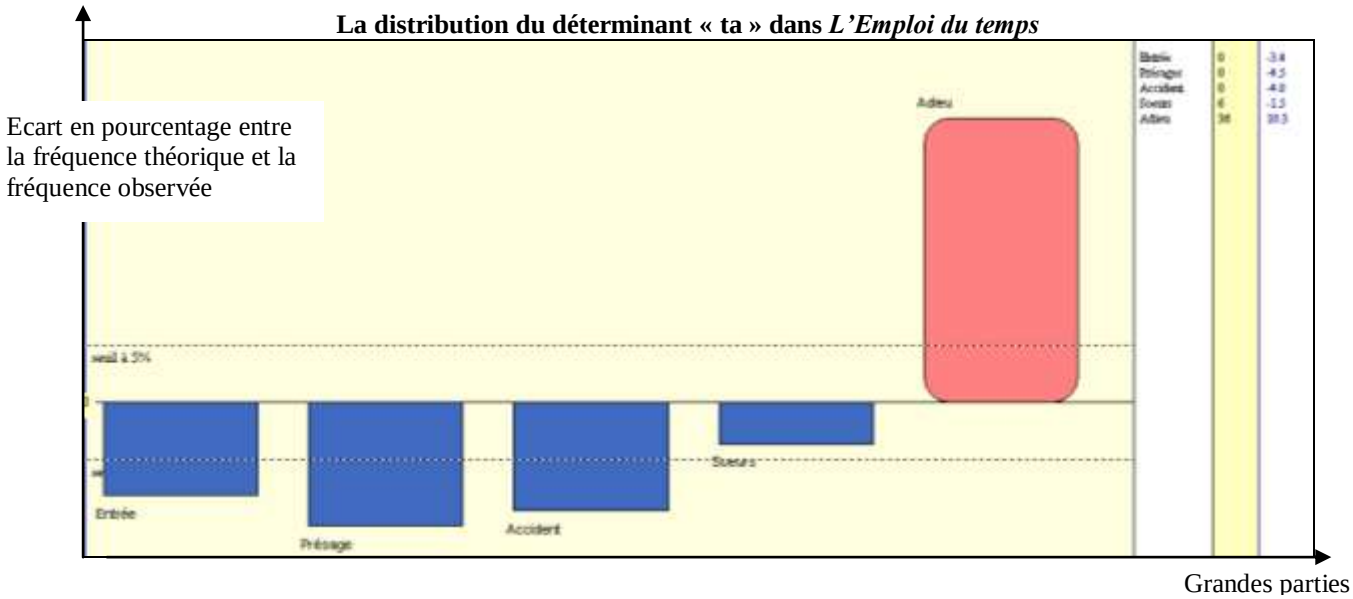
poitrine, l'écrasant si fort que mes mâchoires se crispaient » (16 mai, p. 42/247), « cette hydre, cette pieuvre aux bras ramifiés, cette seiche vomissant son encre sur nous » (27 août, p. 324/437), « la grêle de vos sarcasmes, rues de Bleston, […] tandis que je me faufilais entre vos mâchoires cariées, qui s'était abattue sur moi avec un bruit vrillant de perforeuse » (2 septembre, p. 342/450), « grande ville impitoyable qui tiens mon cœur entre tes dents » (5 septembre, p. 350/455).

Parallèlement la personnalité de Bleston n'en continue pas moins à s'affirmer. L'intention, l'esprit, l'animal s'humanisent. Bleston devient ainsi à partir de la quatrième partie un interlocuteur à part entière puisque Revel l'apostrophe et se met même à le tutoyer : « Ô Bleston, ville de fumées […] Bleston, comme tes flammes sont noires, implacables, puantes ! » (15 août, p. 293/416). La répartition dans le roman des déterminants possessifs de la deuxième personne du singulier confirme ce constat :



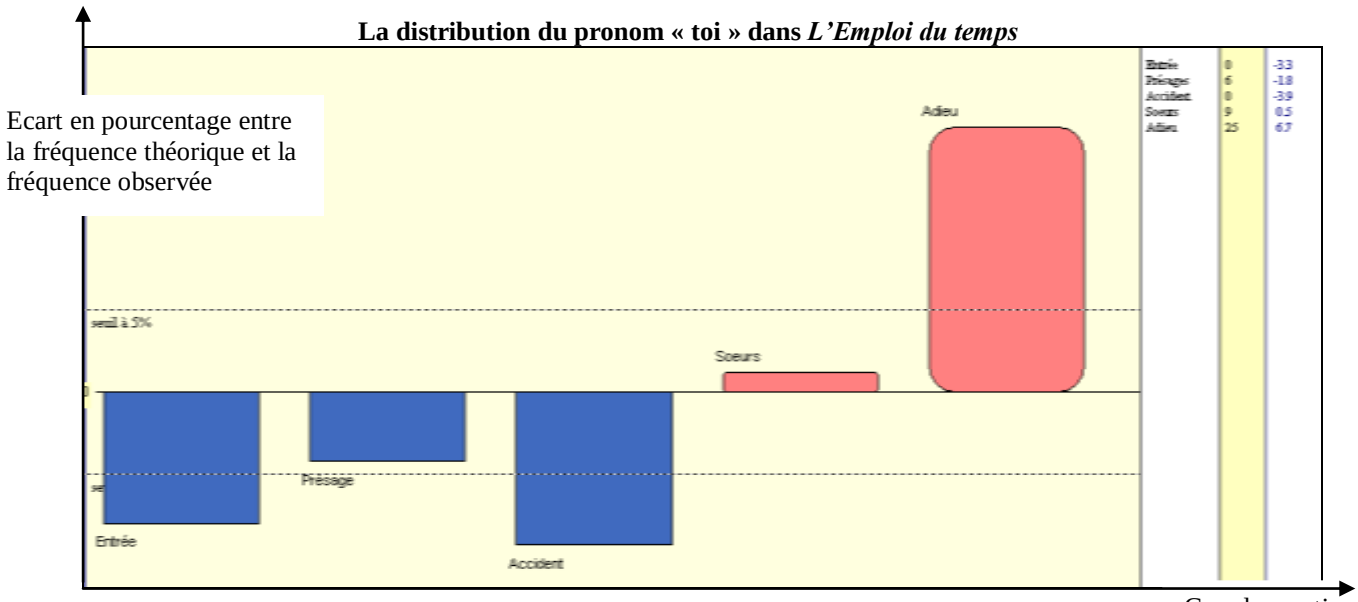


La distribution du déterminant « ta » dans *L'Emploi du temps*

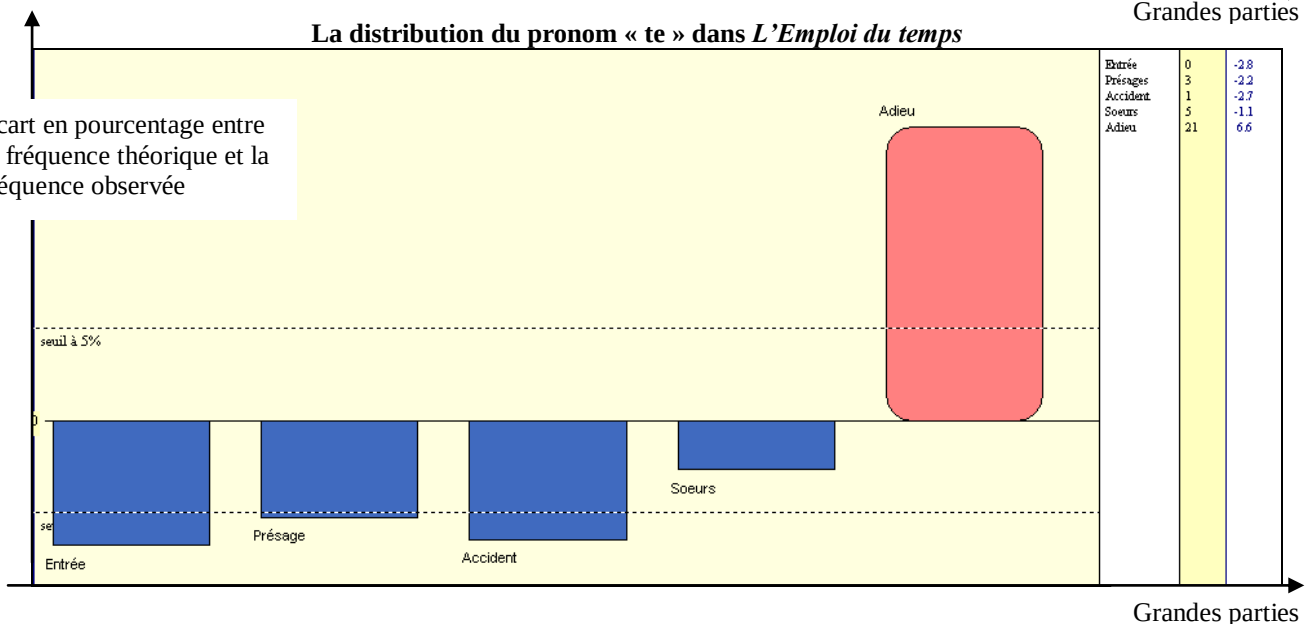


On peut observer exactement la même répartition si l'on recherche les pronoms personnels de la deuxième personne :

La distribution du pronom « toi » dans *L'Emploi du temps*



La distribution du pronom « te » dans *L'Emploi du temps*



Quelques pages plus loin, Bleston ne tarde pas à s'humaniser encore un peu plus puisque la parole lui est donnée : « Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace ! » (20 août, p. 306/425). Par le jeu des métaphores, Bleston se retrouve même avec un véritable corps : « ce nouveau visage que je te montre, tu le vois bien » (20 août, p. 306/425), « la main de Bleston s'est abattue sur George Burton qui n'a échappé à la mort que de justesse, la main de Bleston que […] » (25 août, p. 316/432).

La gradation est telle que **plus la fin du roman approche plus Bleston semble devenir une sorte de succube qui cherche à arracher Revel à Rose et Ann ou plutôt un nouvel Horla doté d'immortalité** : « mes cellules se reproduisent, mes blessures se cicatrisent ; je ne change pas, je ne meurs pas, je dure, j'absorbe toute tentative dans ma permanence » (20 août, p. 306/425), « Bleston, dans cette chambre, une furieuse envie qui me venait de toi, ville t'insinuant, t'infiltrant dans mon âme à la manière d'un démon possesseur, Bleston qui désirais te servir de moi-même » (2 septembre, p. 341/450).

On pourrait même aller jusqu'à dire que Bleston devient peu à peu une divinité, une sorte de nouvelle Circé : « sentant comme elle avait circonvenu ma dérisoire vigilance, Bleston, comme, en quelques mois d'horribles caresses, elle avait rendu ma tête poreuse à son venin de haine et de léthargie » (5 août, p. 262/394), « cette enchanteresse tellement mon ennemie, qui nous a si longtemps séparés et s'efforce, par tous ses sortilèges, de nous tenir encore éloignés l'un de l'autre » (27 août, p. 324/437).

En cinq parties, graduellement, ce qui n'était que « présence efficace », qu'intention, que volonté devient donc, peu à peu, esprit, esprit animal et, finalement, une personnalité bien définie, un succube, une divinité, une entité permanente et individuelle, ayant identité, qualités, défauts et même histoire. Evidemment la ville n'en est que plus inquiétante, que plus angoissante, que plus terrifiante.

✓ Des architextes subvertis

Pour contester les schèmes matriciels traditionnels linéaires, Butor ne se contente cependant pas de surmarquer les caractéristiques non linéaires d'architextes considérés comme particulièrement linéaires, il subvertit les architextes en question.

Il les subvertit tout d'abord en les juxtaposant, en les entrecroisant, en les conciliant. Une des caractéristiques du rationalisme est de classer les éléments du monde et de les mettre dans des petites boîtes bien séparées. Zoologie, botanique et géologie en sont la meilleure preuve. La littérature n'y échappe pas : d'un côté les romans fantastiques, de l'autre les romans policiers. Et lorsque deux genres semblent se mêler comme dans *Le Chien des*

Baskerville de Conan Doyle, c'est pour voir à la fin de l'œuvre l'un l'emporter définitivement sur l'autre. Chez Butor, non seulement, comme nous l'avons vu, plusieurs genres cohabitent mais aucun d'eux ne prend nettement le dessus, ce qui bien sûr est déjà en soi une remise en cause du concept d'architexte.

Butor subvertit aussi les architextes en leur ôtant ce qui fait qu'ils sont ce qu'ils sont. Si l'on reprend un par un les architextes utilisés, on s'aperçoit effectivement qu'il remet en cause certaines des caractéristiques premières de ces architextes et qu'en le faisant, il emphatise des faiscsèmes absents des schèmes matriciels linéaires.

A noter que ces entorses sont en quelque sorte annoncées au début de la grande partie qui justement commence à remettre en cause les schèmes linéaires traditionnels : « C'est une longue lettre. – Ce n'est pas une lettre. – Un roman policier, je parie, dans le genre du *Meurtre de Bleston.* – C'est bien plus simple : je raconte ce qui m'est arrivé ici. – Tes mémoires ? » (9 juin, p. 107/292).

. L'architexte journal intime

Normalement, le genre journal intime se caractérise, par exemple, par l'immédiateté temporelle et, en cela, il diffère totalement de l'autobiographie ou des mémoires qui sont, presque par définition, rédigés un long laps de temps, parfois des années, après les événements narrés. Or Butor rompt avec la tradition du genre en faisant écrire à Revel un journal intime relatant des événements vieux de sept mois. Alors qu'un journal intime traditionnel est composé de deux lignes temporelles si proches qu'elles finissent presque par se confondre et n'en former plus qu'une, **le journal intime de Revel est composé de deux lignes si éloignées qu'elles n'en sont que plus visibles. Par ce biais, l' /Unicité/ qui caractérisait tous les schèmes matriciels linéaires fait place à la /Pluralité/.**

Normalement le genre journal intime se caractérise par une écriture spontanée, par une écriture au jour le jour qui rend inutile toute structuration élaborée. Les seuls marqueurs d'ordonnancement sont les dates qui introduisent les différentes interventions de l'énonciateur. **Butor**, lui, **divise son journal en cinq grandes parties qui se subdivisent à leur tour en plusieurs chapitres.** Le flux de l'écriture se trouve divisé en îlots eux-mêmes divisés. **En ressortent les faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Prolifération/ et de la /Fragmentation/**

. L'architexte roman policier

L'architexte roman policier est lui aussi subverti et cette subversion surmarque également le faiscsème de la /Fragmentation/. En effet, selon Butor, « La première règle du roman policier classique, c'est qu'il doit pouvoir être lu en une soirée. Dès qu'il dépasse une certaine longueur il devient autre chose : de la littérature qui joue avec le roman policier[1] ». Or *L'Emploi du temps* dépasse les traditionnelles 200-240 pages, il ne peut être lu en une soirée. Le fil de la lecture au lieu d'être linéaire et continu est donc coupé en plusieurs moments. De plus, comme l'explique Alain Robbe Grillet dans la revue *Littérature*, normalement, dans les romans policiers, les lacunes sont faites pour être comblées[2]. Or exactement comme les œuvres de cet auteur, *L'Emploi du temps* est une somme de lacunes non comblées. La belle continuité littéraire n'en devient donc que plus /Successivité/ de pointillés, /Successivité/ de trous, fragments épars. La /Fragmentation/ est d'ailleurs d'autant plus ressentie que « normalement », « Contrairement au journal, le roman policier […] ne peut accepter l'inachevé[3] » or dans *L'Emploi du temps*, loin d'arriver en bout de course à une solution, la ligne des déductions ne conduit à rien.

La /Rétrogradation/ est aussi poussée au-delà des limites habituelles du genre. Nous avons montré un peu plus haut qu'en structure profonde, c'est un faiscsème traditionnel de l'architexte roman policier mais Butor ne se contente pas de remonter aux origines de l' « accident », ne se contente pas de remonter la vie de tel ou tel potentiel « assassin », il conduit le lecteur au début de Bleston, au début de la civilisation occidentale, aux origines de notre culture, aux premiers mythes et même au début de l'apparition de la vie sur terre.

Enfin, là où d'ordinaire n'est présent que le strictement nécessaire à l'efficacité de l'intrigue, **Butor multiplie l'adventice, le superflu et campe un univers que l'on pourrait caractériser par le faiscsème de la /Prolifération/.** Ces éléments n'étant pas au service de la résolution de l'enquête, ils contrecarrent la belle ligne téléologique. C'est à cause de cela que, comme l'a souligné Todorov, la « tendance à la description […] reste tout à fait étrangère au roman policier[4] ». Or *L'Emploi du temps* est au contraire loin d'être avare en descriptions. De plus, autre élément adventice, le roman de Butor contient son propre métatexte : les analyses de Burton sur le roman policier. Ces longues digressions explicatives sont, elles aussi, une remise en cause de la linéarité et cela doublement. Tout d'abord parce qu'elles sont sources de

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 296.
[2] Cité par Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Armand Colin, 2005, p. 109-110.
[3] Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001, p. 127.
[4] Todorov, *Poétique de la prose*, coll. « Points », Seuil, 1978, p. 15.

ralentissement et coupent, comme le descriptif, le flux temporel narratif, mais aussi parce qu'elles nuisent à la linéarité dramatique. Alors que le lecteur est pris par le flux de la fiction, il découvre les arrière-cuisines du genre, prend du recul, se libère de l'univers fictif, de l'illusion référentielle, ce qui évidemment rend bien moins palpitante l'intrigue et lui donne donc moins envie de tendre tout son esprit, toute son énergie, vers la fin du roman.

Ces différentes subversions font que *L'Emploi du temps*, une nouvelle fois, se trouve sous le sceau de la /Confusion/ et du /Désordre/ et, d'ailleurs, comme s'il voulait désorienter un peu plus le lecteur, alors que dans la plupart des romans policiers « il est souhaitable que le meurtre déclenchant le jeu de détection intervienne rapidement[1] », Butor place le « meurtre » de Burton dans la troisième partie de son roman, ni au début, ni à la fin, mais en plein milieu.

. L'architexte récit fantastique

Ce goût pour le détournement et la subversion, on le retrouve tout autant dans le troisième architexte analysé : le fantastique.

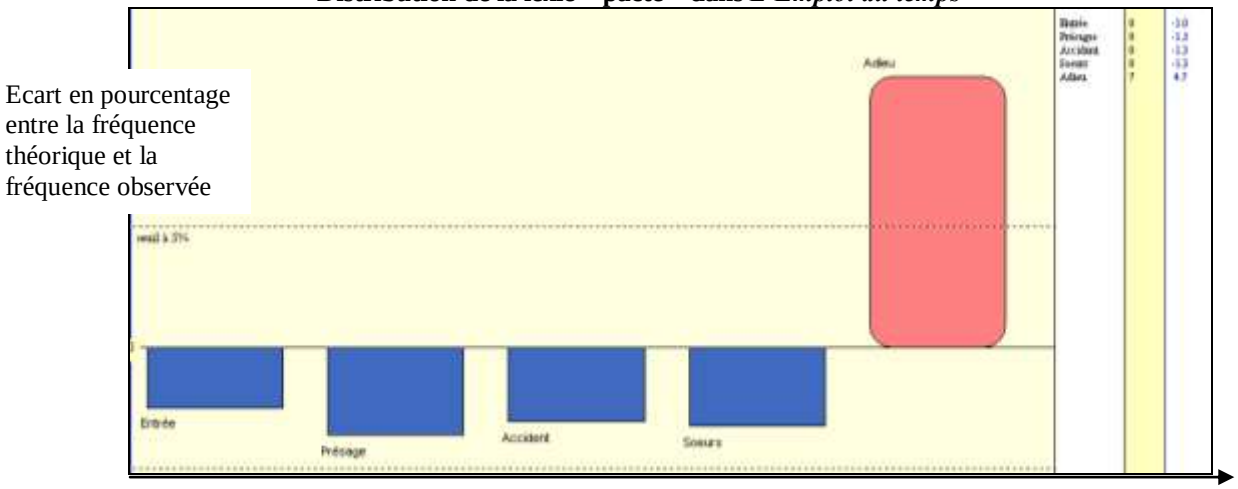
Tout d'abord, alors qu'un des existentiaux les plus associés à cet architexte est, comme nous l'avons vu, celui de la 'Peur', plus la fin approche, plus cet existential est remis en cause. En effet, alors que Bleston, début septembre, est encore présenté comme un animal dévorateur, un succube, une Circé, une inflexion des plus surprenante ne tarde pas à se faire sentir. Notons que cette inflexion était préparée. En effet, dès le 29 mai, l'éventualité de son arrivée était évoquée : « ma visite heureuse chez les Jenkins me faisait croire qu'il était possible de l'amadouer » (p. 66/263). Le tutoiement de plus en plus présent à la fin révèle de même que la peur ressentie n'est pas incompatible avec une certaine familiarité et qu'il est finalement possible de se moquer de l'ennemi :

> « et quand ils m'ont interrogé sur toi Bleston à qui j'étais déjà lié par de terribles liens de haine et de curiosité, me plaignant à juste titre, nous avons réussi à rire de toi, tous les trois ensemble, trouvant grand agrément, grand réconfort au jeu des injures délicates » (10 septembre, p. 359/461).

De même, plus la fin approche, plus il semble possible de négocier avec Bleston. Il est d'ailleurs significatif de voir que si la lexie « pacte » n'apparaît que dans la cinquième partie du roman, elle y est présente sept fois :

[1] Vanoncini, *Le Roman Policier*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1993, Paris, p. 35.

Distribution de la lexie « pacte » dans *L'Emploi du temps*



Dans les dernières pages, portant à son comble la /Confusion/, générant une totale 'Désorientation' du lecteur, l'ennemi se révèle fragile, sensible, maîtrisable et par un étonnant retournement, il finit même par être pathétique : « Je t'avais touché à vif, ville de Bleston ; […] Il est donc enfin clair que j'ai su effectivement te l'infliger, cette blessure, que mon écriture te brûle » (3 septembre, p. 345/452), « les sarcasmes étrangement se sont transformés en une sorte d'imploration » (4 septembre, p. 348/454), « j'étais presque assourdi par ta lamentation sur toi-même […] par cette universelle supplication » (5 septembre, p. 349/455). Autrement dit, par un étonnant retournement de situation, **en un peu plus de trois cents/deux cent cinquante pages, Revel et le lecteur passent d'un sentiment de 'Terreur' à un sentiment de 'Pitié'.**

De plus, dans *L'Emploi du temps,* l'architexte récit fantastique est subverti par le fait que, contrairement aux nouvelles de Poe, Gautier, Maupassant, etc., le fantastique ne provient pas du surgissement d'un événement irrationnel dans un monde rationnel. **C'est tout l'univers qui est fantastique**. Butor a lu Sartre, Butor a lu « "Aminadab" ou du fantastique considéré comme un langage ». Preuve en est, on retrouve dans *L'Emploi du temps* la plupart des procédés que Sartre repère dans le roman de Blanchot et dans ceux de Kafka.

Autrement dit, **dans ce roman, pas de châteaux hantés, pas de fantaisies physiologiques, pas de pouvoirs surnaturels**, pas de métamorphoses, pas de télépathie, pas d'ubiquité, pas de fontaines qui pleurent **mais un fantastique qui surgit d'une inversion des moyens et des fins ou plutôt d'une révolte des moyens contre les fins**. Sartre prend l'exemple d'un bar. Dans un café ordinaire, les ustensiles et objets sont soumis à un ordre manifeste, ils ont une fin : servir les consommateurs présents. Dans un café fantastique, ces mêmes objets n'ont plus de fin et sont porteurs d' « un pouvoir d'indiscipline et de

désordre[1] » : les portes donnent sur des murs, les garçons de café ne servent absolument pas ce qui a été commandé, le saugrenu devient la normalité. C'est exactement ce que l'on retrouve dans *L'Emploi du temps* quand, par exemple, la route qui devrait conduire Revel en dehors de Bleston le ramène en fait au centre de la ville, ou quand, alors qu'il a marché pendant un certain temps, il se retrouve à l'endroit précis d'où il vient de partir.

De même, **Revel semble poursuivre une finalité toujours fuyante** : il est « promené » d'endroits en endroits, d'étapes en étapes, son chemin semble totalement déterminé (la librairie où il découvre le livre de Burton le mène à l'Ancienne Cathédrale qui le conduit ensuite à la Nouvelle, etc.) et, pourtant, il n'y a pas de destination finale, pas d'arrivée. Pour reprendre les mots de Sartre, **les moyens écrasent la fin**. Autant ceux-là sont matérialisés, marqués, surmarqués autant celle-ci semble indistincte et jamais atteinte.

Sartre ajoute que chez les deux auteurs qu'il étudie **le référent n'est pas magique ou irrationnel mais il est non naturel, brouillé et sans significations**. *L'Emploi du temps* ne déroge guère. La nature est comme exclue de la ville et celle-ci a tout d'un immense labyrinthe qui ne mène nulle part : « de là ces poteaux indicateurs qui n'indiquent rien, ces innombrables signes qui jalonnent les routes et ne signifient rien[2]. » Sans cesse Revel additionne noms de rue sur noms de rue, donne mille et un détails sur mille et un itinéraires de bus, en un mot, accumule des indications qui du point de vue référentiel comme du point de vue dramatique semblent finalement apporter, « signifier », bien peu :

> « quand j'ai atteint Deren Square […] j'ai sauté dans le bus 17 qui m'a amené jusqu'au carrefour de White Street et de Tower Street, et de là j'ai pris le 27, jusqu'à cette station de Brandly Bridge Street où j'avais quitté Horace » (16 mai, p. 42-43/247) ;

> « les rues dominées par deux grandes artères qui se croisent perpendiculairement, à l'angle sud-ouest de la place de l'Hôtel-de-Ville, horizontalement sur le plan : Sea Street, que prolonge Mountains Street qui traverse la Slee sur New Bridge à peu près verticalement : Continent Street, puis City Street qui devient, en obliquant vers Alexandra Place, cette rue qui débouche entre les rampes de Hamilton et de New Station, Brown Street, où je m'étais égaré la nuit de mon arrivée, et au-delà de Dudley Station, Scotland Street » (22 mai, p. 55/]255-256).

Sartre constate aussi dans les romans qu'il étudie le **motif du message sans contenu, sans messager ou sans expéditeur, voire du message n'atteignant pas son destinataire ou changeant constamment de contenu**. Dans *L'Emploi du temps*, Bleston semble bien envoyer des messages à Revel mais bien malin qui peut les interpréter et comme dans un des exemples cités par Sartre, ne pourrait-on pas dire que finalement Revel est l'expéditeur d'un message dont il est le destinataire ?

[1] Sartre, « "Aminadab" ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1947], 2005, p.119.
[2] *Ibid*., p. 120.

Cependant l'élément le plus fantastique dans l'univers de Kafka ou de Blanchot est sans aucun doute l'homme. Chez l'un comme l'autre, pas de fées, pas de djinns, pas de korrigans, pas de monstres, pas de vrais succubes en os et surtout en chair, pas de fantômes mais des « personnages […] physiquement *quelconques*[1] ». De même, **nombre d'habitants de Bleston**, à commencer par certains des compagnons de travail de Revel mais aussi la tenancière de l'Ecrou, les policiers, les imperméables qu'il ne cesse de croiser dans les rues, etc., **ressemblent en tout point à ce que Sartre nomme les hommes outils** :

> « Renvoyé de l'ustensile à l'homme comme du moyen à la fin, le lecteur découvre que l'homme, à son tour, n'est qu'un moyen. De là ces fonctionnaires, ces soldats, ces juges qui peuplent les livres de Kafka […] L'univers fantastique offrira, par suite l'aspect d'une bureaucratie[2] ».

Mais c'est surtout le personnage principal qui, toujours selon Sartre, dans ce genre de roman est fantastique. Revel, là encore, a quelques points communs avec le protagoniste du *Château* ou avec le Thomas créé par Blanchot. Avec son petit travail régulier et répétitif, il a tout du fonctionnaire bien sage, tout de l'homme outil mais, surtout, nous ne savons rien sur son passé, nous ne savons pas d'où il vient. On pourrait aussi dire que, puisqu'il est prêt à sacrifier sa vie sentimentale, **il se considère comme un moyen, le moyen d'une fin aussi incompréhensible que la logique à laquelle il semble constamment obéir.** Comme Thomas, comme Samsa, comme l'Arpenteur, Revel ne s'étonne pas de la piste que lui fait suivre Bleston : « comme si la succession des événements auxquels il assiste lui paraissait parfaitement naturelle[3] ». Comme Thomas, comme Samsa, ses raisonnements n'obéissent plus aux lois du monde :

> « Je le sais maintenant, l'automobile qui, le vendredi 11 juillet à six heures et demie, dans Brown Street, a brusquement changé de direction pour se précipiter sur George Burton, ce n'était pas celle de Richard Tenn ; je pense maintenant que ce n'était pas non plus la Morris noire de chez Matthews and Sons, que l'homme au volant, ce n'était pas James, comme je ne pouvais m'empêcher de le craindre encore jusqu'à dimanche soir, que c'était un autre homme, un homme que je ne connais pas, que je n'ai sans doute jamais vu, qui n'a sans doute jamais entendu parler de moi, un autre homme dans une autre Morris noire ; mais cela ne réduit pas le moins du monde cette affaire à un simple "accident" et ma responsabilité n'est nullement diminuée par le fait que la chaîne des intermédiaires est plus longue et plus compliquée que je me l'imaginais auparavant » (16 septembre, p. 370-371/469-470).

Ce passage correspond parfaitement à ce que nous dit du fantastique Sartre :

> « Et quand nous y sommes, c'est pour y trouver des raisonnements déjà commencés, qui s'enchaînent comme des mécaniques et supposent des principes et des fins que nous ignorons. Nous emboîtons le pas ; puisque nous *sommes* le héros, nous raisonnons avec lui ; mais ces discours n'aboutissent jamais, comme si la grande affaire était seulement de raisonner. Une fois de plus le moyen a mangé la fin. Et notre raison […], emportée dans ce cauchemar, devient elle-même fantastique[4]. »

---

[1] Sartre, « "Aminadab" ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1947], 2005, p.118.
[2] *Ibid.*, p. 122.
[3] *Ibid.*, p. 124.
[4] *Ibid.*, p. 124-125.

Inutile de préciser qu'un tel fantastique fait ressortir encore un peu plus les faiscsèmes du /Désordre/ et de la /Confusion/. Déjà l'architexte non subverti remettait en cause l'ordre en montrant les limites des explications scientifiques, en y faisant surgir du désordre, de l'inexplicable, de l'irrationnel, mais l'événement fantastique n'était alors qu'un îlot au milieu d'un océan de rationalité et de normalité. Le fantastique kafkaïen, qu'analyse Sartre et que copie Butor, inverse la donne. Cette fois, c'est le fantastique qui constitue l'océan et la raison qui est l'îlot. En utilisant un narrateur qui ne s'étonne pas du monde dans lequel il est et qui lui-même agit irrationnellement, **le fantastique n'est plus considéré comme anormalité mais comme normalité. La /Confusion/ et le /Désordre/ deviennent la règle.** Le fantastique conduit aussi à s'interroger sur les fins de nos actes et surtout à les remettre totalement en cause. **Les moyens devenant fins, le monde est totalement désidéalisé, recentré sur la matière. L'homme ne semble plus une volonté ayant un but, un cerveau raisonnant mais un outil, un mécanisme fonctionnant à vide, un objet sans signification que d'être lui-même. L'univers n'a soudain plus aucun sens. Un tel univers, un tel monde crée évidemment en l'homme un mélange de 'Désorientation', d' 'Incompréhension', de 'Désarroi', de 'Confusion', d' 'Inquiétude', de Peur' mêlé à une impression d' 'Etrangeté', de 'Réification', de 'Précarité', d' 'Impuissance', d' 'Emprisonnement' de 'Néantisation' mais aussi d' 'Absurdité' et d' 'Angoisse'.**

✓ **Des architextes éthiques**

Nous avons dans cette utilisation des architextes une belle confirmation des propos de Butor sur les dimensions sociologique et surtout éthique des genres. Dans ses écrits critiques, il s'est en effet intéressé à plusieurs reprises au concept de genre et en a proposé une définition beaucoup plus large que celle de la tradition littéraire :

> « Alors, ce qu'on appelle un genre littéraire, c'est une œuvre qui obéit à un certain nombre de règles. Ces règles, elles peuvent être connues, comme par exemple les règles de la tragédie classique, ou elles peuvent être tout à fait implicites, c'est-à-dire qu'il peut y avoir genre littéraire même si personne n'a encore été capable de dégager les règles qui commandent ce genre littéraire[1]. »

Pour lui, les genres, loin d'être des artefacts extérieurs servant juste à décorer ou à donner un peu d'unité ou de cohérence aux œuvres, **sont des émanations sociales.** Preuve en est, à chaque genre, qu'il soit plutôt public (une pièce de théâtre) ou plutôt privé (un roman), on peut associer une sorte de cérémonie sociale ayant ses lieux propres, obéissant à des règles, à des rites sociaux[2]. Il estime aussi que **les genres sont indispensables à l'équilibre de la**

[1] Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 183.
[2] *Ibid.*, p. 184.

société[1]. Mais, comme cette dernière évolue plus vite que le genre, plus le Temps passe, plus le genre devient décalé par rapport à la société qui l'a engendré. Cependant, il ne disparaît pas pour autant, il continue tant bien que mal à subsister à cause des institutions et des rites sociaux auxquels il est lié[2]. **Les genres reconnus par la société sont** donc **généralement des genres du passé qui sont en décalage par rapport au présent. Butor les compare à des parasites or tout parasite devient fatalement à un moment ou un autre sclérosant, néfaste.**

Faut-il alors aller jusqu'à éliminer totalement le genre en question ? Parfois, cela peut être effectivement utile et bénéfique[3]. Mais ce n'est pas sans conséquence. Eliminer un genre, c'est aussi éliminer tout ce qui lui est associé, y compris certaines institutions sociales ou certaines Visions du Monde. Eliminer un genre, c'est éliminer un élément stabilisateur de la société. **Si, donc, « on ne peut faire plus pour le changement d'une société que d'inventer de nouveaux genres littéraires[4] », l'idéal est non pas de barrer d'un trait rageur les genres du passé mais de les faire évoluer en fonction des nouvelles représentations du monde.**

Comme expliqué plus haut, dans *Répertoire II*[5], Butor montre ainsi que l'épopée est le parfait produit de la société féodale. Elle sert de point d'appui à la noblesse, propage ses valeurs et contribue même à une sorte d'équilibre social. L'apparition du roman, qui met en scène des héros anonymes, « communs », coïncide, quant à elle, avec l'avènement de la bourgeoisie et est donc une remise en cause du système précédent. L'épopée ne disparaît cependant pas tout de suite, elle contribue même à retarder le nouveau processus social mais, comme elle ne correspond plus à la nouvelle Vision du Monde, elle n'est plus un bien pour la société. Au contraire, elle devient une force sclérosante et dangereuse.

Nous avons de même vu plus haut que le genre journal intime correspond parfaitement aux Visions du Monde chrétiennes et bourgeoises. Le genre roman policier, quant à lui, représente la Vision du Monde scientifique positiviste. En leur temps, ces Visions du Monde ont permis de rendre compte du réel, ont aidé les hommes à faire face au monde, à l'appréhender, à le maîtriser. Mais les événements, les besoins, les apports extérieurs etc. conduisant peu à peu à de nouvelles représentations plus aptes à faire face aux nouveaux problèmes, ces Visions du Monde sont devenues de plus en

---

[1] Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 184.
[2] *Ibid.*, p. 185.
[3] *Ibid.*
[4] Revue *Le Creu*, n° 6, 1er trimestre 1978, « entretien de Michel Launay avec Michel Butor », p. 44, cité par Lancry, *ibid.*, p. 76.
[5] Butor « Individu et groupe dans le roman », *Répertoire II, Œuvres Complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 425-436.

plus inadéquates et problématiques. Les trois genres précités n'en ont pas moins perduré et par leur présence ont empêché à leur tour le surgissement de nouvelles représentations et ont donc en quelque sorte aggravé la crise ressentie.

Cependant, comme nous venons de le voir, Butor ne les élimine pas pour autant. Chercher un genre ou des genres correspondant mieux à la société présente, pouvant mieux aider à assumer la crise traversée, ne veut en effet pas forcément dire créer de toute pièce un nouveau genre, cela peut aussi vouloir dire dégager, discerner, remettre en lumière un ou des genres existant encore ou ayant existé dans le passé, cela peut aussi vouloir dire dénoncer, subvertir des genres devenus inadéquats. N'est-ce pas exactement ce que nous avons observé en analysant les architextes « journal intime », « roman policier » et « récit fantastique » ?

Nous venons donc de montrer que par l'exploitation du potentiel des architextes « journal intime », « roman policier », « récit fantastique » mais aussi par la subversion de ces trois architextes, l'apparente linéarité et l'/Ordre/ qui régnaient dans la première partie font place à des faiscsèmes tels la /Complexification/, la /Confusion/, le /Désordre, la /Discontinuité/, la /Fragmentation/, la /Pluralité/, la /Prolifération/, la /Simultanéité/, la /Rétrogradation/ qui non seulement sont pour la plupart incompatibles avec les schèmes matriciels linéaires mais semblent instaurer un nouveau schème matriciel engendrant des existentiaux encore plus désespérants que ceux générés par les schèmes précédents : 'Absurdité', 'Agitation', 'Angoisse', 'Attente', 'Confusion', 'Désarroi', 'Désorientation', 'Dispersion', 'Emprisonnement', 'Etrangeté', 'Impuissance', 'Incompréhension', 'Inquiétude', 'Instabilité', 'Néantisation', 'Peur', 'Pitié', 'Précarité', 'Réification', 'Solitude, 'Terreur', 'Voyeurisme', etc.

Cependant avant de pouvoir affirmer que tel est bien le cas et de préciser ce nouveau schème matriciel, encore faut-il prouver que les faiscsèmes repérés ci-dessus en sont bien, autrement dit qu'on les retrouve aux autres niveaux d'analyse. Pour ce faire, intéressons-nous maintenant au niveau des énonciations internes et externes.

3.1.2. Des énonciations problématiques

✓ Une énonciation interne perturbée et perturbante

Si un des faiscsèmes ci-dessus caractérise bien la /Successivité/ de l'énonciation interne, c'est celui de la /Fragmentation/. Nous avions bien sûr déjà repéré la présence de la /Discontinuité/ au mois de mai cependant la suite du roman fait plus que la

confirmer. Non seulement le texte alterne constamment Temps de l'histoire et Temps de l'énonciation mais nous n'avons droit à aucune recension le mercredi 25 juin et le mercredi 16 juillet. En fait, plus le départ de Revel approche plus les perturbations, plus les sauts augmentent en nombre et en taille. Le narrateur Revel n'écrit en effet ni le jeudi 31 juillet, ni le vendredi 1er août, ni le vendredi 26 septembre ni le lundi 29 septembre, ce qui fait que nous avons droit, cette fois, à des lacunes et à des sauts de quatre jours. Nous découvrons par la même occasion que la /Successivité/, la /Régularité/ et la /Continuité/ instaurées dans la première partie, outre le fait de matérialiser les schèmes matriciels linéaires, avaient pour rôle de rendre plus visibles les lacunes énonciatives ultérieures. Butor explicite cette fonction dans *Répertoire II* :

> « Ceci n'est possible que par une utilisation méthodique des jalonnements temporels, car ce n'est que si nous avons pris soin de dire où était Pierre lundi, mardi, jeudi, vendredi et samedi, qu'apparaît soudain mercredi comme un vide (on trouve déjà cela dans le roman policier)[1]. »

La /Régularité/ est tout aussi mise à mal. En effet, certains week-ends, Revel déroge à ses habitudes : il prend la plume. C'est le cas, par exemple, des samedi 7 juin et dimanche 30 août. La conséquence est que, comme le montre le récapitulatif de la page suivante, où les irrégularités sont grisées, sur les cinq mois d'énonciation interne, pas un seul ne respecte le schéma directeur.

Si l'on observe la vitesse du Temps de l'énonciation interne, c'est-à-dire le nombre de pages consacré à chaque jour d'écriture, on aboutit au même constat. Certes, d'un mois à l'autre, le nombre de jours où le narrateur écrit ne varie pratiquement pas : mai = 20 jours, juin = 21 jours, juillet = 21 jours, août = 21 jours, septembre = 20 jours. En revanche, la longueur des recensions est nettement plus irrégulière que dans la première partie du roman. Sur les 103 jours où Revel prend sa plume, 67 fois seulement il rédige entre deux et quatre pages (édition Minuit double). Si deux fois, il rédige six pages ou plus (16 mai, 13 juin), le récit du mardi 29 juillet occupe, lui, moins d'une page. L'écart maximal est donc de un pour six. Pour mémoire dans la première partie, il n'était que de un pour trois.

On pourrait rajouter qu'**un jour d'écriture ne correspond pas à un jour d'histoire et** que **de ce point de vue aussi, il y a /Irrégularité/.** Revel passe quatre jours (du 5 juin au 8 juin) à raconter sa visite de l'Ancienne Cathédrale qui n'a sans doute duré que deux ou trois heures. En revanche, il raconte en quelques lignes les mois de février et de mars. **Non seulement il y a /Pluralité/ de lignes mais cette pluralité se caractérise par une non-synchronisation des lignes en question.**

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *Œuvres Complètes*, *II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 443.

Les irrégularités énonciatives

N'ont pas une date dans ce tableau les jours où Revel ne prend pas la plume

Sont grisés dans ce tableau les jours où Revel déroge à son rythme habituel d'écriture.

PARTIES / JOURS OÙ REVEL ECRIT	I	II	III	IV	V
Jeudi	1er mai 2,3 p.				
Vendredi	2 mai 3 p.				
Lundi	5 mai 2,1 p.	2 juin 3,3 p.		4 août 4 p.	1er septembre 3,6 p.
Mardi		3 juin 4,5 p.	1er juillet 5,5 p.	5 août 4,8 p.	2 septembre 3,6 p.
Mercredi	7 mai 3 p.	4 juin 5,8 p.	2 juillet 2,8 p.	6 août 3,8 p.	3 septembre 1, 9 p.
Jeudi		5 juin 5,3 p.	3 juillet 2,3 p.	7 août 4 p.	4 septembre 2 p.
Vendredi	9 mai 3.2 p.	6 juin 5 p.	4 juillet 4,2 p.	8 août 4,2 p.	5 septembre 3,3 p.
Samedi		7 juin 5 p.			
Lundi	12 mai 3 p.	9 juin 4 p.	7 juillet 4,4 p.	11 août 2 p.	8 septembre 2,8 p.
Mardi	13 mai 3 p.	10 juin 3,8 p.	8 juillet 2,7 p.	12 août 4,4 p.	9 septembre 1,9 p.
Mercredi	14 mai 3,5 p	11 juin 5 p.	9 juillet 3,6 p.	13 août 4,6 p.	10 septembre 2,8 p.
Jeudi	15 mai 4,2 p.	12 juin 3,2 p.	10 juillet, 3,3 p.	14 août 5,8 p.	11 septembre 3,5 p.
Vendredi	16 mai 6 p.	13 juin 6,3 p.	11 juillet 4,6 p.	15 août 3 p.	12 septembre 4,3 p.
Lundi	19 mai 3,5 p.	16 juin 3 p.	14 juillet 3,8 p.	18 août 3 p.	15 septembre 2,2 p.
Mardi	20 mai 1,6 p.	17 juin 3,5 p.	15 juillet 3,3 p.	19 août 5 p.	16 septembre 2,5 p.
Mercredi	21 mai 2 p.	18 juin 3,7 p.		20 août 3,2 p.	17 septembre 2,1 p.
Jeudi	22 mai 3,2 p.	19 juin 4,2 p.	17 juillet 2,3 p.	21 août 3,5 p.	18 septembre 2,5 p.
Vendredi	23 mai 1,5 p.	20 juin 4,2 p.	18 juillet 2,5 p.	22 août 3, 5 p.	19 septembre 3,6 p.
Lundi	26 mai 2,6 p.	23 juin 3,8 p.	21 juillet 4,1 p.	25 août 3 p.	22 septembre 2,2 p.
Mardi	27 mai 1,9 p.	24 juin 5,5 p.	22 juillet 3,8 p.	26 août 4,1 p.	23 septembre 2,6 p.
Mercredi	28 mai 2,7 p.		23 juillet 4,5 p.	27 août 3,5 p.	24 septembre 2,9 p.
Jeudi	29 mai 3,7 p.	26 juin 3,5 p.	24 juillet 3,4 p.	28 août 3 p.	25 septembre 2,2 p.
Vendredi	30 mai 3 p.	27 juin 3,6 p.	25 juillet 4,6 p.	29 août 3,3 p.	
Dimanche				30 août 0,9 p.	
Lundi		30 juin 3,3 p.	28 juillet 4,2 p.		
Mardi			29 juillet 0,6 p.		30 septembre 1,4 p.
Mercredi			30 juillet 2 p.		

L'/Irrégularité/, on la retrouve encore si l'on compare la longueur des divisions et subdivisions internes. Les cinq grandes parties font de 55 pages à 90 pages (Edition Minuit double). Et si l'on raisonne en semaines, on a un écart allant d'une page (le chap. 5 du mois d'août) à vingt-neuf pages (le chap. 1 du mois de juin). Six chapitres font moins de dix pages, quatorze font entre dix et vingt pages, cinq plus de vingt pages.

De plus, alors que, dans les premières pages, le Temps de l'histoire dominait largement, **à partir du 19 mai**, c'est-à-dire du moment où selon Revel « commence la véritable recherche » (p. 45/249), **les présents de l'énonciation se mettent à proliférer**.

En faisceau avec ce constat, on peut noter toujours dès le 19 mai une multiplication des modalisateurs (« paraît-il » p. 47/250, « il me semble » p. 47/250, « je crois » 27 mai, p. 61/260) **et un lexique de l'oubli de plus en plus prégnant** : « Il s'agit de retrouver cette première entrevue » (20 mai, p. 49/251), « je suis incapable de retracer le détail de ces randonnées harassantes après un repas expédié ; tout cela se confond dans ma tête » (27 mai, p. 61/260), « lors de ce déjeuner dont je me souviens si mal » (28 mai, p. 65/262), « je ne me souviens pas du banal fait divers ainsi souligné » (30 mai, p. 70/265-266). **La /Confusion/ croît** alors d'autant plus que ces stylèmes, puisqu'ils remettent en cause les événements de l'histoire et les rendent suspects, contribuent à privilégier encore un peu plus le Temps de l'énonciation interne.

Cet effet est renforcé par les multiples cataphores qui émaillent le récit. Très souvent, le narrateur fait allusion à des faits que le protagoniste n'a pas encore vécus, à des personnages que le lecteur n'a pas encore rencontrés, à des informations dont il n'a pas encore eu vent. Par exemple dès le vendredi 2 mai, Revel évoque Ann Bailey et le rachat d'un nouveau plan de Bleston. Nous ne saurons réellement qui est cette Ann que lorsqu'il ira dans son magasin, ce qu'il ne nous raconte que le mardi 20 mai. Nous ne comprendrons le pourquoi du rachat d'un nouveau plan que lorsque nous apprendrons qu'il a brûlé le premier, autrement dit à la page 264/398 du roman, le mercredi 6 août. Autre exemple comparable, le vendredi 23 mai, apparaît le nom de Burton (p. 57/256). Pour nous lecteurs, ce dernier est encore un inconnu total et ce n'est qu'ultérieurement que nous découvrirons ce protagoniste.

La belle ligne de l'histoire est donc comme peu à peu grignotée par la ligne de l'énonciation interne et ce à un tel point qu'on assiste au fur et à mesure de la première partie à un début d'inversion de tendance : ce qui était minoritaire (le Temps de l'énonciation interne) devient peu à peu majoritaire. Insensiblement, l'englobant devient englobé, le Temps de l'histoire se fond dans le Temps de l'énonciation interne.

✓ **Une énonciation externe révélée**

. Le processus d'écriture

Dans *L'Emploi du temps*, **la situation de l'énonciation interne n'est pas sans rapport avec la situation de l'énonciation externe. Revel est écrivain (comme Butor), Revel passe un an en Angleterre (comme Butor), son journal se veut réaliste (comme le premier roman de Butor). Analyser l'une peut donc donner des renseignements sur l'autre et met entre autres au grand jour la /Discontinuité/ inhérente à l'acte d'écrire.**

Revel nous présente en effet cet acte comme borné à son commencement : « Cette table où je n'écrivais pas encore » (24 juillet, p.236/378), « ce temps où je n'écrivais pas encore » (4 septembre, p. 347/453). De plus, signe que la /Continuité/ est un vœu pieux, les polyptotes de la lexie « écrire » sont très souvent associés à des phrases négatives : « je ne puis écrire » (30 juillet, p. 250/387), « Mais je n'ai rien lu, n'ayant rien écrit » (18 août, p. 298/420). La seule occurrence de ce verbe au futur signale aussi une interruption d'écriture : « je n'écrirai plus bien longtemps ce soir […] car je sens l'envie de dormir qui me gagne » (15 août, p. 294/417). Comment mieux dire que l'acte d'écriture est /Discontinuité/ et /Irrégularité/ ?

De plus, **la grande majorité des écrivains ne rédigent pas leur œuvre linéairement, page après page, sans revenir en arrière, sans réécrire tel ou tel passage.** Cependant, considérant ce travail comme un préliminaire ne méritant pas d'être mis en lumière, la plupart cachent ce tâtonnement scriptural ou, tout au moins, ne l'évoquent guère. Peu importe la cuisine, seul compte le plat, seul compte le bel ordonnancement linéaire de l'œuvre. **Butor**, lui, au contraire, à plusieurs reprises, dans ses écrits critiques, **souligne ses allers et retours** :

> « Quand je rédige une page, très souvent un mot m'arrête ; c'est comme une chose qu'on a perdue, il faut remuer toute la maison pour remettre la main dessus. Je connais des écrivains estimables qui "tissent" ligne après ligne sans jamais revenir en arrière. Je relis ; deux ou trois mots me sautent à la figure comme faux. Il faut absolument les corriger ; ils sont comme des fautes d'orthographe. Pas seulement deux ou trois mots, deux ou trois phrases, la page entière. Ce que j'écris à la page 200 peut m'obliger à reprendre de fond en comble les dix premières pages. Il y a certainement des passages de mes livres que j'ai refaits cinquante fois[1]. »

Revel fait de même dans *L'Emploi du temps* et ce, dès les premières lignes de la deuxième partie. Alors qu'en toute logique chronologique, il devrait évoquer le 1er juin les événements du début novembre, soudain, il se met à raconter ce qui s'est passé récemment, ce qui évidemment le contraint par la suite à opérer un retour en arrière en novembre : « Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent » (2 juin, p. 75/271). **Butor par l'intermédiaire du personnage de Revel illustre** donc **les conclusions de ses**

[1] Butor, « Réponses à Tel Quel », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 613.

articles critiques, à savoir le fait que l'acte d'écrire est un acte où la /Rétrogradation/ est essentielle.

. Le processus de lecture

L'énonciation interne met en scène un deuxième processus ramenant à l'énonciation externe, l'acte de lecture. Par le biais de Revel, Butor nous montre, là encore, que les schèmes matriciels linéaires découverts plus haut sont inadaptés et inadéquats au réel. Premier constat, de nombreux livres ne sont jamais lus linéairement :

> « Car le livre que nous lisons d'un bout à l'autre, et que les théoriciens de la littérature considèrent souvent comme le livre normal, est en réalité une exception. Les plus répandus et à certains égards les plus utiles dans notre société, ceux dont nous ne pouvons pas nous passer, ce sont ceux que nous consultons, faits de telle sorte que nous puissions y trouver le renseignement dont nous avons besoin sans les lire d'un bout à l'autre, les dictionnaires.
> Ils sont caractéristiques de notre civilisation. Aucune ville, aucun Etat moderne ne pourrait subsister s'il lui manquait cet objet essentiel, ce monument trop peu étudié qu'est l'annuaire de téléphone[1]. »

Deuxième constat, la forme même des livres fait que **la lecture est /Disccontinuité/**. Pour que ce ne soit pas le cas, il faudrait revenir au *volumen* qui, lui, permettait de lire le texte sans sauts temporels. Et même à partir d'une certaine longueur comment ne pas interrompre sa lecture ? Il faut bien manger, dormir, répondre au téléphone, etc. Et même si l'ouvrage est court, lit-on vraiment d'affilée ? Ne nous arrêtons-nous pas de temps en temps pour rêvasser sur une description, pour réfléchir sur une répartie ? Ne nous arrive-t-il pas aussi de lire un paragraphe tout en pensant à autre chose, ce qui fait qu'au bout de dix lignes nous nous apercevons que nous avons lu sans lire.

Le passage du *volumen* au *codex* révèle, de plus, que l'acte de lecture, comme l'acte d'écriture, n'est pas que directif. Il est aussi rétrograde. C'est parce que s'est fait de plus en plus sentir le besoin de revenir en arrière, de vérifier tel ou tel passage ou d'aller plus vite en avant que le *codex* s'est imposé. Butor en a pleinement conscience puisque lorsqu'il analyse les forces et faiblesses des micro-films, il en arrive justement à la conclusion que ceux-ci ne pourront s'imposer que lorsqu'on pourra les feuilleter aussi commodément que les livres[2]. Même la lecture du texte le plus simple n'est pas que directive :

> « La transcription d'une conférence observe une succession linéaire. A chaque mot entendu correspond un mot inscrit dans le même ordre, l'un après l'autre. En fait, la compréhension, surtout dans certaines langues, nous oblige à de perpétuels retours en arrière ; le sens d'un mot reste en suspens jusqu'à ce qu'un autre, parfois longtemps après, le soit venu préciser. Même l'audition la plus simple ne peut être interprétée comme une expérience de succession pure[3]. »

---

[1] Butor, « La littérature, l'oreille et l'œil », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, p. 1043.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 1041.

Un architexte comme le roman policier complique évidemment encore un peu plus le processus de lecture. En effet, dans ce genre, une fois que le lecteur a découvert qui était l'assassin et comment il a procédé, il ne peut s'empêcher de « relire », physiquement ou mentalement, les épisodes un à un pour s'assurer que l'intrigue tient bien, pour déceler les indices qu'il n'avait pas vus, pour comprendre telle ou telle motivation, telle ou telle action si complexe qu'il n'en avait pas, à première lecture, saisi tous les tenants et aboutissants. Fondanèche[1] comme Aveline[2] estiment qu'en fait tout roman policier fusionne au moins deux processus. Un premier qui consisterait à se glisser dans le personnage de l'enquêteur et un deuxième qui, lui, amènerait à se fondre avec le criminel, à percevoir les faits à travers ses yeux. On trouve une confirmation de cette caractéristique des romans policiers au sein de *L'Emploi du temps* puisque James lui-même confie à Revel :

> « Il y en a que j'ai relus jusqu'à six fois, monsieur Revel. Comment vous dire ? Ils prennent alors une sorte de transparence. A travers les illusions du début, vous entrevoyez la vérité dont vous avez plus ou moins gardé le souvenir » (11 juin, p. 115/297).

Or si un roman policier est beaucoup plus complexe qu'une simple conférence, une œuvre littéraire est à son tour beaucoup plus absconse qu'un simple roman policier. Butor, lorsqu'il analyse l'œuvre de Flaubert, le souligne :

> « Notre lecture doit imiter les mouvements fondamentaux de l'écriture. La première version, c'est l'écriture horizontale, un voyage rapide ; nous devons lire le plus vite possible, être emportés par son allure, linéairement de la première à la dernière phrase. C'est la littérature chemin de fer qui insiste sur la suite des événements. Nous courons le long de la ligne, et l'auteur doit toujours nous donner envie de continuer : principe du suspense, chaque morceau d'un roman découpé en feuilletons se terminant par une énigme qui nous accroche, nous ferre pour lire la suite le lendemain, littérature à dévorer, celle d'Alexandre Dumas ou d'Eugène Sue qui culminera dans le roman policier.
>
> Mais la première version [de La Tentation de saint Antoine] manquait justement de suspense. A partir de la seconde nous avons l'écriture châtiée, la correction qui s'enfonce dans le texte ; et s'il nous faut tellement garantir notre retraite, c'est pour que nous puissions aussi nous enfoncer, suivre non seulement ce que raconte ce texte, mais la façon dont il le raconte, le style, non seulement le quoi, mais le comment. Ceci implique une épaisseur ; il doit se livrer peu à peu, par une lecture correctrice : nous avions interprété telle page d'une certaine façon, puis au détour d'une phrase quelque chose nous montre que nous nous étions trompés, et nous réinterprétons. Equivalent lectoriel de la rature. La lecture linéaire va être raturée par celle qui revient en arrière.
>
> Dans la façon dont le texte est repris, nous avons une invitation à revenir en arrière, à avoir non une lecture vorace, mais une lecture de gourmet, dans laquelle on va goûter, remâcher, une lecture de rumination. L'ivrogne boit le plus vite possible le plus de vin possible pour supprimer en lui le vin au plus vite. L'amateur tâte le vin, en développe lentement les arômes[3]. »

L'Emploi du temps anticipe ces remarques. La lecture d'une telle œuvre ne saurait se réduire à une lecture linéaire. Constamment le lecteur procède à des allers et retours, à des corrections qui annihilent ses lectures précédentes. Sans cesse, il lit dans une direction qui soudain se

---

[1] *Le Roman criminel,* p. 116, cité par Fondanèche, *Le roman policier*, coll. « Thèmes et études », Ellipses, 2000, p. 75.

[2] Aveline, « Double note sur le roman policier », *La double mort de Frédéric Belot,* coll. « 10/18 », U.G.E, n° 1655, 1984, p. 204-205. cité par Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999 p. 48.

[3] Butor, *Improvisations sur Flaubert, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 44-45.

divise en de multiples possibles. Il emprunte alors un de ces possibles qui s'avère rapidement erroné ou, au contraire, il poursuit ce possible loin, très loin, parfois jusqu'à la fin du roman pour découvrir que c'était effectivement une lecture inadéquate. Ce qui l'oblige alors à retourner cent cinquante pages plus tôt, voire au début du roman, et à poursuivre une nouvelle piste. Bien souvent d'ailleurs, il emprunte plusieurs pistes en même temps, pistes qui peuvent toutes s'avérer fructueuses, qui, /Complexification/ oblige, peuvent à leur tour se démultiplier en chemins tout aussi productifs ou même pourquoi pas se réunir en une voie royale où toutes les lectures fusionnent en un faisceau cohérent.

S'il était besoin d'un exemple, les hypothèses qui surgissent à l'esprit du lecteur suite à l'accident de la troisième partie confirment amplement les propos ci-dessus. Dès qu'une Morris noire est évoquée, alors que Revel n'y songe pas encore, le lecteur tout de suite pense à celle de James et se rappelle tous les passages où celle-ci a été évoquée. Cependant, l'enquête de Revel se précisant, la piste de la Morris de Richard Tenn amène le lecteur à remettre en cause ses premières suspicions et à abandonner la piste James jusqu'au moment où la voiture en question s'avère grise. De nouveau, le lecteur retourne alors en arrière et tente d'analyser le comportement récent de James pour confirmer ou infirmer sa première théorie et tout cela finalement pour n'arriver à aucune conclusion convaincante, ce qui conduit le lecteur à porter son intérêt sur d'autres éléments du récit et à, par exemple, analyser d'une tout autre manière le comportement de James et à comprendre soudain pourquoi dès la première partie celui-ci avait conduit Revel chez Ann.

Bien sûr, cette prise de conscience de l'inanité des schèmes matriciels linéaires pour rendre compte des processus d'écriture et de lecture n'est ni une découverte ni une originalité de Butor. Sa réelle spécificité est d'encoder son roman de telle sorte que la complexité de l'acte d'écriture comme de l'acte de lecture ressortent et de mettre en scène dans son récit, via le personnage de Jacques, les deux actes en question. Non seulement comme nous venons de le rappeler on voit constamment Revel interrompre son journal et ne pas raconter les événements qu'il vient de vivre dans l'ordre de l'histoire mais on le voit aussi relire son journal. D'abord dans l'ordre de l'écriture (/Directivité/) ensuite dans un ordre inverse (/Rétrogradation/) : « ce n'est pas dans la suite de ce que j'avais écrit au mois de juillet que je me suis plongé, mais dans ce passage de la fin d'août, relatant la séance du lundi 25 » (8 septembre, p. 353/458).

3.1.3. Un récit et une histoire labyrinthiques

✓ **Une chronologie éclatée**

Cependant c'est avant tout en jouant avec la linéarité chronologique du récit que, comme nous allons maintenant le montrer, Butor remet en cause les schèmes matriciels linéaires traditionnels. On se rappelle que, pour Genette, étudier l'ordre temporel d'un récit

> « c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect[1]. »

Une telle étude postule l'existence « d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. » Et Genette d'ajouter « Cet état de référence est plus hypothétique que réel[2]. » Butor en a si conscience que dans ses écrits critiques, **il ne cesse de répéter que, même dans les œuvres proposées comme modèles canoniques de la linéarité, cette dernière est mise à mal**. Dans *Répertoire II*, il s'appuie par exemple sur celui qui est justement présenté comme le chantre du roman traditionnel, Balzac, et rappelle que cet auteur, dans la préface d'*Une fille d'Eve*, en prenant l'exemple d'un homme qui se promenant au milieu d'un salon rencontre une ancienne connaissance, remettait totalement en cause le linéaire. Après avoir admiré ce qu'est devenue cette connaissance ne s'empressera-t-il pas d'aller dans une pièce voisine pour apprendre, grâce à un « délicieux conteur », le passé du personnage en question ?

> « Souvent cette histoire scandaleuse ou honorable, belle ou laide, vous sera-t-elle dite le lendemain, ou un mois après, quelquefois par parties. Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche[3]. »

Butor précise :

> « On s'en tire généralement en organisant son récit autour d'un fil chronologique fort grossier, toute précision dans les dates mettant cette "forme" en danger, auquel s'agglomèrent au petit bonheur des références, des souvenirs, des explications. Dès qu'on fixe son attention sur ce problème, on s'aperçoit qu'en fait aucun roman classique n'est capable de suivre les événements d'une façon simple (d'ailleurs la poétique humaniste ne recommandait-elle point de commencer la narration ou le spectacle in medias res) ; il faut donc étudier les structures de succession[4]. »

Il montre fort bien que, dans les romans comme dans le réel, Temps et espace sont « perpétuellement débordants ». Si l'on souhaite décrire un événement en train de se passer, pour le comprendre ou le raconter d'une façon satisfaisante l'on est presque automatiquement obligé de faire référence à des moments antérieurs ou bien à tel ou tel projet futur qui éclaire l'événement en question. De plus, tous ces moments évoqués vont à leur tour

---

[1] Genette, *Figure III*, « Poétique », Seuil, 1972, p. 78-79.
[2] *Ibid.*, p. 79.
[3] Balzac, « préface », *Une fille d'Eve*, cité par Butor, *Répertoire II*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 439.
[4] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *ibid.*, p. 439- 440.

en générer d'autres. Le simple fait qu'une scène a lieu dans un endroit historique conduit à chercher des échos ou des oppositions entre le présent et le passé[1]. Butor montre aussi que la linéarité chronologique transforme les personnages en objets artificiels :

> « Un effort rigoureux pour suivre l'ordre chronologique strict, en s'interdisant tout retour en arrière, amène à des constatations surprenantes : toute référence à l'Histoire universelle devient impossible, toute référence au passé des personnages rencontrés, à la mémoire, et par conséquent toute intériorité. Les personnages sont alors nécessairement transformés en choses. On ne peut les voir que de l'extérieur, et il est même presque impossible de les faire parler[2]. »

Du point de vue des stylèmes la conséquence ne se fait pas attendre : les analepses abondent et, comme nous l'avons déjà signalé, leurs portées dépassent de bien loin ce que le choix de départ de Butor impliquait. Le narrateur ne se contente pas en effet de remonter jusqu'à son arrivée à Bleston, il évoque les ascendants de James, la Nouvelle Cathédrale mais aussi l'Ancienne et même les origines de Bleston. A première lecture, ces analepses ne semblent absolument pas ordonnées. Par exemple, le vendredi 8 août sont évoqués successivement le samedi 2 août, le 1er juin, le dimanche 3 août, le samedi 2 août, le début du mois de juillet, le samedi 2 août, le dimanche 3 août, les derniers jours de décembre, le mois de janvier. **La conclusion s'impose d'elle-même : comme les architextes, comme les énonciations, le récit génère à côté du faiscsème de la /Directivité/, ceux de la /Rétrogradation/, de la /Confusion/ et du /Désordre/.**

L'Emploi du temps **n'est pas non plus avare en ellipses et avec ces dernières ce sont, cette fois, les faiscsèmes de la /Discontinuité et de la /Fragmentation/ qui ressurgissent. Ce qui pouvait en effet être dans la première grande partie du roman perçu comme /Successivité/ d'instants très rapprochés, comme ligne en pointillés, s'avère de plus en plus /Successivité/ de segments très espacés. Si l'on en croit Cogard, l'isotopie du /Lacunaire/ augmenterait même au fil des pages[3]. Un simple recensement des passages où Revel évoque les ellipses de son journal semble lui donner raison :**

Jours où Revel évoque les ellipses de son récit

17 juin, p. 134/310	11 juillet, p. 207/358	4 août, p. 256/393	1er septembre, p. 338/448
	22 juillet, p. 226/372	11 août, p. 276/406	4 septembre, p. 346/453
		18 août, p. 298/420	5 septembre, p. 350/455
			10 septembre, p. 358/461
			22 septembre, p. 382/478
			22 septembre, p. 383/479
			22 septembre, p. 384/479.

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 89-90.
[2] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 440.
[3] Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001, p. 126.

Comme dans *La Modification*, une des lacunes les plus frappantes est l'absence de référence à l'enfance de Revel et à tout ce qui précède son séjour à Bleston. Sa vie semble bel et bien commencer le mardi 2 octobre 1951. On peut sans doute y voir la tentative décrite ci-dessus d'un pur linéaire non débordant, tentative qui s'avère un échec puisque, s'il réussit à ne pas évoquer son propre passé, il ne cesse en revanche d'aborder celui de Bleston, celui de la civilisation occidentale.

Autre lacune, le contexte historique de 1951 et 1952, période correspondant au séjour de Revel à Bleston, semble totalement omis. Or durant cette période, les événements historiques ne manquent pas et plusieurs d'entre eux ont certainement eu une répercussion telle sur la population qu'il serait bien étonnant qu'un Français séjournant en Angleterre ne les relate pas. Le 26 octobre 1951, Churchill est élu premier ministre, le 6 février 1952 correspond à la mort de George VI, le 26 février Churchill annonce la fabrication de la première bombe atomique britannique, le 2 mai le Comet 1 De Havilland réussit un vol entre Londres et Johannesburg, le 24 août la Grande-Bretagne évacue le canal de Suez, le 3 octobre ont lieu les premiers essais nucléaires du pays. Cette même année voit le décret d'une loi sur le logement décidant la construction de 300 000 habitations par an, etc. Pas un mot sur ces faits dans *L'Emploi du Temps*. On trouve sans doute un début d'explication à ce silence dans un des entretiens de Butor :

> « Je me situe à une distance plus grande, à une certaine distance par rapport à l'actualité immédiate. Je ne suis pas à mon aise dans cette dernière. J'ai besoin d'un certain temps. Et je sais que c'est seulement en prenant une certaine distance qu'on réussit à comprendre le présent. Lorsqu'on se cogne au présent, on est toujours en arrière. C'est un présent vu à travers le passé[1]… »

Les ellipses sont aussi très présentes dans le récit. Il suffit d'essayer de reconstituer le calendrier des événements jour par jour pour s'apercevoir que des pans entiers de l'année de Revel restent vides :

Jours de l'histoire non relatés

Mois	Jours dont on ne sait rien de précis	Nombre de jours
Octobre	1, 4, 5, 9, 10	= 5 jours
Novembre	7, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30	= 16 jours
Décembre	4, 5, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 28, 30	= 16 jours
Janvier	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31	= 28 jours
Février	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29	= 26 jours
Mars	2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31	= 25 jours
Avril	1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25	= 19 jours

[1] Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Editions L'Age d'homme, Lausanne, 1982, p. 140-142.

Mai	2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 29, 30	= 22 jours
Juin	2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 30	= 15 jours
Juillet	3, 4, 23, 24, 25, 30	= 6 jours
Août	1, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 21, 22, 26, 27, 28, 29	= 15 jours
Septembre	2, 4, 5, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 30	= 15 jours

Même si certains événements difficilement datables ne sont pas intégrés dans ce tableau, même si sont comptés en revanche les jours où le seul renseignement donné est météorologique, on voit que sur les 366 jours que compte une année bissextile, un peu plus de deux cents ne sont pas relatés. Autrement dit, **les lacunes sont plus nombreuses que le raconté. La belle matrice linéaire n'était décidément qu'un leurre**. En toute cohérence avec les dires de Revel, sur le tableau ci-dessus on peut d'abord constater que la période janvier, mars est la plus lacunaire. On peut aussi observer que les jours de la semaine sont nettement moins décrits que les jours du week-end. Le premier mois ainsi que ceux où Revel rédige son journal intime sont relatés le plus exhaustivement. Si malgré tout le mois de mai est finalement relativement peu détaillé, c'est bien sûr parce qu'au tout départ Revel avait le projet de seulement raconter ce qui s'était passé sept mois auparavant.

Notons au passage que, comme s'il voulait focaliser notre attention sur elles, plusieurs lacunes se rapportent aux tapisseries d'Harrey :

> « (comme tout cela était clair à présent, malgré quelques grandes obscurités, comme tout cela s'organisait à présent, malgré quelques grandes lacunes !) » (11 juillet, p. 207/358) ;
>
> « sans qu'il soit question du dimanche 8, de cette autre conversation le dimanche 8 avec James Jenkins cette fois, qui n'était déjà plus du tout le même envers moi, dans le Musée cette fois à propos des tapisseries » (11 août, p. 276/406) ;
>
> « je le trouvais insuffisant entre autres raisons parce que j'avais négligé d'enregistrer ma dernière visite aux tapisseries du musée, le dimanche précédent, le 8 juin, en compagnie de Jenkins » (22 septembre, p. 382/478) ;
>
> « Ces pages datées de la deuxième semaine du mois d'août, elles aussi sont insuffisantes, et entre autres raisons, parce que j'ai négligé d'insister sur ma dernière visite aux tapisseries du Musée, le samedi précédent en compagnie de Rose » (22 septembre, p. 383/479) ;
>
> « cet ensemble de pages qui sera inévitablement insuffisant, […] , sur ma dernière visite aux tapisseries du Musée, la dernière de notre année certainement, avant-hier, le samedi 20 septembres (22 septembre, p. 384/479).

Le fait que, dans ces extraits, tapisserie et écriture sont constamment associées est évidemment une invitation à voir dans les tapisseries beaucoup plus que de simples tapisseries mais une sorte de double du roman, une sorte de double du réel. Et cela d'autant plus que, comme le fait remarquer Spitzer, les anachronies observées plus haut sont elles aussi en parfait écho avec la description des tapisseries :

> « Ce n'est pas par hasard que, dans la description des panneaux du Musée qui traitent de la légende de Thésée, la contraction du temps opère de telle façon que non seulement les dix-huit tableaux apparaissent non pas dans leur ordre historique, mais dans l'ordre 15, 1, 6, 14, etc.[1] »

Si l'on étudie les ellipses dans *L'Emploi du temps*, ce que l'on se doit cependant avant tout de repérer, c'est que **tout le roman est précisément centré autour d'une lacune : celle du 29 février.** La dernière page, le dernier paragraphe, la dernière phrase sont symptomatiquement consacrés à cette ellipse fondamentale et cette date fatidique, sur laquelle bien sûr nous reviendrons, est même répétée deux fois dans les toutes dernières lignes du roman.

Terminons en notant que Revel, lui-même, propose çà et là quelques explications permettant de comprendre la gradation de l'elliptique dans le roman. Ce stylème s'expliquerait par l'impossibilité intrinsèque de tout dire (22 septembre, p. 384/479), par une sorte d'autocensure, une peur de s'avouer ses propres sentiments (18 août, p. 298/420), par les limites de la mémoire voire par des processus plus ou moins conscients de réactivation des souvenirs (4 août, p. 256/393) mais évidemment Revel n'est pas Butor et ces explications sans être fausses sont insuffisantes.

Le stylème « ellipse » comme le faiscsème /Fragmentation/ ont des incidences directes sur la vitesse du récit et permettent de prendre conscience d'un autre faiscsème : /l'Irrégularité/. Si cette vitesse était, comme nous l'avons montré, très régulière au début de la première partie de *L'Emploi du temps*, bien vite les choses changent et la tendance apparue dans la deuxième moitié de mai fait plus que se confirmer. Butor est d'ailleurs le premier à le signaler :

> « au bout d'un certain temps naturellement les événements se précipitent et ils se précipitent d'autant plus qu'il y a plusieurs séries d'événements qui se mettent à se dérouler ensemble et qu'ainsi on est en quelque sorte bombardé par des événements[2]… »

La lenteur et la régularité mises en place dans la première partie avaient, en fait, pour première fonction de faire mieux percevoir les ruptures, les variations. Si une ligne est faite de courbes irrégulières de plus ou moins grande amplitude, une petite variation ne sera pas perçue. Si au contraire la ligne est droite et régulière, le moindre écart, serait-il millimétrique, saute aux yeux. Autrement dit, par un beau paradoxe, de la /Régularité/ et de la /Continuité/ jaillissent de l'/Irrégularité/ et de /Discontinuité/. On a là un procédé bien connu des musiciens et Butor n'est pas sans le savoir :

---

[1] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 491.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 94.

> « Le livre est lent dans ses premières pages ; après il n'est plus lent, et il y a toutes les autres couleurs qui arrivent, mais c'est comme en musique il y a une tonalité qui est donnée dès le début, qui est bien assurée, et c'est à l'intérieur de cette tonalité, c'est par rapport à cette tonalité que toutes les modulations, tout le chromatisme va jouer[1]. »

Le tableau qui suit confirme une accélération générale :

Données permettant de calculer les vitesses moyennes du récit

Mois de l'énonciation	Nombre de pages (édition Minuit double)	Mois racontés
Mai	64 p.	Octobre
Juin	95 p.	Novembre, juin
Juillet	78 p.	Décembre, juillet, mai
Août	82 p.	Janvier, août, avril, juin
Septembre	58 p.	Février, septembre, mars, juillet, août

Lors de la première partie, nous avons 64 pages pour raconter un mois, lors de la seconde quatre-vingt-quinze pages pour deux mois soit une moyenne de quarante-sept pages et demie par mois, autrement dit déjà beaucoup moins. Le phénomène ne fait que s'amplifier, la moyenne de la troisième partie est de vingt-six pages, celle de la quatrième d'un peu plus de vingt pages et celle de la dernière d'un peu plus de onze pages. Au mois de mai, les quelques heures que Revel passe à la gare sont racontées en plus de cinq pages (p. 9 à 14). De même, sa première rencontre avec Horace dure presque dix pages (p. 29 à 38) alors qu'elle aussi n'a une longueur que de quelques heures. Nous avons aussi vu que sa visite de l'Ancienne Cathédrale dans la deuxième partie est racontée avec luxe de détails et avoisine les quatorze pages (p. 90 à 103). Au contraire, à la fin du roman les événements de février ne sont absolument pas détaillés. Les rendez-vous avec Ann sont par exemple racontés en deux lignes : « je la rencontrais encore tous les jours de semaine en déjeunant au Sword, cette Ann, cette Ariane qui m'aimait alors dont je me détournais » (5 septembre, p. 350/456). De même, alors que le moment, sentimentalement parlant, est crucial, Revel ne consacre « que quelques instants et quelques lignes » (12 septembre, p. 367/466) à raconter son premier repas chez les Bailey. Le premier repas chez les Jenkins lui avait eu droit à une page entière (28 mai, p. 64-65/262). L'accélération d'ailleurs est telle que comme nous venons de le rappeler, les événements du 29 février n'ont pas droit au moindre mot.

A ces différents constats, il faudrait rajouter que Butor, outre les anachronies, les ellipses et les variations de vitesse, joue sur la fréquence. Pour montrer la vie routinière de Revel, **il se sert par exemple très souvent de l'itératif** :

> « 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 prise » (27 mai, p. 61/260).

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 95.

D'une façon plus perturbante, **à plusieurs reprises, plutôt que de raconter une fois ce qui s'est passé *n* fois, il raconte *n* fois ce qui s'est passé seulement une fois.** Tel est par exemple le cas du rachat du plan à Ann : « C'était la veille de ce dernier jour d'avril, donc le mardi, lorsque je suis rentré ici et que j'ai vu la couverture toute neuve du plan de Bleston que j'avais racheté à Ann, le soir précédent » (5 août, p. 261/396), « je lui ai demandé un plan de Bleston » (6 août, p. 262/397), « à qui je désirerais tant maintenant expliquer pourquoi, les derniers jours d'avril, je lui ai racheté un second plan de Bleston » (15 août, p. 294/417), « le plan que le mardi je suis allé acheter à Ann, sans pouvoir ni vouloir alors lui expliquer pourquoi » (19 août, p. 303/423), etc. De même sont sans cesse racontés la première rencontre avec Burton, le film sur la Crète, le prêt du livre de Burton, l'épisode de la photo de la foire, l'accident, etc.

Les réflexions de Rousset évoquées plus haut (2.1.1., p. 77) **permettent aussi de redécouvrir plusieurs des faiscsèmes croisés précédemment. Partant de la correspondance impossible entre Temps de l'histoire et Temps du récit, analysant les réflexions de l'abbé Prévost, ce critique, nous l'avons dit, en arrive à postuler trois types de /Successivité/. 1) Le narrateur peut raconter les événements dans l'ordre de l'histoire tout en veillant à apparaître le moins possible. Le récit tend alors vers le chronologique et l'/Objectivité/** mais, comme nous l'avons montré, cette première option est un idéal inaccessible. **2) Le récit peut aussi restituer l'ordre dans lequel le narrateur a appris, a découvert, tel ou tel événement. Il sera alors plus du côté de la /Subjectivité/** et beaucoup moins chronologique. 3) **Enfin, le récit peut tenter de restituer « l'ordre produit par la mémoire actuelle du rédacteur au moment où il écrit ». La /subjectivité/ est alors à son *summum*[1].**

Dans *L'Emploi du temps*, Butor utilise les trois /Successivités/. Il tente d'abord de raconter, dans l'ordre chronologique, le séjour de Revel à Bleston. Commençant au début du mois d'octobre, il remonte peu à peu celui-ci. Cependant très vite, il omet des informations et raconte en suivant « le temps des connaissances » de Revel. Nous découvrons le nom de famille d'Horace plusieurs pages après l'avoir rencontré (15 mai, p. 35/243), nous ne le suspecterons que très tardivement d'allumer les feux alors qu'évidemment le narrateur qui écrit les faits sept mois après leur avènement sait fort bien au moment où il écrit qui est Horace et ce qu'il a fait à la boutique d'Amusements. De même, à la première découverte de la tapisserie, Revel ne nous révèle pas la signification des différentes scènes alors qu'au

[1] Rousset, *Narcisse romancier*, Corti, 1972, p. 24.

moment où il raconte cette scène, il a décrypté en grande partie les tapisseries. Cependant l'on a aussi constamment droit au troisième mode : « l'ordre produit par la mémoire actuelle du rédacteur au moment où il écrit. » L'évocation du roman de Burton à la fin de la première partie entraîne par exemple, au début de la deuxième, l'évocation du moment où Ann lui a redonné l'exemplaire qu'il lui avait confié. La première rencontre avec Mme Jenkins lui fait penser à la deuxième où pour la première fois, il a repéré sa bague, etc.

Additionner, superposer, entremêler les trois possibilités théorisées par Rousset n'est évidemment pas sans conséquence. En découle un texte se caractérisant par la /Confusion/, la /Complexification/, le /Désordre/, la /Discontinuité/, la /Fragmentation/, l' /Irrégularité/, la /Pluralité/, et la /Prolifération/. Autrement dit, par la plupart des faiscsèmes relevés précédemment.

Terminons ce recensement, bien sûr non exhaustif, par le stylème qui sans doute remet le plus en cause les schèmes matriciels linéaires traditionnels, à savoir le non respect de la cohérence chronologique. Le calendrier proposé dans *L'Emploi du temps* correspond, jour pour jour, date pour date, à la fin de l'année 1951 (octobre à décembre) et à l'année 1952 (janvier à septembre) et, d'ailleurs, à plusieurs reprises, Butor a lui-même signalé cette correspondance. Or, çà et là, des entorses apparaissent. **Certaines de ces entorses sont indéniablement des erreurs**. Butor le reconnaît :

> « On m'a signalé dans mes livres un certain nombre d'erreurs de détail, telles des fautes d'impression. Parfois il est facile de corriger ces "coquilles" dans une édition ultérieure ; parfois cela n'est pas possible, elles appartiennent au texte. Ainsi j'ai donné irrémédiablement une fausse date au *Guy Fawkes day* dans *L'Emploi du temps*. Je comprends maintenant comment cela s'est produit, mais je n'y puis plus rien[1]. »

D'autres sont voulus, assumés et parfaitement explicables si l'on y voit des traces de la /Subjectivité/ de Revel. Ainsi, en 1952, le 29 août est bien, comme inscrit dans le roman, un vendredi mais alors que logiquement le dimanche suivant devrait être un 31, la date qui apparaît page 333/443 est « le dimanche 30 août ». Ce n'est pas une erreur typographique puisqu'il aurait été très facile de la corriger mais que l'édition de Minuit collection « double » de 1995 et l'édition de la Différence 2006, qui ont l'une et l'autre été revues par Butor, conservent cette anomalie. Si chronologiquement parlant, il y a infraction, c'est bien sûr parce que Jacques, qui n'écrit jamais d'ordinaire le dimanche, est complètement troublé, terrassé. Il vient d'apprendre qu'Ann et James sont amoureux.

En revanche, il est plus difficile de trouver de telles explications pour rendre compte des autres infractions à la chronologie. Par exemple, le lundi 21 juillet, Revel écrit :

[1] Butor, « Réponses à tel quel », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 614.

« huit jours auparavant, un dimanche encore pluvieux mais pourtant déjà plus long, plus beau, plus sûr de lui que celui d'avant le deuxième de mai, le 10 » (21 juillet, p. 223/369). Or comme le confirment le calendrier de 1952 et la chronologie interne du roman, le dimanche en question est le 11 mai. Preuve en est, à la page 24, Revel écrit le lendemain, le lundi 12 mai. Là encore, rien n'était plus facile que de corriger cette erreur. Butor ne l'a pas fait. De même, le lundi 9 juin, Lucien évoquant les deux sœurs est censé dire : « Elles m'ont beaucoup parlé de toi et de la tête extraordinaire que tu as faite, samedi dernier, quand Ann t'a rendu l'exemplaire du *Meurtre de Bleston* » (9 juin, p. 108/293). Or c'est le dimanche 1er juin qu'Ann lui a rendu le livre :

> « *Lundi 2 juin*
> Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte […] Hier soir, dimanche premier juin à six heures, comme elle m'ouvrait la porte […] Ann Bailey […] s'est écriée […] j'ai là-haut quelque chose à vous rendre » (p. 75-76/271-272).

Autre exemple : le mercredi 2 juillet, Revel parlant de la photographie de Burton qu'il a entre les mains écrit : « c'est hier […] que j'ai été mené jusqu'à lui, vraiment sans le savoir, d'un terrain de foire à l'autre ». Ce qui signifie qu'il a trouvé la photographie en question le mardi 1er juillet or, le 3 juillet, il note :

> « Hier, n'est-ce pas ce ciel si clair […] qui m'a engagé, à six heures […] de monter […] vers le terrain vague du cinquième où j'ai aperçu, parmi les derniers camions que l'on remplissait, un homme s'amusant à faire brûler […] ce que j'ai identifié […] comme une pellicule photographique » (p. 181-183/342-343).

Revel met donc la main sur le négatif de Burton tantôt le 1er juillet tantôt le 2 juillet. De même, le mercredi 3 septembre, on peut lire : « cette courte après-midi du dimanche 1er décembre au cours de laquelle James, le même James, toujours ce James, m'avait fait pénétrer pour la première fois dans Plaisance Gardens » (p. 345/452). Or, le vendredi 4 juillet, Revel écrit : « C'est par une bien courte après-midi, le dimanche 2 décembre […] que James […] m'introduit à la grande foire immobile dans le douzième » (p. 185/344). Autre inexactitude, le vendredi 19 septembre, Revel raconte que son premier entretien avec Burton date du samedi 15 février, or si l'on se fie au calendrier de l'année 1952, le samedi en question était un 16. Inexactitude qu'il répète deux fois : page 379/475 puis page 380/476. **On peut peut-être expliquer ces incohérences par les défauts de la mémoire mais indéniablement elles contribuent à faire passer le lecteur d'un monde de certitudes bien balisé par les schèmes matriciels linéaires à un monde où tous les repères s'effondrent et où le maître faiscsème devient celui de la /Confusion/.**

✓ **Une linéarité logique bien illogique**

La linéarité logique est tout aussi mise à mal. Commençons par souligner que la lexie « conséquence » est absente du roman et que **le substantif « conséquences »** n'y figure que deux fois. Symptomatiquement, une des deux fois, ce substantif **est associé non pas aux isotopies de la /Logique/, de la /Raison/, des /Mathématiques/ ou de la /Physique/ mais à celles du /Fantastique/** (« ombres », « fantômes ») et de /l'Imprévu/, /l'Aléatoire/ (« accidents »). Dans le passage en question, le parallélisme syntaxique entre les différents substantifs, la gradation qui conduit à la personnification, la présence de l'exclamative et la métaphore finale accroissent cette dimension fantastique. Ce qui devrait être de l'ordre du logico-mathématique est comme submergé par les sentiments et l'irrationnel :

> « cette distance de sept mois que j'espérais réduire, mais que je n'ai réussi qu'à conserver (et avec quel mal !), tant d'ombres, tant de conséquences, tant d'accidents, tant de fantômes sont venus se mettre en travers, sous une profondeur de sept mois d'eau de moins en moins transparente » (14 août, p. 288/413).

On peut faire un constat semblable si l'on observe, grâce à Hyperbase, les groupes nominaux qui suivent l'expression « à cause » :

Résultats du programme « Concordance » d'Hyperbase pour l'expression « à cause de »

Forme | Lemme | Code | Syntaxe | Expr. | Initial | Final | Chain | Liste | Tout | Nb 0 | CONCORDANCE | Trier | Notes | Retour Sommaire

So	408e|	cause de cette ville de Bleston ,	à cause de ce combat que je mène cont
So	428d|	ard Tenn qui s' est mis à courir	à cause de l' averse , qui a pris bie
Ac	358c|	eu bien tort de rapporter à James	à cause de la blessure que cela a rou
Ad	567d|	que instant risquent de retomber	à cause de la fatigue , de l' inatten
Ac	271b|	, dont la garde lui est confiée	à cause du garage libre qu' il a dans
So	442b|	d' assurances contre l' incendie	à cause d' une baraque qui avait brûl
Ad	571d|	t , ce qui n' a pas été possible	à cause de l' accident qui est interv
Pr	115b|	nverse de la vérité , car c' est	à cause de ce volume de la collection
So	403b|	duite de la soirée , peut - être	à cause de cela même . □ Il est indisp
Pr	124b|	oir revu que le dimanche suivant	à cause de certaines paroles de l' ec
Ac	370b|	stion d' une Morris noire , mais	à cause de cette mouche tourmentante
So	401d|	nt je subis la fatigue ce soir ,	à cause de l' agitation de mon âme ,
En	82d|	s emporté , difficile à utiliser	à cause de l' éclairage particulièrem
So	435a|		à cause de l' influence évidente qu' e
Pr	187e|	étais pas encore allé la voir ,	à cause de la méfiance que m' inspira
So	421c|	e tout le repas , c' est surtout	à cause de la mise en scène que Georg
So	526c|	t , où nous nous étions réfugiés	à cause de la pluie après ce déjeuner
So	423d|	enêtre qu' il avait fallu fermer	à cause de la pluie déferlante , en c
So	492b|	cez - vous ; □ je n' ai pas pu ,	à cause de votre sourire , à cause de
So	491d|	) , Ann à qui je n' ai pu parler	à cause de vous , Ann avec qui je n'
En	76a|	urant du regard , sans pouvoir ,	à cause des cahots , fixer un détail
Pr	125d|	aurais eu tendance à la retarder	à cause des journées encore assez clé

Loin d'avoir des causes rationnelles et bien définies dont on peut mesurer et prévoir exactement les conséquences, l'on a droit dans la plupart des occurrences soit à des termes imprécis, vagues (« à cause de certaines paroles de l'ecclésiastique », « à cause de cela

même »), soit à des termes métaphoriques (« à cause du combat », « à cause de la blessure que cela a rouvert dans son cœur »). Très souvent, comme dans ces deux exemples, les causes énoncées sont subjectives, insaisissables (« à cause de la méfiance », « à cause de votre sourire, de votre regard », « à cause de l'agitation de mon âme », « à cause de l'influence évidente qu'elle a eue sur la rédaction de mon texte »). Plus que cela, par une savante gradation, ces causes nous font glisser vers un monde de plus en plus hostile et inquiétant : « à cause de l'éclairage particulièrement parcimonieux », « à cause de la pluie déferlante en cette horrible journée », « à cause de l'averse ». Tout l'environnement semble s'animer et s'en prendre aux personnages : « à cause de cette mouche tourmentante », « à cause d'une baraque qui avait brûlé », « à cause de l'accident ». Les personnifications nous conduisent en fait, peu à peu, vers une cause fondamentale qui n'a rien de rationnel : « à cause de cette ville de Bleston », « à cause de […] tes ruses qui se survivent », « à cause de ton animosité Bleston ». **Ce qui, par le concept de cause, s'annonçait comme objectif, rigoureux, logique et scientifique débouche donc sur de la /Subjectivité/ et de la /Confusion/.**

De plus, nous avons vu dans la partie précédente de ce travail (2.1.3, p. 88) que la linéarité logique créait des liens entre différents événements successifs, que de nombreux épisodes narrés par Revel, alors qu'ils auraient pu être analysés seulement comme des faits n'ayant aucun rapport les uns avec les autres, étaient au contraire perçus comme des causes ou des conséquences de ce qui précédait ou suivait. Ce qui aurait pu être lu comme simple /Successivité/ discontinue de moments indépendants devenait, sous sa plume, un parcours continu ayant, qui plus est, une direction précise et préconçue. Par son entremise, la /Successivité/ de points séparés devenait chemin, piste à suivre, ligne continue, téléologie… Les derniers constats que nous venons de faire ne remettent-ils pas en cause ces conclusions ? N'induisent-ils pas que Butor a lu Hume, que **la linéarité logique est plus /Successivité/ que /Continuité/, est plus le fruit de l'imagination de Revel que celui de la logique mathématique ou sociologique ?** Un événement est présenté comme cause de tel ou tel fait, un autre comme conséquence de ce même fait, mais le sont-ils réellement ? Comme nous l'avons vu en étudiant l'architexte fantastique et les groupes nominaux qui suivent la locution prépositionnelle « à cause de », par bien des aspects la linéarité revendiquée semble plus magique que logique. Revel, pour tenter de faire face à la confusion qui l'entoure, pour tenter de se rassurer, ne serait-il pas, un peu à la manière des premiers hommes, en train de chercher désespérément à donner un sens à son existence ? Ne serait-il pas en train de retomber dans la pensée pré-logique ?

Le fait que son enquête sur l'accident de Burton n'aboutit pas amène à des conclusions similaires. Sa démarche est certes, en un premier temps, scientifique voire expérimentale puisque il constate les faits, émet des hypothèses plausibles, les élimine une à une en questionnant Burton, en allant constater lui-même la couleur de la voiture de son premier suspect. Pourtant il faut bien se rendre à l'évidence : non seulement il n'obtient rien mais plus il avance plus ses allégations semblent, rationnellement parlant, fantaisistes et cela au point que, contre toute cohérence, il en arrive à se suspecter lui-même et à accuser une ville.

Qu'en conclure ? Que par les isotopies qu'il utilise, par la faillite de l'enquête policière, par le recul qu'il nous amène à prendre par rapport à son narrateur, Butor nous conduit à remettre en cause la linéarité logique. Que, dans le réel, les faits successifs ne sont pas tous téléologiques. Que les récits ayant des péripéties menant toutes vers la situation finale sont de pures constructions imaginaires.

Une nouvelle fois, l'influence de Sartre se fait ici ressentir. Roquentin dans *La Nausée* remet en effet déjà clairement en cause ce type de linéarité : « J'ai voulu que les moments de ma vie se suivent et s'ordonnent comme ceux d'une vie qu'on se rappelle. Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue[1] ». Il montre très clairement que les romans traditionnels ne représentent pas le monde fidèlement. Le fait d'écrire en début de roman « Je me promenais, j'étais sorti du village sans m'en apercevoir, je pensais à mes ennuis d'argent » transforme tout de suite le personnage évoqué en héros. La morosité et les ennuis d'argent annoncent des aventures futures que l'on attend déjà. De même, un renseignement comme « Il faisait nuit, la rue était déserte » est aussitôt mis de côté par le lecteur car celui-ci devine que ce détail insignifiant resservira presque fatalement ultérieurement. Dans le réel, un ciel sombre ou une rue déserte n'ont, par opposition, aucune répercussion sur le futur, aucune signification dans l'avenir :

> « Et nous avons le sentiment que le héros a vécu tous les détails de cette nuit comme des annonciations, comme des promesses, ou même qu'il vivait seulement ceux qui étaient des promesses, aveugle et sourd pour tout ce qui n'annonçait pas l'aventure. Nous oublions que l'avenir n'était pas encore là : le type se promenait dans une nuit sans présages, qui lui offrait pêle-mêle ses richesses monotones et il ne choisissait pas[2]. »

En un mot, **si les romans sont téléologiques, l'existence, elle, ne l'est pas. Un roman réaliste doit donc remettre en cause le téléologique. C'est ce que fait Sartre dans *La Nausée*, c'est, en parasitant le logique par les faiscsèmes de la /Subjectivité/, de la**

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, [1938], 2002, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 65-66.

/Discontinuité/, de la /Fragmentation/, de l'/Irrégularité/ et du /Désordre/, ce que fait Butor, dans *L'Emploi du temps*.

✓ **D'un labyrinthe à un autre**

L'analyse de la linéarité référentielle conduit de même à une remise en cause des schèmes matriciels linéaires et confirme, par la même occasion, que les caractéristiques relevées plus haut sont bien des faiscsèmes.

La /Rétrogradation/ observée par exemple avec les analepses se retrouve dans le référent dès la première page. Alors que, chronologiquement, Revel devrait aller vers le futur, il aperçoit par la fenêtre de son wagon des lampes le ramenant au passé puisque « datant sans doute de ces années où l'on s'éclairait au pétrole. » Tout aussi programmatiquement, alors que Bleston est présentée comme une ville moderne, Revel commence par partir à la recherche de l'Ancienne Cathédrale. Le reste du roman ne cesse de confirmer cette tendance. Quand il veut par exemple sortir de Bleston, non seulement il n'arrive pas réellement à progresser mais il finit par revenir sur ses propres pas, donc encore une fois à retourner en arrière. Continuellement, il retourne de même sur les lieux qu'il a visités et, d'ailleurs, le simple fait qu'il rédige un journal est bien le signe qu'il regarde plus derrière que devant.

/Discontinuité/ et /Fragmentation/ caractérisent de même le référent. Nous avons repéré dans la partie précédente de ce travail que le train qui amène Revel à Bleston pouvait être lu comme une figuration du schème matriciel linéaire. Il est essentiel d'ajouter que le train en question avance par à-coups, que **la /Successivité/** des étapes de son parcours **est entrecoupée de multiples arrêts** : « ce n'était pas le grand train direct, celui que j'aurais dû prendre » (1er mai, p. 9/225). De même, si, sans cesse, comme nous l'avons montré, nous avons bien droit à des tours, des colonnes ou leurs équivalents architecturaux, à chaque fois ou presque, ces monuments sont étêtés : « quatre colonnes doriques […] font penser à des fûts de conifères restés debout après l'incendie de la forêt et l'effondrement de leurs parties hautes » (7 mai, p. 19/231), « Je regardais les deux tours de la façade ouest, la principale, s'écraser à mesure que je montais » (29 mai, p. 67/263), « les hautes cheminées comme les troncs restés debout d'une forêt incendiée par la foudre » (29 mai, p. 69/265).

Le référent de Revel contient également de nombreux trous et lacunes. Brunel le signale :

> « La ville qui en est issue est toute en creux et en ruptures : "trou" de la prison [p. 346//453], lacunes laissées par les monuments que Jacques Revel n'a pu voir [p. 393/486], par les ruelles où il s'est perdu, par les terrains vagues où il n'a pu pénétrer[1]. »

De même, quand Revel a pour la première fois le roman de Burton en main, il découvre au dos de celui-ci un carré blanc et il précise bien qu'il ne sait rien sur l'auteur, même pas son nom puisque ce dernier se cache sous le pseudonyme d'Hamilton. En toute cohérence, on peut dénombrer dans le roman 26 occurrences de l'adjectif « vide (s) ». Alors que la ville est bondée, que les rues sont souvent remplies de gens, tout (objets, lieux, êtres), à un moment ou à un autre, est sous le signe du vide : les paquets de gauloise, les tasses, les assiettes, les verres, la table de James, les chambres, la maison des Jenkins, les gares, le cercle du vitrail, la grande verrière, la nef, les bancs, la Nouvelle Cathédrale, le lac de Plaisance Gardens, l'Université, les journées, les yeux des gens, etc. Assez symptomatiquement, d'ailleurs, les pubs ne sont pas présentés comme à moitié pleins mais comme à moitié vides et cet adjectif n'est, dans tout le roman, utilisé qu'une seule fois à la forme négative (19 mai, p. 46/250). Comparativement, on trouve seize fois la lexie « plein » dans le roman et treize fois la lexie « pleine » mais la plupart du temps ces lexies ne sont pas de purs antonymes de « vide ». Très souvent « plein » est par exemple utilisé dans le déterminant indéfini « plein de » ou dans des expression du type « plein jour », « plein visage », « plein été » « plein air ». De même à plusieurs reprises, « pleine » est synonyme d' « entière » ou « totale » : « pleine illégalité », « pleine fantasmagorie », « pleine activité ».

A ces quelques faiscsèmes, il faudrait ajouter celui de la /Prolifération/. Le nombre de lieux, de monuments, de cinémas, de théâtres, de restaurants, de parcs, de rues, de soirées, de rendez-vous, de sorties à la foire, d'objets, de personnes, de détails, etc. est tel que Revel, comme le lecteur, se trouve vite submergé sous la quantité des informations fournies et cela d'autant plus que la linéarité logique instaurée en toile de fond amène à tenter de relier les éléments les uns aux autres. Les jeux d'échos et rapprochements possibles deviennent bientôt si nombreux et si contradictoires que le lecteur se trouve vite aussi désorienté que Revel. Comme le dit Cogard, « c'est un texte où il y a trop de matière[2] » : « **On est en présence** finalement non pas d'une paralipse, qui joue, rappelons-le, d'un défaut d'information, mais **d'une gigantesque paralepse**, altération inverse, qui joue, elle, d'un excès d'informations[3] ». **Du point de vue existential, la conséquence ne se fait pas attendre : 'Agitation', 'Angoisse', 'Confusion', 'Désarroi', 'Désorientation', 'Dispersion', 'Impuissance',**

[1] Brunel, *Butor, L'Emploi du temps, Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 165.
[2] Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001, p. 132.
[3] Souligné par nous, Cogard, *ibid.*, p. 133.

'Incompréhension', 'Inquiétude', 'Instabilité', 'Peur', 'Précarité' ne tardent pas à surgir.

Ces existentiaux surgissent d'autant plus que /Prolifération/ et /Répétition/ sont sources de /Confusion/ et de 'Confusion'. Tout se ressemble dans Bleston : les jardins, les cathédrales, les rues, les gens. A peine un personnage apparaît-il que survient son double et d'ailleurs les autochtones eux-mêmes s'y perdent. James confond par exemple Horace et Burton. Revel de même se méprend sur les cathédrales, sur les Morris noires et ne cesse, par exemple, de prendre pour la réalité ce qu'il lit dans *Le Meurtre de Bleston.* L'isolexisme de la « confusion » en est une confirmation. Dans le roman se succèdent mille et une variations lexicales de cette lexie : « confond », « confondaient », « confondre », « confondrons », « confus », « confuse », « confusément », « confuses », « confusion ». **Plus le roman avance, plus cette /Confusion/ et cette 'Confusion' semblent même se matérialiser et ce à un tel point que les phores des métaphores cherchant à représenter l'une et l'autre sont de plus en plus concrets** : « pendant cette projection, c'est toi-même qui m'apparaissais comme l'un des foyers d'une immense résonance confuse et fumeuse d'ombre et de froid. » (8 septembre, p. 353/457), « afin de démonter ta pesante complexité confuse, Bleston » (12 septembre, p. 363/464), « ce qui se détachait sur le fond confus et obscur de notre année entière » (23 septembre, p. 385/480), « je suis toujours enlisé dans Bleston, séparé malgré tout, malgré toutes les apparences et les caresses, séparé par une immense épaisseur confuse » (24 juin, p. 152/322). Par le jeu métaphorique, ce qui n'est en soi qu'un concept abstrait, invisible et impalpable se révèle peu à peu une réalité fumeuse puis compacte puis pesante, une réalité qui, d'abord simple « résonance », se retrouve dotée d'une véritable « épaisseur ». En toute cohérence, comme nous l'avons vu plus haut, le brouillard finit par s'abattre sur la ville de Bleston.

Evidemment, avec de tels faiscsèmes, le schème matriciel linéaire n'est pas tenable très longtemps. Aussi, est-il remis en cause au sein même du référent. Preuve en est, lorsque par exemple Revel ramasse sur le sol une ficelle, son premier réflexe consiste à la plier, l'enrouler, la transformer en une poignée (p. 15/229). La ligne devient « imbroglio », « nœud ».

Quant à la Slee, loin d'être un long fleuve tranquille caractérisé d'abord et avant tout par sa linéarité, très vite, elle s'avère plus ondulante que rectiligne (« La Slee qui fait un large coude » 22 mai, p. 54/255, « la courbe de la Slee » 29 mai, p. 69/265). Elle ne tarde pas non plus à déborder de son lit, à perdre ses berges bien nettes et bien fixes : « Puis je me suis

enfoncé dans la Slee de cette nuit de novembre » (13 juin, p. 127/305), « Et la Slee couverte de brume était semblable à de la tourbe molle » (18 juin, p. 137/312). Et cela à un tel point qu'à la fin du roman, elle est plus associée à une étendue qu'à une ligne : « baigné, roulé, traîné, comme dans une âpre couverture humide, par les eaux mousseuses et visqueuses de cette mer morte que draine la Slee » (1er septembre, p. 337/447). Annonce que **le nouveau schème matriciel débouche sur des existentiaux aussi anxiogènes que ceux générés par les schèmes matriciels linéaires,** la Slee devient aussi, parallèlement, de plus en plus vivante, de plus en plus active, de plus en plus « mouche » ou « tortue » prête à bondir sur sa proie : « le long de la Slee brillante comme une carapace de scarabée » (30 juin, p. 167/331), « je me suis mis à la suivre, avec indécision, hésitations, détours, cette affreuse rivière qui miroitait sous le soleil » (7 juillet, p. 190/348), « j'ai remonté lentement la rivière bouillonnante et noire » (18 septembre, p. 376/473), « moiraient les remous de la Slee » (18 septembre, p. 377/474). **'Angoisse', 'Désarroi', 'Inquiétude', 'Peur' et 'Terreur' ne sont plus très loin.**

Reste bien sûr à préciser quel schème matriciel est capable de rendre compte de tous les faiscsèmes recensés ci-dessus. Comme précédemment, la réponse est dans le roman et plus exactement dans le référent. Nous venons de voir qu'à tous les niveaux la ligne traditionnelle fait place à une pluralité de lignes simultanées, discontinues, inachevées, désordres, fragmentées, irrégulières, répétitives, proliférantes, se complexifiant toujours plus. Autrement dit, la ligne première devient… labyrinthe.

Dans plusieurs de ses écrits critiques et tout particulièrement dans son analyse des *Essais* de Montaigne, Butor a justement exprimé son intérêt pour ce motif : « [cette] structure en labyrinthe m'a fasciné.[1] » On la retrouve aussi dans son analyse de l'œuvre de Joyce : « C'est l'histoire d'un jeune Irlandais éduqué chez les jésuites, intelligent, brillant même […] Il veut sortir du labyrinthe, c'est la signification symbolique de son nom : "Stephen Dedalus"[2]. »

L'Emploi du temps ne déroge pas. On y trouve neuf occurrences de la lexie « labyrinthe », ce qui est un taux relativement élevé pour un terme aussi spécialisé, et surtout, programmatiquement, à peine arrivé, Revel se perd, confond les trois gares, cherche en vain le centre. Par la suite, il ne cesse, de même, de s'égarer dans les dédales de la ville, par exemple lorsqu'il est en quête d'une nouvelle chambre ou lorsqu'il veut retrouver où habite Horace.

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 156-157.
[2] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 186.

En tant que schème matriciel, le motif du labyrinthe synthétise toutes les atteintes à la linéarité observées plus haut. Architextuellement parlant, par exemple, les mille cheminements que l'on peut parcourir dans un labyrinthe, les retours en arrière, le désir continuel de s'enfoncer toujours plus profondément, la difficulté de se repérer, de comprendre où l'on en est, le manque de recul, la monotonie, la répétitivité, etc. sont autant d'éléments qui rappellent le genre journal intime. Dans *Curriculum vitae,* en reliant au labyrinthe le thème du meurtre, **Butor nous montre aussi que cette figure n'est pas sans rapport avec le genre roman policier** : « Ce thème du meurtre est souvent lié à celui du labyrinthe. Depuis *L'Emploi du temps*, je n'ai cessé d'y revenir et ça continue[1] ». En effet, une enquête policière a tout d'un parcours labyrinthique conduisant après moult détours et hésitations au criminel qu'il faut, ainsi que le fait Thésée avec le Minotaure, combattre et éliminer pour retrouver ordre et sérénité. **Le labyrinthe**, ne serait-ce que par ses origines mythiques, par la 'Peur' et l' 'Inquiétude' que l'on peut éprouver dans un tel lieu et par le fait qu'il est censé cacher en ses entrailles un monstre, **nous ramène enfin au fantastique**. Mais plus que cela, **errer dans un labyrinthe, c'est prendre conscience des limites de la science**. Le plus beau cerveau de la terre, dans un labyrinthe digne de ce nom, se retrouve complètement démuni, obligé de se soumettre en quelque sorte au hasard et à la chance. La tentation est alors grande d'imaginer une puissance supérieure hostile et d'adopter un comportement irrationnel voire superstitieux. Rappelons également que Sartre, quand il analyse le fantastique de Kafka ou Blanchot, évoque explicitement le motif du labyrinthe. Borges aussi, d'ailleurs, y aura recours.

De plus, écrire est également un processus plus labyrinthique que linéaire, processus qui, lui aussi, exige des retours en arrière, qui, lui aussi, connaît impasses et découragements. On pourrait de même reprendre mot pour mot ce qui a été écrit plus haut concernant la complexité de la démarche de lecture et il ne serait alors pas difficile de redessiner sous la forme d'un labyrinthe les différents « chemins » de lecture envisagés :

> « Constamment le lecteur procède à des allers et retours, à des corrections qui annihilent ses lectures précédentes. Sans cesse il lit dans une direction qui soudain se divise en de multiples possibles. Il emprunte alors un de ces possibles qui s'avère rapidement erroné ou au contraire, il poursuit ce possible loin, très loin, parfois jusqu'à la fin du roman pour découvrir que c'était effectivement une lecture inadéquate. Ce qui l'oblige alors à retourner cent cinquante pages plus tôt, voire au début du roman, et à poursuivre une nouvelle piste. Bien souvent d'ailleurs, il emprunte plusieurs pistes en même temps, pistes qui peuvent toute s'avérer fructueuses, qui, /Complexification/ oblige, peuvent à leur tour se démultiplier en chemins tout aussi productifs ou même pourquoi pas se réunir en une voie royale où toutes les lectures se fusionnent en un faisceau cohérent » (3.1.2, p. 284-285).

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 234.

Mais le labyrinthe est surtout une parfaite métaphore du récit et de l'histoire. Les façons de parcourir un labyrinthe sont multiples mais l'approche directe, linéaire, est aussi utopique et impossible que l'est le récit purement chronologique. Comme tout récit, comme toute histoire, un labyrinthe est constitué de chemins qui obligent à constamment retourner sur ses pas, à sans cesse revenir en arrière (faiscsème de la /Rétrogradation/). Tout labyrinthe est aussi par définition composé de lacunes et d'ellipses imprévisibles, de chemins qui manquent (faiscsème de la /Fragmentation/), de murs qui empêchent d'aller plus loin et qui font que la plupart des voies sont entrecoupées (faiscsème de la /Discontinuité/). Dans un tel édifice, l'/Irrégularité/ est aussi de mise, irrégularité du tracé, comme irrégularité de la vitesse de déplacement. Tantôt l'on progresse vite, tantôt au contraire l'on fait du sur place. Sans cesse l'on répète aussi les mêmes actes et l'on repasse par les mêmes endroits. L'itératif et le ressassement deviennent de véritables modes de vie. A chaque pas, les voies se démultiplient et le malheureux qui erre est perdu à cause de la /Prolifération/ des possibilités. Le lieu est généralement tel que tous les chemins semblent les mêmes, que tous les parcours se ressemblent (faiscsème de la /Confusion/), ce qui fait qu'à chaque pas, la logique et la raison vacillent un peu plus au détriment d'une perception qui devient, comme le prouve bien le mythe du Minotaure, de plus en plus fantasmagorique (faiscsème de la /Subjectivité/).

Evidemment un tel changement de schème n'est pas sans conséquence. Si tout changement est forcément déjà en soi perturbant, passer d'un schème matriciel millénaire relativement simple et circonscrit à un schème totalement nouveau et, de surcroît, de type labyrinthique, fait que le 'Désarroi' et l' 'Inquiétude', plutôt que d'être résorbés ou atténués, ont au contraire tendance à d'autant plus s'accroître que plusieurs des existentiaux jaillis des contradictions et de la faillite des anciens schèmes s'en trouvent renforcés et qu'à ceux-ci viennent se rajouter des existentiaux pessimistes générés par le changement en question.

Un des premiers d'entre eux est sans aucun doute la sensation de 'Dislocation', de perte d'unité. On pourrait rattacher avec Kintzinger cet existential à ce que la psychanalyse nomme la conscience schizoïde ?

> « Ce terme formé à partir du grec (*schizein* : scinder, fendre) a été utilisé pour la première fois par C.G. Jung. Il a été repris récemment par les anti-psychiatres (Laing, Cooper) pour désigner l'état de la conscience qui prédispose à la schizophrénie. Jung appelait états schizoïdes les phénomènes de

> dissociation de la psyché, expression d'un morcellement du moi à l'origine d'un éventuel ébranlement de la structure de la conscience[1]. »

Revel, dans le roman, décrit lui-même fort bien cette tendance à la dissociation :

> « J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même, mais qui m'apparaissait de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre à qui je n'aurais su confier qu'une partie de mes secrets […] et aussi, je dois l'avouer, par le désir de le tromper, cet autre, de me tromper moi-même » (4 août, p. 256/393).

Kintzinger, après avoir rappelé que pour Freud comme pour Jung la représentation des villes symbolise l'être psychique, voit un premier signe de cette 'Dislocation' du « Moi » dans le fait que Bleston « n'est pas une totalité structurée, fermée et définie mais dissociée, éclatée et imprécise. L'espace de la ville qui est d'ordinaire le domaine par excellence de la structuration et de la continuité est ici discontinu et sans harmonie[2]. »

Il poursuit en soulignant que si le ciel dans le roman est constamment déchiqueté, c'est parce qu'il est à l'image de la dislocation du « Moi » de Revel : « Les haillons du ciel qui s'effilochaient comme de vieilles wassingues » (29 mai, p. 67/264), « un ciel encore assez bleu parmi les nuages effilochés » (2 juin, p. 75/271).

Il rattache aussi à la 'Dislocation' du « Moi » « toute une série de thèmes dont le contenu émotif est identique : la fissure, la rainure, la fêlure, la lézarde, la faille, la fente[3]. » Inutile de préciser que ces motifs abondent dans le référent mis en place par Butor : « le bassin de ciment aux fentes colmatées de goudron » (26 mai, p. 60/259), « Or il y avait depuis longtemps une grande lézarde dans la tour » (7 juin, p. 101/288), « Sentant dans ma tête un fagot de fêlures » (5 septembre, p. 349/455), « de nombreux tuyaux de gouttières éclatés laissaient échapper par leurs fentes de longs glaçons jaunâtres » (5 septembre, p. 350/455), « je n'ai aperçu véritablement qu'une porte, et encore seulement la poignée et la fente » (12 septembre, p. 366/466), « regardant la couverture des nuages se déchirer, […] un lointain bleu apparaître dans une fente » (18 septembre, p. 376/473), etc. Ces constats sont d'autant plus intéressants pour nous que Kintzinger rappelle que Gaston Bachelard, dans son essai sur l'imagination de la matière, *La Terre et les rêveries du repos*, écrit que « la fissure est le début du rêve labyrinthique » (Corti, 1948, p. 216).

Kintzinger fait de même remarquer que la poussière, le sable, la cendre, la suie, le poussier « sont des matières morcelées et par conséquent représentent des images de

---

[1] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 33.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] *Ibid.*, p. 40.

division [1]». Là encore, ces motifs abondent dans *L'Emploi du temps* : « chacun des jours y a jeté sa pincée de cendres » (1er mai, p. 10/226), « les plis de mon imperméable alors couleur de sable » (1er mai, p. 10/225), « ce grand marais de poussière grasse » (19 mai, p. 46/250), « tous ces visages que la pluie détruira avant […] que la cuisson trop lente ait transformé leur sable en verre » (25 septembre, p. 391/484), etc.

Ces différents motifs mènent tout à droit à un autre existential que nous avons déjà à plusieurs reprises croisé : la 'Confusion'. Dans *L'Emploi du temps*, tout prouve en effet que le réel n'est pas le seul à être sous le sceau de la /Confusion/, que Revel lui aussi est atteint par la 'Confusion'.

Avant de le montrer, faisons remarquer que **cette similitude entre le faiscsème et l'existential est doublement intéressante. Elle confirme d'abord ce que Foucault a montré dans *Les Mots et les choses*, à savoir que la pensée pré-scientifique a longtemps reposé sur l'analogique. L'existence des schèmes s'en trouve renforcée. De plus, elle est aussi, en soi, un début de remise en cause de l'/Objectivité/. Notre regard sur le monde ne serait-il pas beaucoup moins objectif que rationalisme et positivisme l'ont laissé croire ?** Plusieurs autres faiscsèmes et existentiaux découverts plus haut tendent à le confirmer. La /Discontinuité/ et la /Fragmentation/ s'ils sont subjectivisés ne deviennent-ils pas 'Dislocation' ? Quant à la /Progressivité/ et à la /Régressivité/ ne sont-elles pas plus le fruit d'un regard, d'une conscience, d'une subjectivité qu'un fait tangible et indiscutable ? Ne pourrait-on pas en dire autant de toute représentation, même dite objective ?

Si l'on retourne maintenant à l'existential de la 'Confusion', commençons par remarquer qu'il transparaît dans le roman via les paroles de Revel. Même si sa maîtrise de l'anglais laisse dans les premières semaines certainement à désirer, celle-ci est loin de tout expliquer : « Il parlait trop vite, je ne pouvais plus le suivre ; quand il a senti que j'avais cessé de l'écouter, il s'est arrêté brusquement, et je l'ai payé en le remerciant de façon confuse » (16 mai, p. 42/247), « je m'exprimais de façon confuse et agitée » (14 juillet, p. 210/360), « l'impossibilité dans laquelle je me suis trouvé de vous dire autre chose que ces banalités confuses dont j'avais honte » (27 août, p. 325-326//438).

En fait, c'est sa perception du réel et sa conscience qui, au fur et à mesure des pages, deviennent de plus en plus confuses : « les deux bâtiments se confondaient dans mon esprit » (7 mai, p. 18/231), « tout se confond dans ma tête » (27 mai, p. 61/260), « attendant si

[1] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 43-44.

visiblement quelque explication que je n'aurais pas pu lui donner de toute façon, parce que cela aurait été trop difficile alors, trop confus ! Mais elle a deviné mon trouble » (5 août, p. 261/396), « Votre visage sur lequel peu à peu, à ma grande confusion, transparaissait l'ennui » (28 août, p. 328/439).

Il est d'ailleurs loin d'être le seul à être frappé par ce mal. **Tous les personnages ou presque sont atteints** : « au lieu d'atténuer la confusion d'Ann, ma réponse ne pouvait que l'augmenter » (2 juin, p. 78/273), « quand il [James] me l'a montré, affreusement confus » (8 juillet, p. 195/351), etc. Certes, l'on pourrait alléguer que cette confusion vient tout simplement du fait que le réel est complexe, indistinct, composé d'éléments ressemblants, d'éléments se confondant mais Kintzinger fait, à juste titre, remarquer que, loin d'être des faits objectifs, les ressemblances perçues sont, en fait, l' « expression d'une conscience perdue qui […] ne se reconnaît pas elle-même[1]. »

Cette 'Confusion' interne se manifeste dans le référent par une perturbation des sensations visuelles : dans le roman, « innombrables sont les images de l'œil, des paupières "que vous avez du mal à tenir ouvertes" et qui évoquent l'aveuglement [2]». Ces perturbations générées par la 'Confusion' interne accroissent un peu plus cette dernière :

> « L'émoussement des sensations va entraîner la conscience vers une évolution intérieure. Celle-ci n'étant pas en mesure d'assimiler sensations et expériences réelles va se détacher du monde. Ce repli dans l'imaginaire dynamisera à son tour de plus en plus la confusion entre réel objectif et réel intérieur[3]. »

La conséquence est que **les frontières entre contenu et contenant, ville et « Moi », référent externe et référent interne s'abolissent encore un peu plus.** Si au début du roman Revel semble comme absorbé par la ville, semble devenir un morceau de la ville, dans les derniers mois c'est la ville qui devient personnage. Preuve en est, à plusieurs reprises elle est caractérisée par des isotopies que l'on aurait tendance à attribuer à des humains. Dans les mêmes pages, Revel, quant à lui, est caractérisé par des isotopies qui ramènent à la ville : « Un piège où tu m'as fait tomber pour te rire de moi Bleston » (2 septembre, p. 341/450), « j'avais oublié cette autre de tes tentatives ville de Bleston, pour me bafouer, pour te servir de moi dans ta vengeance » (3 septembre, p. 345/452), « sur mes vêtements une carapace de bitume, sur mon visage un masque de bitume » (1er septembre, p. 338/447).

Le concret devient abstrait, l'abstrait devient concret, l'objectif devient subjectif, le subjectif objectif. Certes la ville de Bleston est une entité que l'on peut voir, toucher,

---

[1] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 53.

sentir, entendre mais Revel en fait aussi une abstraction, un concept, la ville moderne, concept qui devient pourtant de plus en actif, menaçant, concret à un tel point que l'on en arrive à se demander si ce n'est pas vraiment la ville qui a tenté d'écraser Burton. Un vrai feu avec des vraies flammes prend un peu partout dans Bleston et embrase de véritables lieux comme par exemple Plaisance Gardens ou l'Oriental Bamboo mais le vrai feu se révèle bientôt être l'écriture de Revel, écriture qui enflamme objectivement le ticket de métro, le plan de la ville, subjectivement la façade de l'Hôtel de ville, tout le journal de Revel, etc. On a un jeu comparable avec les tapisseries du musée. Elles représentent des personnages mythiques, virtuels mais bientôt Revel associe ces personnages aux protagonistes du roman et ce qui n'était qu'un jeu d'esprit, qu'une sorte de métaphore, devient alors réalité : Rose est enlevée comme Ariane, le minotaure ne tarde pas à prendre la forme d'une Morris noire et à devenir véritablement dangereux. Qui plus est, Revel rêve à plusieurs reprises dans le journal mais n'est-ce pas plutôt le journal qui est le fruit de son rêve ? Bien des descriptions du livre ne ressemblent-elles pas plus à un cauchemar qu'à la réalité ? Mais les rêves du rêve ne seraient-ils pas plus réels que le réel ?

Evidemment, **le schème matriciel du labyrinthe est idéal pour représenter une telle 'Confusion'.** Dans un labyrinthe puisque tous les chemins se ressemblent et se confondent, le malheureux qui n'arrive pas à découvrir la sortie se trouve vite à son tour dans la 'Confusion' la plus complète et sa 'Confusion' amplifie la /Confusion/ du lieu, l'empêche de voir et d'analyser, ce qui fait que le lieu devient l'image de sa conscience et que sa conscience est à l'image du lieu, ce qui fait que les faiscsèmes de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/ à leur tour, summum de la /'Confusion'/, en arrivent se confondre. Comme le résume fort bien Bachelard, « L'être dans le labyrinthe est à la fois sujet et objet conglomérés en être perdu[1]». La répartition dans le roman de Butor de la lexie « labyrinthe » confirme parfaitement ce qui vient d'être dit. Si, au début du roman, Revel se trouve bien face à un véritable labyrinthe (27 mai, p. 61/260), c'est pourtant dans la troisième partie du roman que le nombre d'occurrences est proportionnellement le plus élevé, trois occurrences contre deux dans les deuxième et quatrième parties et une dans la première et dans la dernière. Autrement dit, plus le « nœud » du roman, plus « l'accident » approche, moins Revel voit de vrais labyrinthes mais plus il perçoit le réel comme labyrinthique. Plus Revel au contraire découvre sa vocation d'écrivain, plus il commence à voir clair en lui, plus la sortie du dédale, plus la

[1] Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* p. 212, cité par Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 49-50.

sortie de Bleston approche, plus le nombre d'occurrences décroît. Indéniablement, le subjectif l'emporte sur l'objectif mais cette subjectivité n'est-elle pas un fait, en soi, objectif ?

Avec de telles conclusions, on comprend, en tous les cas, que le schème labyrinthique ne tarde pas à générer 'Désorientation' et 'Incompréhension'. On en a un début de confirmation dans le fait que le nombre de phrases interrogatives est proportionnellement beaucoup plus important dans les trois premières parties que dans les deux dernières. Hyperbase révèle en effet que si le roman contient en tout 312 points d'interrogation, 238 de ces points se trouvent dans les trois premières parties, soit 76,28% des occurrences pour 62% du texte. Mais surtout Revel s'égare constamment dans l'espace. Nous l'avons dit, dès ses premiers pas, il se perd et se trompe de gare. Un peu plus tard, alors qu'il a cette fois un plan et qu'il cherche une chambre, il est incapable de trouver sa route. Plus symboliquement, le 20 mai, il ne parvient pas à traduire les mots « itinéraires » et « trajet » (p. 50/252).

Cette 'Désorientation' et cette 'Incompréhension' ne sont pas que spatiales : elles sont aussi temporelles. Constamment, Revel se perd dans les dates, ne sait plus exactement ce qui s'est passé à tel ou tel moment et l'on a évidemment là l'explication des incohérences chronologiques relevées plus haut. **C'est que le Temps, s'il n'est pas comme le croyaient nos prédécesseurs une ligne, s'avère, lui aussi, labyrinthique** et d'ailleurs Revel comme Butor le disent explicitement :

> « George Burton, nous parlant du roman policier, avait commencé à me donner quelques indications sur le labyrinthe du temps et de la mémoire, qui m'ont considérablement aidé à m'orienter dans notre année » (23 septembre, p. 386/480) ;

> « C'est d'ailleurs pourquoi le thème du labyrinthe est si important dans ce livre, non seulement labyrinthe dans l'espace, mais labyrinthe dans le temps ; le livre entier est un labyrinthe à l'intérieur du temps[1]. »

Cette perte des repères temporels est d'autant plus problématique qu'elle génère une perte de l'identité. Si l'on ne se souvient plus d'hier, mille et un films hollywoodiens l'ont montré, ce n'est pas que son passé qu'on perd, c'et son « Moi ». *L'Emploi du temps* en est une parfaite illustration. Dans ce roman, où le Temps linéaire implose, où le Temps est selon le mot de Butor labyrinthique, tous les personnages sont en quête d'eux-mêmes, toutes les identités vacillent et s'effondrent. D'où, dans le journal de Revel, les multiples interrogations sur l'identité de l'auteur du *Meurtre de Bleston* ou sur celle de l'architecte de la Nouvelle Cathédrale, d'où le pseudonyme d'Hamilton, d'où la confusion Horace/Burton, d'où la ressemblance de consonances entre Burton et Butor, d'où les points communs entre le

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 98-99.

narrateur Revel et l'auteur Butor, d'où, en un mot, la possibilité d'appliquer à Butor à la lettre ce qu'il dit de Kierkegaard : « C'est qu'il est extrêmement difficile de décrire d'une façon adéquate le rapport du vrai Kierkegaard avec ses multiples déguisements. Ce sont bien réellement des personnages fictifs, sans qu'ils parviennent tout à fait à se séparer de leur auteur comme héros de roman[1]. »

La perte d'identité conduit à un autre existential fondamental, le sentiment d' 'Etrangeté'. Selon Cogard, ce sentiment naît du

> « travail stylistique très élaboré sur la caractérisation, c'est-à-dire sur la façon de présenter les informations données qui insiste particulièrement sur l'aspect mystérieux de certains faits rapportés. Divers éléments narratifs vont ainsi être caractérisés sans plus d'explication par l'adjectif "étrange"[2]. »

Dans la deuxième et troisième partie de *L'Emploi du temps,* non seulement l'observation de Cogard ne cesse de se vérifier mais l'adjectif « étrange » est constamment marqué par le haut degré. On a droit à des intensifs (« Une façon qui m'avait semblé si étrange », « tellement étrange et menaçante »), à une exclamation (« Ah, quelle étrange sonorité […] ! ») et à un superlatif (« la plus étrange insistance »). Sur les quatorze occurrences que contient le roman, onze fois, il y a antéposition de l'adjectif par rapport au nom ce qui, si l'on en croit Denis, Sancier-Chateau et Huchon, donne « une valeur subjective propre à traduire l'appréciation ou l'affectivité de l'énonciateur[3] », affectivité qui n'est évidemment pas sans effet sur le lecteur. A noter que le roman contient aussi deux fois la lexie « étrangeté » : « je m'imaginais pouvoir retrouver mon chemin jusqu'à lui, comptant […] sans ma difficulté à m'expliquer dans une langue encore si peu familière, sans l'étrangeté d'une question si vague » (16 mai, p. 43/248) ; « Les explications qu'il me donnait, loin de dissiper l'étrangeté, ne faisaient que la préciser et l'approfondir » (6 juin, p. 99/287).

Le fait de choisir comme protagoniste un jeune Français qui se trouve dans un pays autre que le sien et, qui plus est, dans lequel il a énormément de mal à s'intégrer, ne fait évidemment qu'emphatiser cette thématique : « J'ai arraché ma valise et je me suis mis à marcher sur ce sol nouveau, dans cet air étranger » (2 mai, p. 11/226) ; « - je m'excuse de vous importuner ; je suis un étranger, je ne suis arrivé que cette semaine… / - Pas besoin de le dire, monsieur, cela se voit bien » (13 mai, p. 30/239) ; « moi, nouveau venu, étranger » (15 mai, p. 37/244) ; « Vous êtes étranger, sans doute ? » (16 mai, p. 42/247) ; « - Je ne fais

[1] Butor, « La Répétition », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 100-101.
[2] Souligné par nous, Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001, p. 128.
[3] Denis, Sancier-Chateau, Huchon, *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe,* coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, 1997, p. 64.

pas partie des gens d'ici ; je suis un étranger comme vous. / - Non, pas tout à fait comme moi » (13 juin, p. 123/303).

'Dislocation', 'Confusion', 'Désorientation', 'Incompréhension', sentiment d' 'Etrangeté' mènent insensiblement à un existential encore plus anxiogène, encore plus terrifiant, encore plus angoissant, la 'Dissolution', l'impression d'être happé, avalé, phagocyté par Bleston. Alors que le « je » bourgeois cherchait à rassembler tous ses souvenirs, à capitaliser la moindre miette de son existence, les lacunes et ellipses relevées plus haut révèlent que **Revel ne cesse d'oublier**. Il n'arrive à se souvenir ni du nom ni de l'adresse d'Horace, il oublie qu'Ann ne lui a pas rendu *Le Meurtre de Bleston*, il oublie même son amour pour cette dernière. D'ailleurs, symptomatiquement, Bleston dans le roman est caractérisée comme une « ville de malédiction et d'oubli » (27 août, p. 324/436) et, quelques pages plus loin, Revel évoque une « terreur léthéenne et hypnotisante » (4 septembre, p. 347/453).

De plus, alors que le travail était une valeur fondamentalement bourgeoise, **Revel est sans cesse sous l'emprise du sommeil**, c'est-à-dire de la perte de conscience. A peine arrivé à Bleston, il s'endort et à peine s'est-il levé qu'il se rendort alors que pourtant, comme le précise Butor, il n'est que dix heures et demie du matin (9 mai, p. 23/234). Cette isotopie est d'autant plus intéressante qu'on la trouve dans « L'Enfance d'un chef », une des nouvelles du *Mur* de Sartre, recueil qui, nous l'avons vu en évoquant le personnage « horacien » d'Erostrate, a indéniablement influencé Butor. Le protagoniste, exactement comme Revel, est sous l'emprise du sommeil[1] or, à cause de cet endormissement continuel, il en arrive à remettre en question l'existence de son « Moi » :

> « il y avait maintenant une petite perplexité très réveillée qui se demandait : "Qui suis-je ? " […]"Je n'existe pas". Il fermait les yeux et se laissait aller : l'existence est une illusion ; puisque je *sais* que je n'existe pas, je n'ai qu'à me boucher les oreilles, à ne plus penser à rien, et je vais m'anéantir. […] M. Fleurier non plus n'existait pas – ni Riri ni personne – le monde était une comédie sans acteurs. Lucien qui avait obtenu la note 15 pour sa dissertation sur "La Morale et la Science" songea à écrire un *Traité du Néant*[2]. »

On retrouve cette même thématique avec la Slee. Elle est à la fois fleuve du Temps et fleuve de l'oubli, fleuve du sommeil, à la fois Achéron et Léthé.

Les isotopies du /Marais/ et de la /Vase/ peuvent être analysées de même : « afin de les sauver avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais de poussière grasse » (19 mai, p. 46/250), « enfonce dans une inondation de vase » (29 mai, p. 69/265), « La fumée, la brume et l'ennui, l'hiver, la vase, la laideur et la monotonie » (20 juin,

[1] Sartre, « L'enfance d'un chef », *Le Mur*, coll. « Folio », Gallimard, 1976, p. 175-177.
[2] *Ibid.*, p. 180-181.

p. 145/317), « ces marais déserts sous lesquels dorment les cendres sulfureuses de Sodome » (30 juin, p. 166/331), « dans ce marais de paralysie et de gaz lourds » (8 août, p. 274/404). Le marais, la vase c'est ce qui engloutit peu à peu, c'est un lieu où l'être vivant s'enlise et, insensiblement, est submergé.

Les motifs de la suie, de la poussière et de la cendre, repérés plus haut, conduisent aussi aux mêmes conclusions. A chaque fois, l'on a des minéraux qui en se fragmentant deviennent des éléments de plus en plus imperceptibles, de plus en plus menacés par la dissolution ou l'absorption dans l'environnement.

Kitzinger à cette liste rajoute le rouillé en expliquant que celui-ci « se dissout et n'est plus susceptible de rajeunissement. C'est le symbole de la désintégration[1]. » Or dans *L'Emploi du temps*, la rouille est partout, sur les bâtiments, sur les plantes, même dans les larmes : « des maisons environnantes qui, peu à peu, se sont élevées comme des falaises de charbon suintant, sommées de pinacles de rouille » (16 mai, p. 38/244), « l'écorce qui semblait d'épaisse rouille, ou de pierre rongée d'acides » (26 mai, p. 60/259), « Les miennes, toutes chargées de suie, de rouille et d'acide » (4 août, p. 254/391), etc.

On a, métaphoriquement, à plusieurs occurrences, un jeu assez comparable avec la pluie. Non seulement, elle imbibe Revel mais elle le ramène aussi à la terre, le fait comme disparaître dans le grand tout, comme fusionner avec le monde : « trempés de pluie et de boue charbonneuse » (24 juin, p. 154/323). Là encore un détour par « L'enfance d'un chef » est intéressant. On y retrouve la même disparition du personnage, la même fusion avec l'élément naturel :

> « derrière son regard, un petit brouillard, un petit brouillard vivant palpitait. Et Lucien avait beau s'absorber dans une conversation avec M. Fleurier, ce brouillard abondant et ténu, dont l'inconsistance opaque ressemblait faussement à de la lumière, se glissait *derrière* l'attention qu'il prêtait aux paroles de son père : ce brouillard, c'était lui-même […] Il lui semblait être un nuage capricieux et fugace, toujours le même et toujours autre, toujours en train de se diluer dans les airs par les bords[2]. »

Cette 'Dissolution' génère inévitablement un sentiment de 'Néantisation', sentiment annoncé constamment dans le roman par le motif de la nuit et par la couleur noire :

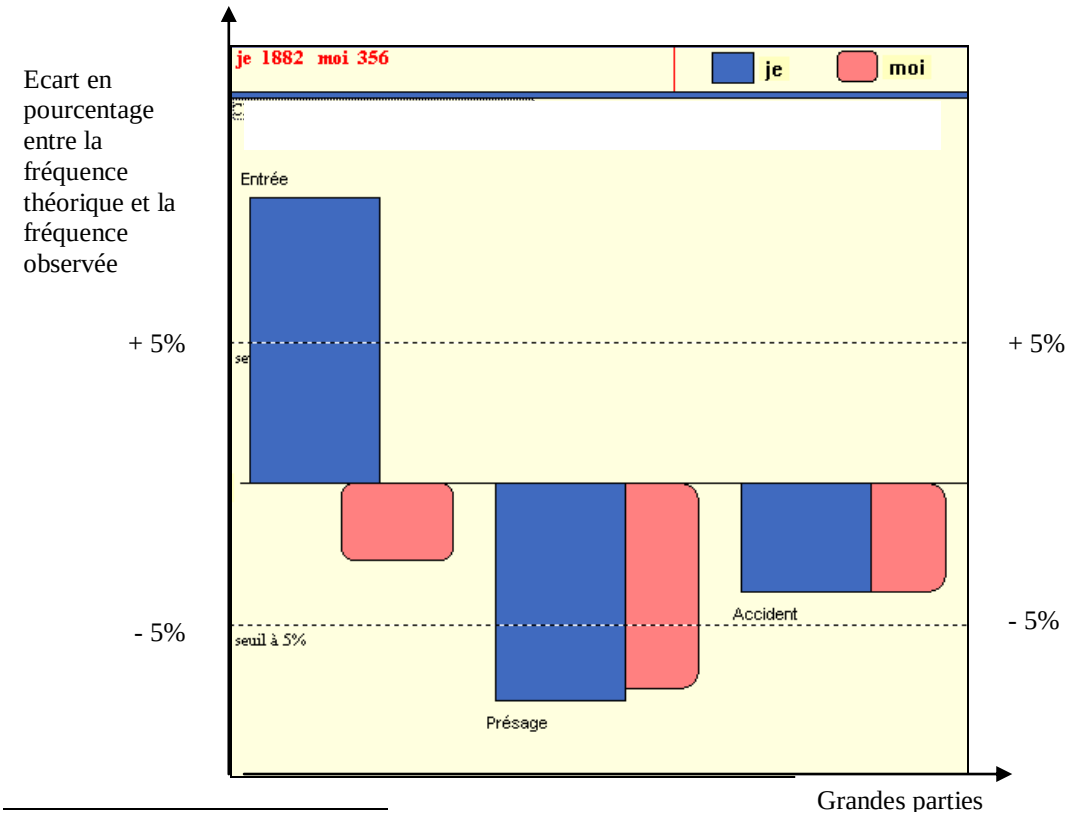
> « Dans les vingt premières pages de *L'Emploi du temps*, le mot noir apparaît en effet presque à chaque page. Citons [….] l'évocation des "vitres noires" du train lors de l'arrivée de Revel à Bleston, […] "la voiture noire" du chauffeur de taxi […] la fameuse "Morris noire" de l'entreprise Matthews ans Sons qui est conduite par le collègue de Revel, James Jenkins. Nous pourrions ajouter à notre énumération le "casque bleu-noir" du policier qui pénètre dans la salle d'attente […], les tours de pierre noire remarquées par Revel lors de son premier parcours en taxi, les deux petites filles vêtues de noir qu'il

[1] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 45.
[2] Sartre, « L'enfance d'un chef », *Le Mur*, coll. « Folio » 1976, p. 219-220.

rencontre, son ami noir, Horace Buck, et surtout "l'eau épaisse, noire et mousseuse" […] de la rivière Slee qui traverse la ville et dont Butor souligne à nouveau […], "la noirceur de goudron"[1]. »

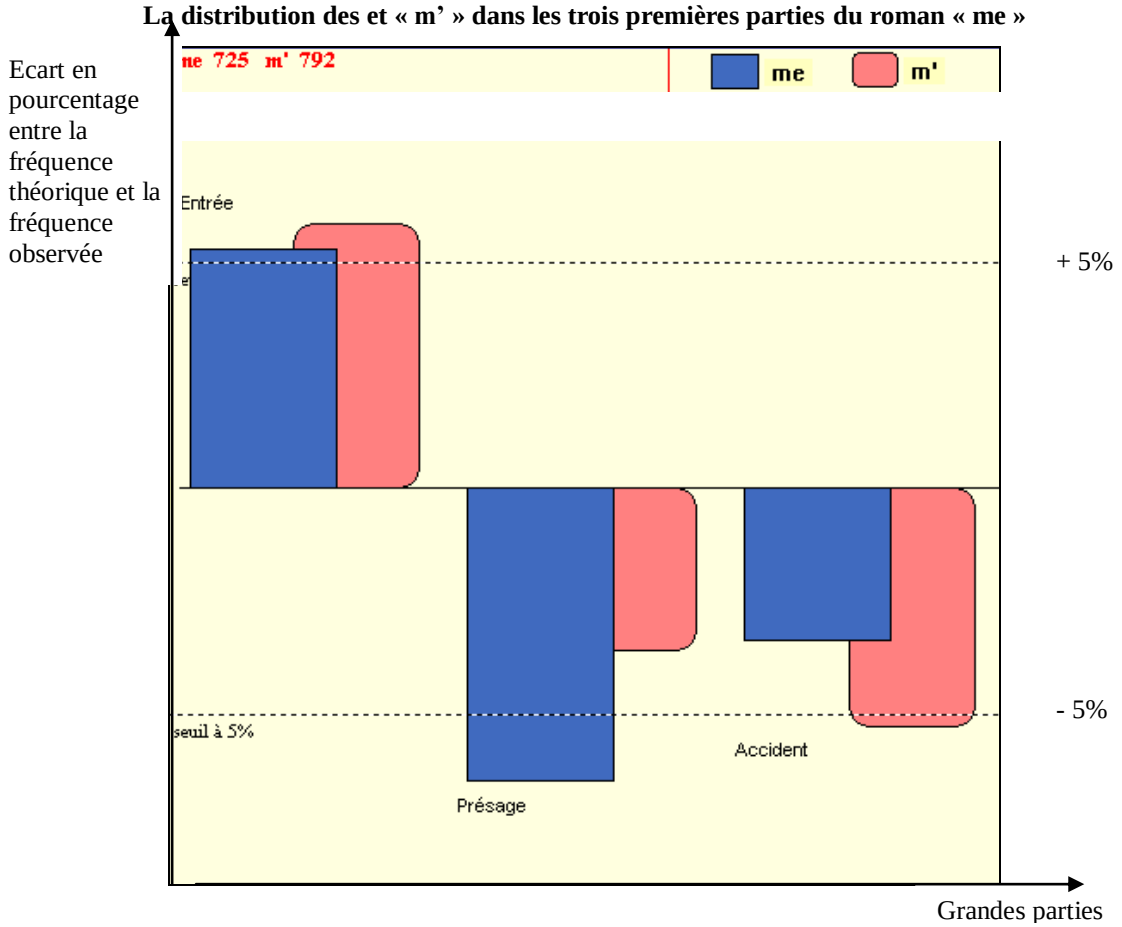
Le recensement des pronoms personnels et des déterminants possessifs de la première personne dans les trois premières parties du roman conduit à la même conclusion. Dans les diagrammes qui suivent, à chaque fois est représentée en bleu la première forme et en rose la seconde. Comme précédemment, si la figure est dans la moitié supérieure du graphique, c'est que la forme analysée est proportionnellement plus nombreuse dans la partie en question que dans le reste du roman. Si elle est, au contraire, dans la partie inférieure, c'est le signe qu'elle est proportionnellement moins représentée que dans le reste du roman. Les deux premiers bâtons correspondent à la première partie du roman, les deux seconds à la deuxième, les deux suivants à la troisième. Un simple coup d'œil révèle que si la première personne est, proportionnellement parlant, assez fortement présente dans la première partie de *L'Emploi du temps*, elle l'est beaucoup moins dans les deux parties suivantes. Ce constat est d'autant plus significatif qu'il y a une belle « unanimité » : les quatre schémas ci-dessous sont pratiquement superposables les unes aux autres.

La distribution des « je » et des « moi » dans les trois premières parties du roman

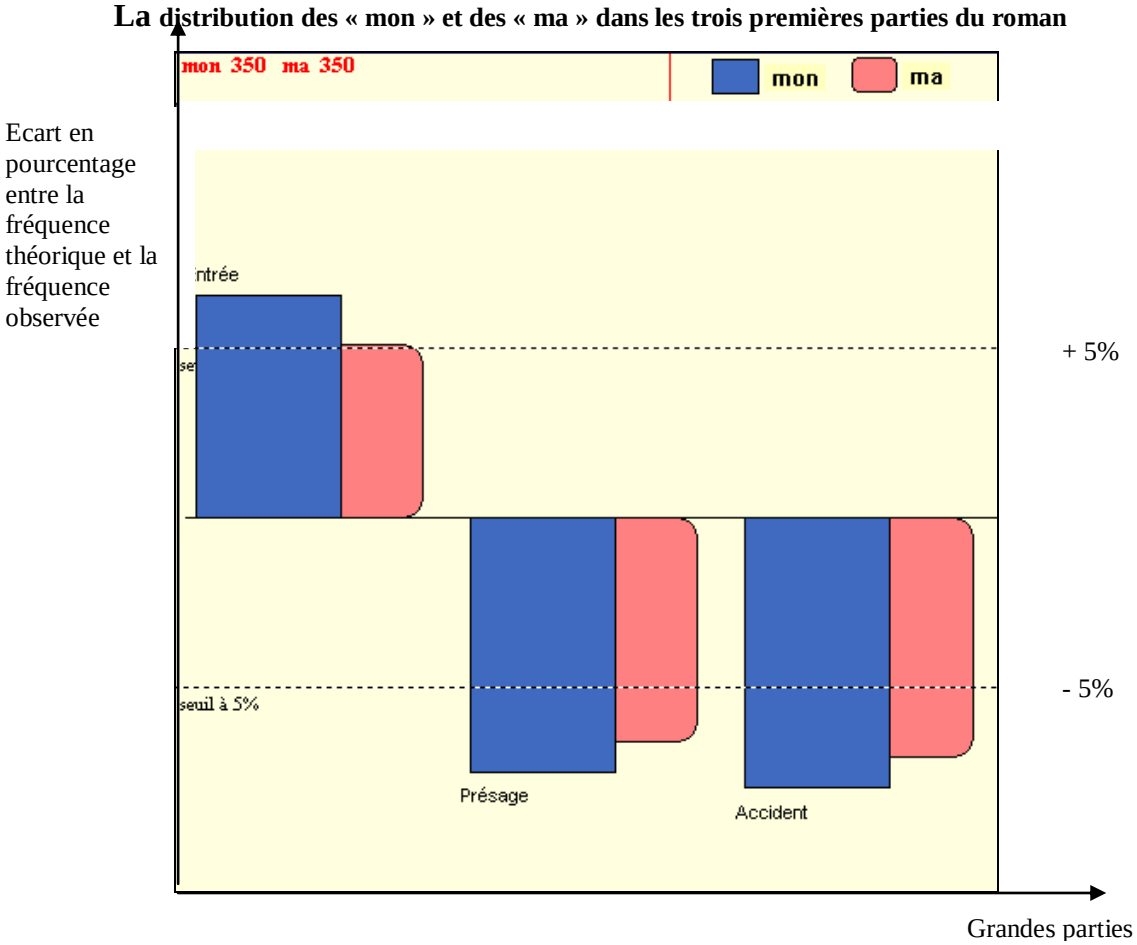


[1] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 69-70.

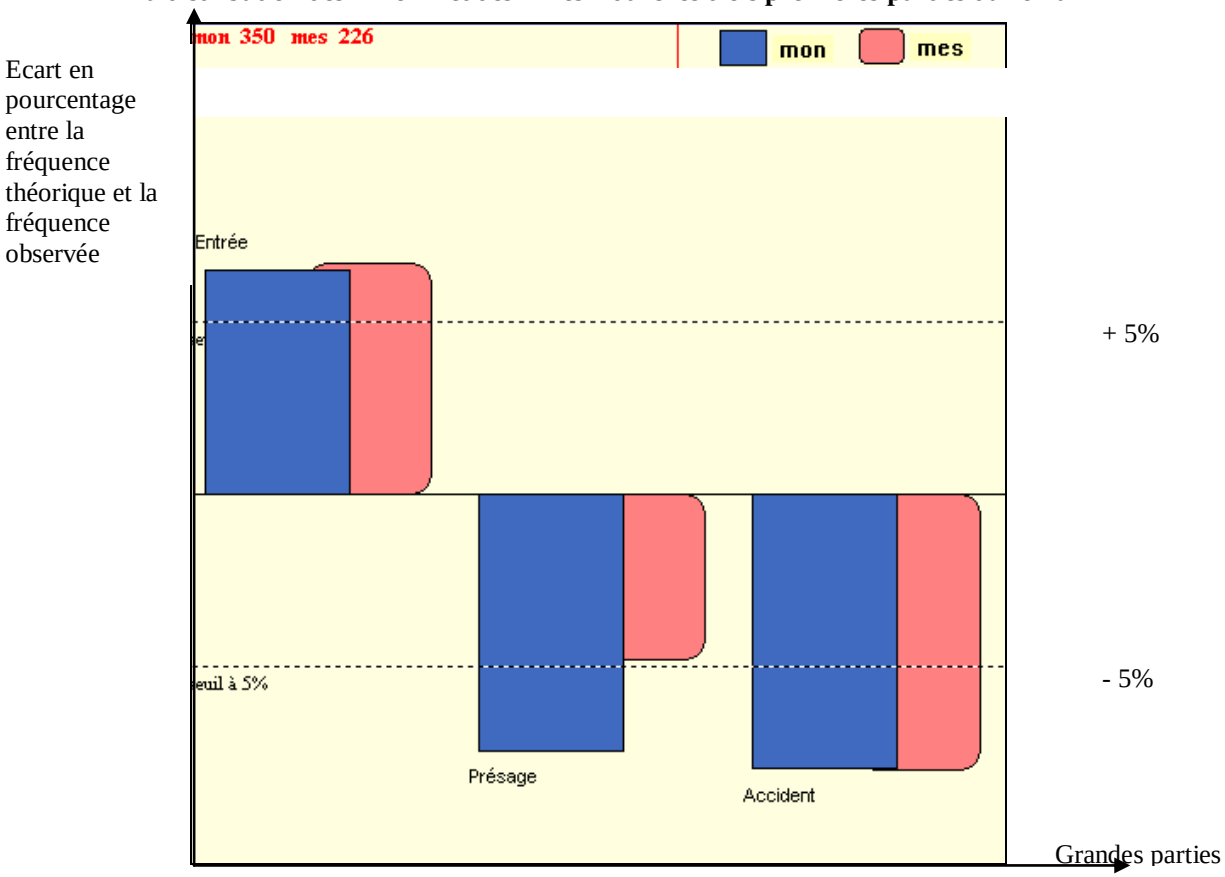
La distribution des et « m' » dans les trois premières parties du roman « me »



La distribution des « mon » et des « ma » dans les trois premières parties du roman



La distribution des « mon » et des « mes » dans les trois premières parties du roman



On a là une belle confirmation d'une des conclusions de Jean Guitton qui, « attentif au lien entre temps et conscience chez saint Augustin », fait remarquer que « l'aporie du temps est aussi l'aporie du moi[1] ». Comment mieux dire en effet que face au schème matriciel labyrinthique, face à un réel labyrinthique, face à un Temps labyrinthique, l'homme, le « Moi », est complètement perdu, complètement néantisé, en face, en quelque sorte, d'un mur contre lequel il est sur le point de s'écraser, d'un mur dans lequel il est sur le point de se fondre ?

Référentiellement parlant, les murs sont effectivement omniprésents dans *L'Emploi du temps* et, évidemment, à la lumière de ce qui précède, il faut y voir bien plus que des éléments décoratifs, bien plus que de simples objets physiques.

Leur caractérisation ne doit rien au hasard. Murs et briques sont reliés à un monde minéral, froid, lourd, dur et sombre : « après une petite cour au sol de mâchefer, sur un mur de briques dégradé » (12 juin, p. 119/300), « vers la cour de mâchefer et le mur de

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 23.

briques » (20 juin, p. 144/316), « écailles de briques et de fonte » (1er septembre, p. 337/447), « tes murs de fonte, tes murs de pluie, tes murs de braise étouffée » (22 septembre, p. 383/479). **Ils sont aussi sans cesse associés à la saleté** : « si lourd et si gras, comme la suie qui s'agglomère aux joints des briques » (11 juin, p. 115/297), « la saleté des murs ou leur ennui me donnait une véritable nausée » (27 mai, p. 62/260), « couvertes, comme les briques de celle dans les artères de laquelle elle circule, d'une épaisse couche de crasse charbonneuse » (18 juin, p. 136/311), « avec toute sa pluie, avec toutes ses briques, avec tous ses enfants sales » (5 août, p. 261/396). Dans le premier exemple, la saleté est amplifiée par la répétition de l'intensif « si », par la comparaison péjorative et par le fait que Revel, non content de se limiter au visuel, joue sur le toucher. Le zeugme du deuxième exemple, en toute cohérence avec ce que nous avons souligné plus haut, montre bien le passage de l' /Objectivité/ à la /Subjectivité/. Le groupe nominal « leur ennui » est, de plus, totalement ambigu. « L'ennui des murs » peut vouloir dire que les murs sont ennuyeux, pareils, uniformes, sans caractéristiques saillantes mais cela peut aussi signifier que la situation est telle que même les murs s'ennuient. La lexie « nausée » ramène, quant à elle, à l'intertexte sartrien et incite d'autant plus à avoir une approche symbolique de ce passage que 'l'Ennui' est un des existentiaux qui a été le plus développé par les existentialistes. Dans le quatrième exemple, comme si elle était péjorative en soi, la lexie « briques » n'est même pas caractérisée. **Constamment, on peut aussi observer des effets de surenchère, de redondance, une sorte d'hyperbolisation du péjoratif** : « enfermée dans cette horrible gangue de briques, derrière les grandes palissades couvertes » (20 août, p. 307/426). Non seulement l'adjectif « horrible » est déjà en soi hyperbolique mais il est emphatisé par le démonstratif péjoratif « cette », lointain descendant du méprisant et condescendant « iste » latin, et, surtout, l'emprisonnement est surmarqué. On le retrouve dans les lexies « enfermée », « gangue », « palissades » et ces dernières, comme si le lecteur n'avait pas encore compris, sont caractérisées par deux adjectifs qui amplifient encore un peu plus la dimension péjorative : « grandes », « couvertes ».

De telles caractérisations montrent bien que les murs sont révélateurs d'une Vision du Monde. La première occurrence de la lexie « mur » est de ce point de vue très intéressante. Elle apparaît très tôt dans le roman : le 5 mai, page 16/230. Référentiellement parlant, elle n'est absolument pas indispensable et l'on se serait même plutôt attendu aux circonstants « sur les étagères », « dans le meuble » voire « sur les bouteilles » : « Devant le mur je voyais s'arrondir sur des étiquettes des cartes de la Jamaïque, des visages de nègres, des plants de canne. » L'on comprend cependant sa présence lorsqu'on s'aperçoit que cette

phrase est entourée par : « Ah, non [….] Elle est passée à un autre client » et « Ah, non […] sa compagne, plus âgée, soixante ans, me dévisageait d'une œil sévèrement intrigué ». **Le mur est** bien sûr **ici le mur de l'incommunication. La suite du roman le confirme. Dans *L'Emploi du temps*, les murs créent des frontières, isolent :** « le chemin était barré par un petit mur » (13 mai, p. 28/238), « séparé d'elle par un mur de briques » (26 mai, p. 59/258). Conformément à une des analyses ci-dessus, **ils sont aussi source d'emprisonnement**. Pour mieux le faire sentir, Revel les fait souvent précéder d'une lexie ayant comme sème l' /ouvert/ (« la fenêtre », « le chemin », etc.) et les associe tout aussi souvent, via des sèmes afférents socio-normés ou cotextuels, à l'isotopie de la /Prison/ : « entre ses maisons serrées et sordides, entre ses grands murs à corniches de barbelés, interrompus de temps en temps par des portes de grillage ou de tôle brune » (26 mai, p. 59/259), « il m'a fallu de plus en plus lutter contre l'impression que mes démarches étaient condamnées d'avance, que je tournais autour d'un mur » (27 mai, p. 62/261). Comme pour la saleté, les métaphores et le jeu sur les sens propre ou figuré font d'autant plus glisser l'enfermement de l'objectif au subjectif que les caractérisants utilisés concourent exactement au même effet. Le participe « condamnés » ne peut-il pas, par exemple, être employé aussi bien pour « un mur » que pour « un homme » ?

Les textes théoriques de Butor confirment ces différentes observations et permettent de prendre conscience que, pour lui, dans la société de l'après-guerre, les murs sont partout. Ces murs, ce sont d'abord les frontières qui existent entre les différents genres. L'on comprend d'autant plus pourquoi *L'Emploi du temps* est à la fois journal intime, roman policier, récit fantastique. **Ce sont aussi les frontières entre les différents arts** et, là encore, cela nous permet de comprendre pourquoi, dans son roman, Revel s'attarde tant sur les tapisseries du musée ou sur l'architecture de la Nouvelle Cathédrale :

> « En Europe occidentale et surtout en France les différents arts correspondent à des métiers différents, des vies différentes, des enseignements différents. […] Ce sont comme des corridors parallèles dont les murs se sont épaissis au cours des siècles, si bien que les relations entre eux sont rares et peu encouragées. Certes on parle beaucoup d' "interdisciplinarité" en France en ce moment, mais cela reste un thème de discours électoral. […] La société française encore aujourd'hui n'encourage pas les mélanges. On n'aime guère qu'on fasse de la peinture tout en écrivant des livres ou en faisant de la médecine[1]. »

Le mur, c'est même plus particulièrement, et nous y reviendrons, ce qui sépare texte et musique :

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 245.

> « tant que l'on en restera à cette conception de deux discours parallèles, de deux colonnes […] l'on se trouvera donc, dans d'innombrables cas, devant un mur ; on sera donc incapable de comprendre […] la liaison fondamentale qui unit la musique aux paroles[1] ».

Or, nous l'avons vu, les genres ne sont pas de simples tiroirs dans lesquels on glisse telle ou telle œuvre, ils sont des émanations de la société, ils révèlent ses subdivisions. Si des murs existent entre les genres et les arts, c'est en fait parce qu'**il existe aussi des murs entre les gens, entre les cultures.** Les premières semaines de Revel comme l'accent prononcé d'Horace nous révèlent, d'ailleurs, qu'un de ces murs est la langue. Certes, comme les genres, les langues à leur origine ont aidé les peuples à se constituer, à se consolider, à trouver leur identité, à faire face à l'adversité mais elles ont aussi empêché les peuples de se rencontrer, elles ont empêché l'élaboration de la jolie utopie qu'était la tour de Babel**. Même au sein d'une même culture, subsistent de multiples murs, des murs entre hier et aujourd'hui, entre telle et telle classe sociale, entre tel ou tel groupe humain, entre tel ou tel individu voire « entre auteur et lecteur[2]. » Le « Moi » n'est pas épargné par ce phénomène.** Symptomatiquement, c'est précisément la métaphore du mur qui surgit sous la plume de Butor quand il parle de ses difficultés de jeunesse :

> « C'était très difficile pour moi. Mes études de philosophie ont d'abord très bien marché puis j'ai rencontré une sorte de mur, car il me fallait trouver un certain nombre de solutions pour lesquelles personne ne pouvait m'aider[3]. »

Tous ces murs sont présentés par Butor comme des obstacles majeurs sur la route des hommes. Ce sont eux qui génèrent des existentiaux comme la 'Désorientation', l' 'Incompréhension', la 'Confusion'. A cause d'eux, ce qui était « un » est divisé et devient « multiple ». A cause d'eux, la belle unité première est rompue. A cause d'eux, le monde se métamorphose en une sorte de labyrinthe infini. Les conséquences existentiales ne tardent guère : 'Infériorité' et 'Précarité' montent en puissance, 'Solidification' et 'Stabilité' font place au 'Désarroi', à l' 'Inquiétude'. Sensation d' 'Emprisonnement' oblige, 'Découragement', 'Tristesse', 'Dispersion' et 'Apathie' guettent. Comment cheminer, comment aller de l'avant, quand la route est constamment obstruée ? Qui plus est, si l'on n'y prend pas garde, les murs peuvent fort bien encercler, enfermer, ensevelir et devenir crypte, caveau, tombe et donc mener l'homme à la 'Solitude', à la 'Dislocation', à la 'Dissolution' et à la 'Néantisation' totale, autrement dit, être à l'origine d'un sentiment d' 'Absurdité', d'une 'Angoisse' existentielle voire d'un profond 'Désespoir'. Nous le voyons, le schème matriciel du labyrinthe synthétise

[1] Butor, « La musique, art réaliste », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 391.
[2] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975, p. 12.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 38.

à lui tout seul la plupart des existentiaux que nous avons découverts grâce aux stylèmes. Il synthétise aussi fort bien, comme nous allons maintenant le montrer, les stylèmes du niveau de l'écriture.

3.1.4. Une écriture chaotique

✓ **Des pages et paragraphes désordonnés**

Si l'usage, l'habitude et l'inattention ont tendance à nous faire croire que les pages d'une œuvre sont, comme écrit plus haut (2.1.4., p. 111), un « flux scriptural, ordonné chronologiquement, successif, discontinu, continu, direct, plus ou moins régulier, plus ou moins lent, plus ou moins long, semblant non-fini mais se finissant », autrement dit l'équivalent de ce que Barthes, nous le rappelions dans le même passage, nomme « un diaire : diarrhée et glaire », il n'en reste pas moins que **tourner une page, c'est interrompre l'acte d'écriture, c'est arrêter l'acte de lecture, c'est introduire dans la /Successivité/ une dose de /Fragmentation/, /Fragmentation/ accentuée, nous l'avons vu, par la division du roman en grandes parties, en chapitres et en jours.**

Au niveau de l'écriture supra-phrastique, c'est cependant surtout par le biais de la /Successivité/ des paragraphes que la /Fragmentation/ transparaît :

> « La page vue en bloc, avant même que nous en ayons déchiffré le premier mot, nous frappe par une certaine figure : rectangle massif ou découpé de paragraphes, clarifié ou non par des titres, coulée de vers, strophes régulières, ou bien les souples fantaisies de La Fontaine. Le texte se donne immédiatement comme compact ou aéré, amorphe, régulier ou irrégulier. Il est possible de donner un sens de plus en plus précis à ces figures[1]. »

Dans *L'Emploi du Temps*, même si, comme signalé plus haut, des paragraphes de longueur croissante se succèdent parfois, même si les phrases-paragraphes augmentent graduellement, elles aussi, tout au long du roman, **la plupart d'entre eux et d'entre elles ne semblent obéir à aucune logique** et **on ne peut être,** en fait, au contraire, **que frappé par l'/Irrégularité/ de leur nombre et de leur longueur, que ce soit par grande partie, par chapitre, par jour ou par page.**

Dans le premier chapitre de « L'"Accident" », éditions La Différence, on peut par exemple observer le découpage suivant :

Nombre et longueur des paragraphes des premiers jours de « L'"Accident" »

Mardi 1er juillet	Mercredi 2 juillet	Jeudi 3 juillet	Vendredi 4 juillet
§ 1 = 15 l. § 2 = 10 l. § 3 = 11,2 l.	§ 1 = 9,7 l. § 2 = 3,9 l. § 3 = 0 ,8 l.	§ 1 = 1,3 l. § 2 = 14,7 l. § 3 = 8,6 l.	§ 1 = 13,8 l. § 2 = 7,3 l. § 3 = 8 l.

[1] Butor, « Le livre comme objet », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 463.

§ 4 = 10,5 l.	§ 4 = 4,3 l.	§ 4 = 6 l.	§ 4 = 5,6 l.
§ 5 = 6,21 l.	§ 5 = 2,8 l.	§ 5 = 7,3 l.	§ 5 = 8,6 l.
§ 6 = 5,1 l.	§ 6 = 3,4 l.	§ 6 = 14,3 l.	§ 6 = 6,8 l.
§ 7 = 1,5 l.	§ 7 = 1,4 l.	§ 7 = 2,5 l.	§ 7 = 5,8 l.
§ 8 = 3,6 l.	§ 8 = 1 l.	§ 8 = 0,7 l.	§ 8 = 2,7 l.
§ 9 = 2,7 l.	§ 9 = 4,7 l.		§ 9 = 3,1 l.
§ 10 = 8,4 l.	§ 10 = 5,6 l.		§ 10 = 4,5 l.
§ 11 = 4,5 l.	§ 11 = 1,9 l.		§ 11 = 8 l.
§ 12 = 16,1 l.	§ 12 = 1,4 l.		§ 12 = 5,3 l.
§ 13 = 6 l.	§ 13 = 0,7 l.		§ 13 = 5,3 l.
§ 14 = 0,4 l.	§ 14 = 9,4 l.		§ 14 = 8 l.
§ 15 = 0,3 l.	§ 15 = 1,6 l.		§ 15 = 2,2 l.
§ 16 = 2,1 l.	§ 16 = 8,5 l.		§ 16 = 8,8 l.
§ 17 = 7,6 l.	§ 17 = 4,6 l.		
§ 18 = 2,6 l.			
§ 19 = 1,3 l.			
§ 20 = 4,5 l.			
§ 21 = 0,8 l.			
§ 22 = 0,5 l.			
§ 23 = 0,6 l.			
§ 24 = 0,8 l.			
§ 25 = 1,2 l.			
§ 26 = 2,1 l.			
§ 27 = 1,2 l.			
§ 28 = 5 l.			
§ 29 = 2,7 l.			

Il est évidemment inutile d'épiloguer bien longtemps. Même si, la présence de dialogues, le premier jour, fausse sans doute un peu les résultats, il n'en reste pas moins que les écarts en nombre de paragraphes sont considérables. De même, si neuf paragraphes font moins d'une ligne, quatre font plus de quatorze lignes. Il est bien difficile aussi de repérer une logique dans la succession des longueurs. Si de temps en temps, certains regroupements un peu plus stables semblent apparaître, c'est aussitôt pour être discutés et annihilés. **/Discontinuité/, /Fragmentation/, /Irrégularité/, /Désordre/ et /Prolifération/ tels semblent bien être les maîtres faiscsèmes de la première moitié du roman.**

✓ **Des phrases submergeantes**

L'étude du niveau phrastique, loin de démentir ces conclusions, les conforte.

Les paragraphes qui ne sont composés que d'une phrase font que plus rien ne distingue l'unité supérieure de l'unité inférieure. La hiérarchisation classique est remise en cause, les repères habituels tombent. On a, là, une première source de /Confusion/.

Avec les phrases-paragraphes, c'est, si l'on peut dire, bien pire puisque **ce qui est ordinairement contenant (le paragraphe) devient contenu et que ce qui est ordinairement l'unité inférieure (la phrase) devient l'unité supérieure. L'« ensemble » se meut en « sous-ensemble ». Le « sous-ensemble » se meut en ensemble. La hiérarchisation du texte n'est plus seulement discutée, elle est totalement subvertie.**

La /Confusion/ est d'autant plus accentuée que ce procédé est sous le sceau de l'/Irrégularité/ et semble être utilisé de façon totalement aléatoire. Il n'est absolument pas systématique. Preuve en est, la dernière phrase du samedi 7 juin est extrêmement longue et pourtant elle n'est pas divisée en plusieurs paragraphes. De même, pas une fois, on ne rencontre ce stylème typographique au mois de juillet alors que Butor l'utilise trois fois au mois de septembre.

Les phrases plus traditionnelles génèrent de même la plupart des faiscsèmes rencontrés plus haut. Puisque segmentées, elles sont par exemple sources de /Discontinuité/. On se rappelle que les phrases segmentées impliquent une interruption dans l'ordre des dépendances syntaxiques élémentaires contiguës. Cette interruption peut se produire soit par déplacement par rapport à l'ordre non marqué (« hier soir est arrivé mon père »), soit par morcellement (« mon père… est arrivé hier soir »), par reprise d'un poste (« Mon père, il est arrivé hier soir »), soit par insertion d'un élément adventice, incise, apposition, précision adverbiale, etc. (« mon père, m'a-t-on dit, est arrivé hier soir). Quand une phrase est segmentée, ce qui est attendu par le lecteur n'arrive pas. Il est donc contraint en quelque sorte de s'arrêter dans son élan, d'analyser la situation, avant de pouvoir poursuivre la phrase. L'extrait ci-dessous, pourtant relativement simple, en est une bonne illustration :

> « Quelques instants seulement, heureusement, au début de l'après-midi, ce samedi 2 août (ah ! cette fois, c'est moi qui pouvais parler), je l'ai revu, George William Burton, en compagnie de Lucien totalement inconscient de l'orage qu'il avait déchaîné en moi » (7 août, p. 269/401).

L'ordre des dépendances syntaxiques élémentaires contiguës est constamment interrompu. Il l'est par la reprise du poste circonstant de temps (« au début de l'après-midi, ce samedi 2 août »), par l'insertion de l'adverbe de discours « heureusement », par le redoublement cataphorique du poste COD (« je l'ai revu, George William Burton »), par l'adjonction parenthétique qui elle-même contient en son sein un élément adventice : « cette fois ». Trois lignes, cinq éléments adventices, cinq interruptions du flux de la phrase.

Le faiscsème de la /Rétrogradation/, présent entre autres au niveau du récit via les analepses, est de même récurrent au niveau phrastique et ce dès les premières pages du journal. Lee, suivant la méthode proposée par Genette, le montre en analysant un des paragraphes du 2 mai :

> « a) Je sais maintenant que b) la grande rue que j'ai prise à gauche, c) c'est Brown Street ; je suis sur le plan que d) je viens d'acheter à Ann Bailey, e) tout mon trajet de cette nuit-là ; mais en ces minutes obscures, je n'ai même pas cherché à l'angle les lettres d'un nom parce que les inscriptions que je désirais lire, c'était "Hôtel", "Pension", "Bed and Breakfast", ces inscriptions que f) j'ai vues depuis, repassant de jour devant ces maisons, éclater en émail sur des vitres au premier ou au second étage, g) alors si bien cachées dans l'ombre de cette heure indue » (p. 13/227).

Si l'on ordonne les différents événements, l'on obtient le schéma théorique suivant : a) 4 b) 1 c) 4 d) 3 e) 1, f) 2 g) 1. Le chiffre 1 correspond à l'arrivée de Revel à Bleston, le chiffre 2 à son retour ultérieur sur les mêmes lieux, le chiffre 3 au moment de l'achat du plan, le chiffre 4 au Temps de l'énonciation. Cette similitude structurelle entre récit et phrase est totalement consciente et voulue par Butor : « Si je regarde les choses plus précisément, je m'aperçois qu'il y a toujours des retours en arrière, que la phrase même opère des retours[1]. » **La série chiffrée semblant totalement aléatoire, la construction phrastique paraît, comme le récit, être caractérisable par le faiscsème du /Désordre/.**

Les faiscsèmes de la /Prolifération/ et de la /Fragmentation/ surgissent, quant à eux, du fait que Butor oscille constamment dans son roman entre deux options *a priori* opposées : une parataxe, souvent asyndétique, et une hypotaxe justement proliférante. D'une part nous avons en effet droit à des phrases à emboîtement syntaxique du type de celle que nous analyserons dans quelques lignes, d'autre part à des phrases comme celles qui suivent :

> « Je devais me rendre à l'évidence : nous roulions maintenant dans Tower-Street, nous arrivions au carrefour, à la compagnie d'assurances, "La Vigilante", j'apercevais la porte de Matthews and Sons avec le numéro soixante-deux et le contrôleur me criait […] » (16 mai, p. 39/245) ;

> « A l'extérieur, la pluie s'épaississait ; à l'intérieur, la lampe rouge du sanctuaire faisait une tache de plus en plus vive dans ses halos ; une teinture bleue sombre se mêlait à toutes les couleurs des verres » (6 juin, p. 97/285) ;

> « Il a rougi à nouveau, il a bu lentement, puis il s'est essuyé les lèvres avec son mouchoir » (1e juillet, p. 178/340) ;

> « Je m'y remets ; je reprends mes habitudes ; c'est la seule issue » (4 août, p. 253/391) ;

> « Tout d'un coup, il a disparu ; alors j'ai pu remuer de nouveau, j'ai repris les commandes et j'ai réussi à m'échapper par une rue à droite » (16 septembre, p. 372/471).

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 89.

Par ce stylème, *L'Emploi du temps* est comme écartelé entre deux aspirations opposées. D'une part, le lecteur se trouve dans une /Prolifération/ sans fin de subordonnées, elles mêmes se subdivisant en subordonnées qui à leur tour se divisent et ce, *ad vitam aeternam.* Il est alors comme dans une espèce de flot verbal ininterrompu le poussant toujours plus loin dans des directions imprévisibles et désorientantes. **Tantôt, au contraire, la /Prolifération/ fait place au silence de la virgule et du point-virgule, à l'implicite, au non-dit.** Comme l'explicite Buffard-Moret, « L'absence de liens précisant le rapport entre les différentes propositions donne l'impression d'un refus d'interprétation de la part du locuteur et participe d'une esthétique de l'implicite[1]. » Le dit devient non-dit. Le long souffle devient halètement. Le verset redevient vers.

Ces deux esthétiques sont si opposées que le lecteur a presque autant de mal à les concilier qu'il a de mal à se repérer dans la phrase. Les syntagmes s'additionnant sans fin, ils surchargent la mémoire et font que le lecteur a tendance à oublier tel ou tel détail, à ne plus savoir à quoi se raccroche tel ou tel complément, à confondre telle expansion avec telle autre. **La segmentation des phrases a le même résultat.** Les éléments adventices en éloignant les composants qui sont ordinairement reliés ensemble perturbent la lisibilité de la phrase, lisibilité syntagmatique comme paradigmatique. Plus la phrase s'allonge et se complexifie, plus le lecteur a du mal à retrouver la fonction de tel ou tel complément, plus il a du mal à le relier à tel ou tel verbe ou tel ou tel sujet. De même, plus la phrase progresse, plus il devient difficile de savoir si un complément est un prédicat premier ou second, s'il est complément détaché ou au contraire épithète juxtaposée de, par exemple, tel ou tel substantif. **Chez Butor, cette /Confusion/ généralisée est renforcée par le fait que, dans les phrases en question, la structure syntaxique est sous le sceau de la /Complexification/.** Comme nous l'avons montré plus haut, au fur et à mesure de la phrase les hiérarchisations se multiplient, les propositions s'allongent, les propositions principales s'éloignent de plus en plus de leurs subordonnées, les parallélismes sont tantôt duels, tantôt ternaires, tantôt plus nombreux encore et ce, encore une fois, sans jamais aucun systématisme. Le découpage ci-contre qui cherche à visualiser les parallélismes syntaxiques du début de la longue phrase de la page 350/455 le confirme, s'il en était besoin :

[1] Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, 2009, Colin, p. 65.

1) Mais, grande ville impitoyable qui tiens mon cœur mordu entre tes dents,
cette lueur que tu arracheras de moi,
cette lueur que tu arracheras par moi, restera inéluctablement faible et vaine tant que d'autres lueurs consonantes ne viendront pas la renforcer ;

2) aussi, tout ce que je puis faire en ces jours comptés qui me restent,
a) c'est tenter de mener à bien
a.1) cette description exploratrice, base
a.1.2) pour un futur déchiffrement,
a.1.3) pour un futur éclairement,
b) c'est tenter en la poursuivant de réduire au mieux
b.1) les lacunes de cette description exploratrice
b.1.1) que je compose, forge et tisse, fils de Caïn,
b.1.1.1) depuis ce meurtre en effigie, l'incendie de ton plan,
Bleston
b.1.1.2) depuis cette déclaration de guerre
b.1.1.3) depuis mon entrée dans la guerre,
b.1.1.3.1) Belli Civitas,
b.1.1.3.2.) Bellista,
b.1.1.3.3.) Bleston
b.2) cette longue lacune, par exemple,
b.2.1) qui subsiste
b.2.1.1) avant cette journée de mars où je commentais brièvement à Lucien le grand vitrail de l'Ancienne Cathédrale
b.2.1.2) depuis le début de février dont je ne me souviens que fort mal
b.2.1.2.1) ce moment le plus froid de l'année,
b.2.1.2.1.1) où souvent le matin, lorsqu'il n'y avait pas d'épaisse brume
b.2.1.2.1.1.1) toutes les flaques des trottoirs étaient gelées
b.2.1.2.1.1.2) et de nombreux tuyaux de gouttières éclatés laissaient échapper par leurs fentes de longs glaçons jaunâtres semblables à de la cire
b.2.1.2.2.) ce moment le plus froid de mon année,
b.2.1.2.2.1) où je cherchais assidûment dans les librairies d'occasion de Chapel Street, un nouvel exemplaire du roman épuisé de J. C. Hamilton
b.2.1.2.2.2) où,
b.2.1.2.2.2.1) cette Ann,
b.2.12.2.2.1.1) qui va se fiancer avec James,
b.2.1.2.2.2.1.1. je la rencontrais encore tous les jours de la semaine en déjeunant au Sword
b.2.1.2.2.2.2.) cette Ann, cette Ariane
b.2.1.2.2.2.2.1) qui m'aimait alors,
b.2.1.2.2.2.2.2) dont je me détournais
b.2.1.2.2.2.2.3) que j'ai laissée, blessée bien avant qu'elle se soit doutée que je lui étais infidèle par cette indifférence que je lui témoignais
b.2.1.2.2.2.2.3.1) voulant,
je le sais bien,
je le reconnais,
je l'avoue,
me débarrasser d'elle, tout effacer

b.2.1.2.2.2.2.3.2) ne réussissant pour une fois que trop bien,
ainsi l'a voulu ta cruelle ironie, Bleston,
dans ma misérable entreprise,
b.2.1.2.2.2.2.4) et à qui je suis devenu indifférent.

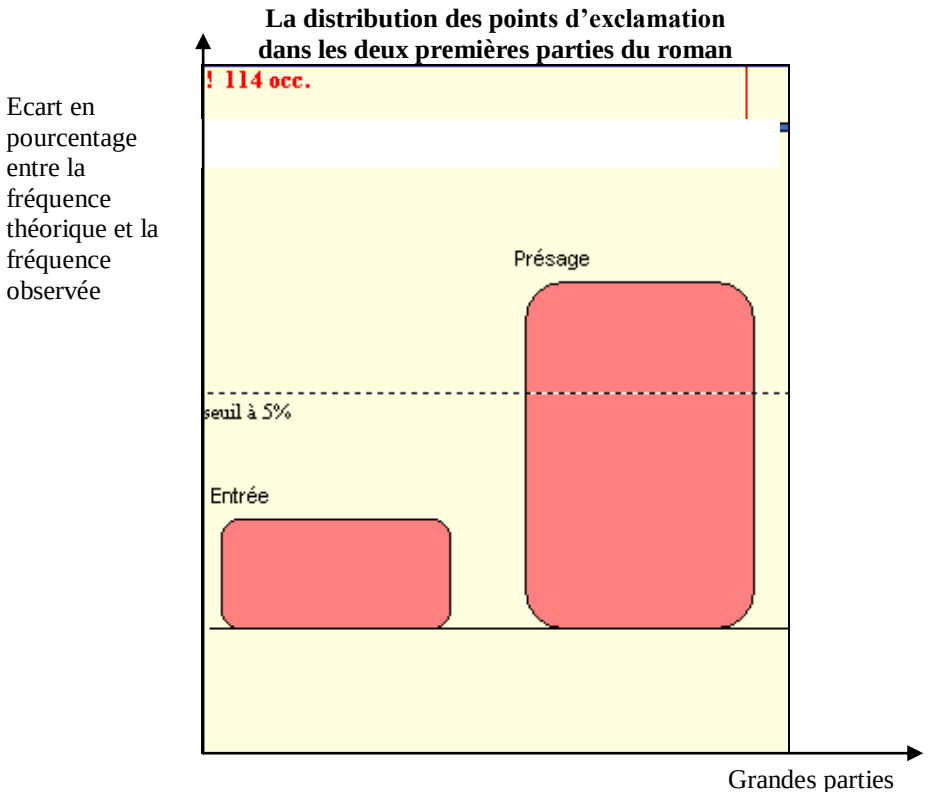
La première partie de phrase (1) est bien moins longue et complexe que la deuxième (2). La première proposition clivée (a) est de même bien moins longue et bien moins subdivisée que la deuxième (b). Suivant la même logique, le complément d'objet b1 est beaucoup plus court et, syntaxiquement parlant, beaucoup moins complexe que le complément b2. Il est aisé de poursuivre en montrant de même que b211 n'est composé que d'un circonstanciel ne contenant qu'une relative alors que b212, s'il contient aussi une relative, se subdivise en deux compléments détachés, le deuxième (b2122) étant lui-même beaucoup plus long, beaucoup plus complexe, beaucoup plus hiérarchisé que le premier (b2121). La numérotation ci-dessus et la présentation typographique montrent bien que plus la phrase progresse plus les compléments s'éloignent du verbe et du sujet de la proposition principale et donc qu'il devient de plus en plus difficile de reconstituer la phrase première. Quand le lecteur arrive à b2122224, pour donner sens à cette relative, il doit au minimum reconstituer la phrase suivante : « tout ce que je puis faire c'est tenter de réduire cette longue lacune qui subsiste depuis le début février, ce moment le plus froid de mon année où cette Ann, je la rencontrais encore tous les jours de la semaine, cette Ann qui m'aimait alors et à qui je suis devenu indifférent. »

Non seulement, reconstituer à la première lecture une telle phrase demande des capacités cognitives inordinaires mais l'on se doit de noter qu'un autre stylème complique indéniablement cette reconstitution, le fait que plusieurs analyses grammaticales sont possibles. Urszula Dambska-Prokop, analysant une phrase de *La Modification,* estime que « toutes les confusions possibles à l'intérieur de ce long ensemble constituant graphiquement mais aussi structuralement une phrase unique sont intentionnelles[1] ». Reprenant les analyses de Spitzer, elle y voit une tentative de « noyer le lecteur dans des flots puissants ». Dans la phrase ci-dessus, on peut effectivement se demander par exemple si « ce moment le plus froid de l'année » (b2121) est un complément détaché de b212 ou s'il ne faudrait pas plutôt y voir une anaphore de « cette longue lacune » et donc le dénommer b3. Si c'est le cas, b2122 pourrait alors fort bien devenir b4. Significativement parlant, une telle ambiguïté est des plus riche. Avec la première structure, le mois de février n'est qu'un exemple parmi d'autres de lacunes. Avec la deuxième structure, « ce moment le plus froid de mon année » se retrouve au même niveau que « cette longue lacune », ce qui tend à signifier que l'un et l'autre sont synonymes, que tout oubli est l'équivalent d'un froid qui gèle tout, que toute lacune est en quelque sorte une petite mort. Le

[1] Dambska Prokop, « La phrase "fermement structurée" de Michel Butor », *Le Français moderne*, 1979, vol. 47, n° 2, p. 134.

fait de préserver l'ambiguïté montre bien que Revel, à ce moment du récit, ne sait pas encore si l'existence est ou non tragique, ne sait pas encore s'il est dans un monde labyrinthique, chaotique, frigorifiant, mortifère, sans espoir (deuxième structure) ou si la lacune en question peut être comblée et n'est donc pas si grave, pas si « réfrigérante ».

Existentialement parlant, cette /Confusion/ génère de la 'Confusion'. La ponctuation forte en est un bon témoin. Non seulement la faible quantité de points n'aide pas à se repérer dans la phrase et donc accroît les risques de confondre tel complément avec tel complément, telle fonction avec telle fonction mais **l'on peut** sans doute aussi **lire le fait que les points d'exclamation augmentent d'une façon conséquente entre la première partie et la deuxième partie comme le signe que Revel est totalement désorienté, dans le 'Désarroi' et la 'Confusion' la plus totale.**



On retrouve, là, des conclusions similaires à celles auxquelles nous avons abouti en analysant la dimension fantastique du roman.

Terminons cette étude du phrastique en nous intéressant aux trois phrases ou extraits de phrases considérés par le logiciel Hyperbase comme les plus spécifiques de la partie qui, par son titre comme par la présence d'un potentiel meurtre, semble la plus sous le signe du /Désordre/ et de la /Confusion/ : « L' "accident" ». Rappelons qu'Hyperbase sélectionne sous la rubrique « Spécificités, phrases » les énoncés « qui

proportionnellement à leur longueur contiennent le plus grand nombre des graphies ou des lemmes les plus significatifs[1] », autrement dit les énoncés contenant le plus de lemmes spécifiques à la partie en question. Dans « L' "accident" », les énoncés en question sont :

> « L'enfance de Thésée, le meurtre de Sinnis, le meurtre de Sciron, le meurtre de Cercyon, le meurtre de Procruste, Thésée reconnu par son père, le meurtre des Pallantides, l'enlèvement d'Hélène, l'enlèvement d'Antiope, le départ pour la Crète, le meurtre du Minotaure, l'abandon d'Ariane, la mort d'Egée, Thésée roi d'Athènes, la descente aux enfers, Phèdre et Hippolyte, la rencontre d'Œdipe, et l'exil de Thésée » (Jeudi 10 juillet, p. 202/356) ;
>
> « Puis, sur le mur à ma gauche, sur le septième panneau, sur la place centrale de cette haute ville (je reconnaissais ces temples doriques et ioniques, ces palais et ces monuments dont je m'étais approché scène par scène), devant le vieux roi sur son trône (Egée), j'ai vu le même jeune homme en cuirasse massacrant toute une foule, toujours avec la même épée à poignée très ornée que j'apercevais dans le premier panneau dans la salle précédente, dérobée à la ceinture de ce vieux roi par une jeune femme (Ethra) qui s'enfuit en portant un enfant dans ses bras » (vendredi 11 juillet, p. 206/357-358) ;
>
> « Je suis allé revoir la tortue-luth énorme par rapport à la tortue vivante que j'avais vue le dimanche précédent à Plaisance Gardens, comme celle-ci était énorme par rapport à celle que j'avais dessinée sur l'exemplaire du *Meurtre de Bleston* que j'avais prêté le lundi à James et qui, de nouveau, se trouve entre ses mains, taché de boue, mais petite elle aussi par rapport à cette tortue que j'avais décidé d'aller revoir le lendemain, monstrueuse et carnassière, dans la troisième partie du Musée » (9 juillet, p. 198-199/353).

Ces extraits synthétisent parfaitement les analyses qui précèdent. A chaque fois, la construction de la phrase et le référent évoqué font rejaillir les faiscsèmes que nous venons de redécouvrir.

Le premier énoncé, par exemple, ne serait-ce que par la ponctuation, le recours à des syntagmes nominaux seulement juxtaposés et le référent qui correspond à des tapisseries séparées les unes des autres contenant elles-mêmes des scènes différentes, est un bon exemple de /Discontinuité/ et de /Fragmentation/. On pourrait dire la même chose du troisième où l'on a droit à des sauts spatiaux, à des sauts temporels, à des dates totalement séparées les unes des autres. A cause de ces sauts, le lacunaire est omniprésent. Des pans entiers de la vie de Thésée ne sont pas là. Dans le deuxième énoncé, Revel passe de la septième tapisserie à la première, autrement dit, cinq tapisseries ne sont pas décrites. La ville présente sur les tapisseries n'est, de même, ni nommée, ni reconnue. Ethra est seulement évoquée. Alors qu'elle est bien moins connue que Thésée rien ne nous est dit sur elle et il n'est pas précisé qui est l'enfant qu'elle porte. Dans le troisième énoncé, le surmarquage sur les tortues est tel que le lecteur cherche à comprendre leur raison d'être, à comprendre pourquoi Revel se focalise tant sur elles, quel lien les unit, ce qu'elles symbolisent. Aucune réponse à ces questions n'apparaît explicitement. Il est aussi précisé que *Le Meurtre de Bleston* est taché de boue, ce qui évidemment aiguise notre curiosité mais là encore rien ne vient la combler.

[1] Texte de « L'aide » du logiciel Hyperbase.

Dans ce même énoncé, la /Rétrogradation/ est aussi présente. Sans cesse Revel se réfère à des moments passés : le dimanche précédent, le lundi d'avant, etc. Il en est de même dans les deux autres extraits, ne serait-ce que par le simple fait que la période évoquée renvoie non pas au moment de l'énonciation mais à la fois à l'antiquité et au XVIIIe siècle, période où les tapisseries ont été tissées. Le troisième énoncé ramène aussi aux précédentes visites de Revel dans le musée. Et si l'on analyse de plus près le deuxième extrait, là encore, on s'aperçoit que les retours en arrière sont multiples. Preuve en est, Revel passe en moins d'une phrase de la septième tapisserie à la première, de Thésée adulte à Thésée enfant. Les tiroirs verbaux en sont la meilleure confirmation. Imparfait (« je reconnaissais ») et plus-que-parfait (« je m'étais approché ») de l'indicatif se métamorphosent en passé composé (« j'ai vu ») et en présent (« s'enfuit » et, juste après le passage que nous étudions, levant l'ambiguïté temporelle, « offre ») de ce même mode, non sans bien sûr un retour dans le passé (« j'apercevais »).

Via d'abord la longueur des énoncés, via ensuite la longue accumulation du premier énoncé, la /Prolifération/ est aussi là. En moins d'une phrase, c'est une vie, c'est un des mythes les plus féconds de l'antiquité qui est raconté. La grande quantité des noms propres concourt au même effet. Par ce biais, une foule de personnages est évoquée, personnages qui à chaque fois sont porteurs de multiples histoires, ce qui bien sûr a pour effet de démultiplier encore un peu plus le signifié de la phrase. De même, dans le troisième énoncé, nous avons droit à une multitude d'événements. En très peu de lignes sont, par exemple, récapitulées toutes les tortues qu'a croisées Revel.

Cependant s'il est un faiscsème qui est présent dans ces trois énoncés, c'est celui de la /Confusion/. N'est-il pas frappant de remarquer que ces trois textes sont censés avoir été rédigés à des dates très proches du 11 juillet, jour où a lieu le fameux « Accident » de Butor, événement en soi confus et cause de la 'Confusion' ultérieure de Revel ? Les événements racontés sont aussi, pour la plupart, des événements particulièrement troublés où règnent confusion passionnelle et violence. Dans les trois extraits, nous avons droit à des enlèvements, des abandons, des morts, des meurtres, des massacres. Même les tortues s'avèrent monstrueuses et carnassières. A noter que dans le troisième extrait la /Confusion/ est amplifiée par les répétitions et la progression à thème linéaire. Très souvent le rhème devient thème, ce qui fait que le lecteur perd le fil du discours et ne sait plus vraiment de quelle tortue il est question. L'on passe ainsi de la tortue luth à la tortue de Plaisance Gardens, de celle-ci à celle du roman de Burton, de ce roman à James, du James du lundi au James de maintenant et tout cela pour retourner à une quatrième tortue qui n'est pas la même que les précédentes. La

/Confusion/ dans ces trois extraits est, en fait, avant tout temporelle. Alors que le journal de Revel est censé raconter son quotidien, deux des énoncés évoquent l'antiquité. Quant au troisième, il mélange de multiples périodes qu'évidemment il ne relate pas dans l'ordre chronologique. Par un beau paradoxe, les indications temporelles contribuent même à rendre les choses encore un peu plus embrouillées, un peu plus en /Désordre/ et cela parce qu'elles ne sont pas dans un ordre clair, parce qu'elles sont relativement imprécises et surtout parce qu'elles se réfèrent toutes les unes aux autres, ce qui fait que les points de repère ne cessent de changer. Tantôt il s'agit du moment de l'énonciation, tantôt au contraire il s'agit d'un événement précédemment évoqué : « le dimanche précédent », « le lundi », « le lendemain ».

Cette Confusion généralisée et plus particulièrement l'isotopie de la /Violence/ signalée plus haut sont évidemment révélatrices d'une perception très subjective du réel et en disent long sur les existentiaux qui taraudent Revel et à travers lui l'homme de l'après-guerre : 'Confusion' intérieure, bien sûr, mais aussi 'Etrangeté', 'Voyeurisme', 'Incompréhension', 'Désorientation', 'Solitude' (via la thématique par exemple de l'exil), sentiment d' 'Impuissance' et de 'Précarité' (la tortue est caractérisée deux fois par l'adjectif « énorme »), sensation de 'Dislocation', 'Inquiétude', 'Désarroi', 'Peur', 'Terreur', sentiment de 'Dissolution', de 'Néantisation'. C'est donc sans réelle surprise que, conformément à ce nous avons vu en étudiant la remise en cause de la linéarité référentielle, l'on découvre, dans le deuxième extrait, au détour d'une ligne, la lexie… « mur ».

✓ **Vers un monde absurde**

Comme pratiquement toujours chez Butor, ce qui est vrai au niveau de la phrase globale est vrai au niveau des éléments qui composent cette phrase.

Si les phrases sont discontinues, fragmentées et irrégulières, il en est de même des séquences intérieures. C'est particulièrement net dans les phrases-paragraphes où les faiscsèmes que nous venons d'évoquer sont surmarquées par la présentation typographique. Si par exemple, l'on regarde de plus près la litanie du vendredi 8 août, le nombre comme la longueur des paragraphes paraissent, une nouvelle fois, totalement aléatoires et **le /Désordre/ semble l'emporter** :

« Rose que j'ai retrouvée […] » = 7/5,1 l.
« Rose qui restait assise […] » = 31,5/23 l.
« Rose qui m'a regardé de façon si touchante […] » = 50,1/35,7 l.
« Rose avec qui j'ai déjeuné […] » = 9,3/6,6 l.
« Rose qui restait près de moi, serrant son mouchoir dans sa main, regardant le train s'éloigner » = 1,8/1,3 l.
« Rose que j'ai dû ramener chez elle sans pouvoir entrer » = 1,1/0,8 l.

« Rose qui compte tant sur moi pour lui parler de Lucien, pour me parler de Lucien, » = 1,6/1,1 l.
« Rose qui a tellement changé […] » = 13/9,6 l.
« Rose dont le corps s'est assuré […] » = 17,2/12,4 l.
« Rose qui aurait dû mieux me deviner, qui aurait dû me tendre un piège, » = 1,4/1 l.
« Rose à qui je dois renoncer […] » = 4,2/3,1 l.
« Rose, ma Perséphone, ma Phèdre […] » = 5,1/3,8 l.

La seule « logique », la seule /Successivité/, qui paraît régner est celle de la /Subjectivité/. Ce que l'on voit dans les écarts de longueur, ce sont effectivement, en fait, les soubresauts psychologiques de Revel. La première gradation (7/5,1 lignes, 31,5/23 lignes, 50,1/35,7 lignes) révèle la déception croissante de Revel et l'espoir grandissant de résoudre enfin le mystère Tenn.

Cet espoir est déçu, déçu comme l'est l'amour de Revel pour Rose, d'où la soudaine dégradation : 50,1/35,7 lignes, 9,3/6,6 lignes, 1,8/1,3 ligne.

Revel n'ayant plus alors aucun espoir de progrès, la situation se met à stagner (1,8/1,3 ligne, 1,1/0,8 ligne, 1,6/1,1 ligne), le passé heureux est annihilé par le passé composé, par le présent, par l'infinitif, mode de la non actualisation. Le prénom obsédant de Rose recule et fait place à la dure réalité, c'est-à-dire à Lucien, dont le prénom est répété deux fois en fin de paragraphe.

Et pourtant l'amour et surtout, peut-être, les souvenirs restent si présents, si forts que Revel ne tarde pas à s'en nourrir, à s'en nourrir de plus en plus : 13/9,6 lignes, 17,2/12,4 lignes. Comme par hasard, réapparaît alors dans ce même long paragraphe deux fois le prénom Rose et surtout, signe qu'elle occupe de plus en plus l'esprit de Revel, surgit trois fois le prénom Ann. Symptomatiquement, les dernières lignes du paragraphe lui sont entièrement consacrées. Revel se met de nouveau à regarder vers l'avenir, l'espoir renaît, le paragraphe se rallonge.

Cependant, à peine le mot Rose est-il évoqué au détour d'une phrase que la tristesse accable de nouveau Revel : 1,4/1 ligne. Rose envahissant à nouveau son esprit, Revel se complaît à nouveau dans sa tristesse et ce de plus en plus : 1,4/1 ligne, 4,2/3,1 lignes, 5,1/3,8 lignes.

Comme on le voit avec cet exemple, ce que les variations de longueur matérialisent, c'est le « Moi » interne de Revel, c'est sa /Subjectivité/, c'est son désordre intérieur, c'est rien de moins que l' 'Agitation', la 'Confusion', le 'Découragement', le 'Désarroi', la 'Désorientation', l' 'Impuissance', l' 'Incompréhension', l' 'Inquiétude', l' 'Instabilité', le 'Manque', la 'Peur', la 'Précarité', la 'Solitude', la 'Tristesse', du « Moi ».

Si maintenant l'on se tourne vers les phrases plus traditionnelles et que l'on s'intéresse aux constructions syntaxiques, s'il y en a bien une qui contient les faiscsèmes recensés ci-dessus et plus particulièrement la /Successivité/, la /Simultanéité/, la /Subjectivité/, l'/Irrégularité/, la /Confusion/, c'est certainement l'énumération. Montrons-le en partant d'un exemple :

> « Je voyais défiler des rues, des maisons, des affiches, des feux rouges aux croisements, de grands bus que nous dépassions, et je m'étonnais de la longueur du trajet, quand, tout à coup, je me suis aperçu que nous nous étions arrêtés, et qu'il sortait pour m'ouvrir la porte » (7 mai, p. 20/232).

Revel est dans une voiture, les verbes « défiler », « dépassions », la pluralité des lieux évoqués et le substantif « longueur », qui peut se rapporter à l'espace comme au Temps, révèlent la présence d'un itinéraire qui s'inscrit dans le Temps. **Les lexies « défiler » et « longueur » mais aussi « rues », « maisons », « affiches », qui toutes sont rapprochables du sème /ligne/, et surtout le parcours de la voiture tendent à faire du Temps un Temps linéaire** et cela d'autant plus que la /Successivité/ matérielle des mots et le Temps que prend la lecture infusent insidieusement encore un peu de linéarité dans le texte.

Cependant, contrairement aux énumérations que nous avons analysées dans la partie précédente de ce travail, celle-ci ne nous propose pas les lieux dans leur ordre de /Successivité/ temporelle. Revel n'a pas pu d'abord cheminer à travers des rues puis seulement ensuite, tour à tour, respectivement, entre des maisons, des affiches, des feux rouges. Il a déambulé dans de multiples rues qui contenaient des maisons, des affiches et des feux à leurs croisements. **L'espace** n'**est** pas **présenté** comme une suite, une succession de lieux discrets mais plutôt **comme une vaste étendue** où tout se ressemble, tout se mêle, **où de multiples éléments sont perçus simultanément**.

Cette perception de l'espace alliée à l'omniprésence de la première personne, surmarquée par sa position en tête et en milieu de phrase, nous fait passer de l'espace extérieur, représenté par la carte du début du roman, à un espace intérieur, l'espace perçu par Revel. De même, nous passons du Temps extérieur, le Temps des horloges, qui se compte en instants, en secondes, en minutes, à un Temps intérieur qui ne peut plus être compté et n'a pas un rythme régulier et uniforme comme le précédent. **Espace et Temps ne sont plus objectifs mais subjectifs.** Preuve en est, **c'est la perception du « je » qui est reproduite** : Revel regarde, il est d'abord sensible à un mouvement (« défiler »), puis son œil s'arrête sur tel ou tel détail en allant du plus général, du plus imprécis (« la rue ») au plus précis (« affiches », « feux rouges »), du plus éloigné au plus proche de lui (« de grands bus que nous dépassions **»). Par la syntaxe, le lecteur est amené à percevoir ce que Revel est censé percevoir dans le référent.**

Plus que cela, la perspective traditionnelle du Temps est balayée par le fait que les repères (l'espace, le « Moi ») perdent soudain leur stabilité. Alors que Revel était censé être mobile dans l'immobile, soudain l'immobile devient mobile. La perturbation est générée par le verbe « défiler » qui est un verbe réversible admettant

> « la double construction N°- V- N^1 et N°- V (où N° = N^1 de la première construction). Il est illustré par des verbes comme *casser,* qui révèlent l'existence d'une relation systématique entre une construction transitive et une construction intransitive où l'objet de la première et le sujet de la seconde non seulement sont identiques mais jouent le même rôle sémantique. La construction intransitive s'interprète comme l'effacement de l'actant initial du verbe transitif et son remplacement par l'actant final, qui garde son rôle sémantique. Le passage à la construction intransitive réduit l'interprétation du verbe à un procès dont l'agent ou la cause n'est plus exprimé[1]. »

Autrement dit, « les rues, les maisons, les affiches, etc. » peuvent être à la fois objet du verbe « défiler » comme si un actant non nommé déroulait, animait, projetait une longue succession d'éléments mais aussi sujet du verbe « défiler » comme si cette fois « rues, maisons et affiches » s'animaient toutes seules, sans intermédiaire. Avec cette deuxième interprétation, les points de repère sont totalement inversés. Le protagoniste devient un point central autour duquel tout bouge. Butor nous oriente d'autant plus vers cette interprétation que le verbe par lequel débute la phrase (« je voyais ») est traditionnellement plutôt associé à l'inaction, à la pure contemplation. La perte de repère ne tarde cependant pas à être encore un peu plus amplifiée par le fait qu'un peu plus loin le protagoniste est clairement présenté comme mobile : « nous dépassions ». **L'espace stable de la tradition devient donc en moins d'une phrase un élément mobile contenant lui-même du mobile. Verbe réversible aidant, très rapidement on ne sait plus qui est le repère de qui.** On ressent d'autant mieux la 'Désorientation' de Revel qu'elle est exprimée explicitement : « je m'étonnais », « je me suis aperçu que nous nous étions arrêtés ». La perte des repères est telle qu'il ne sait plus s'il se meut ou non.

Dès que l'énumération cesse, la perception du défilement des lieux fait de même. L'espace redevient fixe et redevient /Successivité/ d'instants (arrêt de la voiture, sortie du chauffeur, ouverture de la porte). La série chronologique plus-que-parfait (« nous nous étions arrêtés), imparfait (« il sortait »), passé composé (« je me suis aperçu ») qui succède aux deux imparfaits (« voyais », « m'étonnais ») fait passer de procès duratifs et perceptifs à une succession de procès courts et actifs, fait passer de l'imperfectif au perfectif (« sortait », « ouvrir »). Comme pour symboliser cette rupture, l'aspect du verbe « apercevoir » est accompli et global et les constrictives du départ (« **J**e **v**oyais dé**f**iler des rues, des mai**s**ons, de**s** a**ff**i**ch**es, des **f**eux rou**g**es aux croisements, de grands bu**s** que nous dépa**ss**ions ») sont soudain remplacées par des occlusives « **qu**and, **t**ou**t** à **c**oup ». Le Temps semble à partir de cet instant

[1] Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français moderne,* coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 228.

reprendre son rythme linéaire traditionnel. Tout redevient comme avant. Le « je me suis aperçu » est parallèle au « je voyais » du début de la phrase, les pronoms personnels « je » et « nous » et la construction « verbe à l'imparfait, infinitif » sont réitérés dans le même ordre et surtout deux complétives de longueur comparable (8 et 9 syllabes) et toutes deux introduites par la conjonction « que » redonnent à l'ensemble un rythme régulier et monotone, le rythme des horloges où les instants se succèdent.

Le stylème de l'énumération, récurrent dans *L'Emploi du temps,* est donc particulièrement emblématique et annonciateur de la suite du roman. En lui, deux représentations s'affrontent.

Avec **l'interprétation transitive du verbe réversible « défiler »**, il semble y avoir une force, une intervention extérieure, une nouvelle Parque, d'autant plus puissante et effrayante que non nommée, qui **donne une dimension inéluctable à la scène et transforme Revel en une sorte de pantin, le monde en une sorte de bouchon de liège, entraînés par le destin dans un flux continu**. Il est d'ailleurs révélateur de voir que pour exprimer cette même conception, Elsa Triolet a recours à une thématique très proche de celle de l'exemple que nous sommes en train d'étudier : « Le temps n'est pas une voiture qui passe, nous ne la regardons pas des bas-côtés de la route, elle nous emmène avec elle, on vit à l'intérieur de la voiture[1] ».

L'interprétation intransitive du verbe réversible « défiler » conduit, quant à elle, à une tout autre conception du Temps. Cette fois, c'est la ville qui « se promène », ce sont les rues, les maisons, les affiches qui sont des actants. On a alors l'impression que **l'individu est un point fixe traversé par le Temps.** On se rapproche, cette fois, de certains vers d'Apollinaire, « Les jours s'en vont je demeure », ou de Valéry : « Allez ! Tout fuit ! Ma présence est poreuse »[2].

Tout l'enjeu du roman est dans ces deux représentations : l'homme est-il un fétu emporté par le Temps ou au contraire un point fixe et solide ? Court-il comme n'importe quel étant à sa perte, à l'anéantissement, à la dissolution dans le grand tout, à l'oubli ou est-il, au contraire, comme le laisserait entendre la forte présence de la première personne, celui par qui le monde et le Temps « sont » ?

L'apparition du verbe « dépasser » qui redonne de la mobilité au point fixe complique encore un peu plus les choses. L'homme semble alors en effet un point mobile emporté par le Temps mais en même temps traversé par le Temps. Tous ces éléments

[1] Exemple cité par Wilmet, *Grammaire critique du français,* coll. « Hachette supérieur », Duculot, Bruxelles, 1998, § 369.
[2] *Ibid.*

enrichissent évidemment terriblement la conception traditionnelle du Temps linéaire mais, par la même occasion, la complexifient et rendent le monde si abscons qu'il est tentant de n'y voir plus alors que /Désordre/ et /Confusion/.

L'étude des tiroirs verbaux conduit à des conclusions semblables. Alors que le roman raconte des événements passés, éloignés pour certains de sept mois, le passé simple de l'indicatif est, nous l'avons dit, fort peu présent. Sur l'ensemble du roman, Hyperbase repère 43 occurrences contre par exemple 2535 imparfaits ou 2179 passés composés. Or si l'on croit Barthes, le passé simple est synonyme de « chaîne causale », « d'actions solidaires et dirigées ». « Il suppose un monde construit, élaboré, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert ». Par lui, grâce à lui, « le monde n'est pas inexpliqué », « chacun de ses accidents n'est que circonstanciel », « le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans déploiement, dont la seule fonction et d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin ». Et Barthes de conclure :

> « Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre et par conséquent d'une euphorie. Grâce à lui, la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde ; elle est claire, presque familière, à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur[1]. »

Si l'on s'amuse à inverser les propos de Barthes, ce qui paraît légitime puisque Butor justement semble refuser le passé simple, **on arrive à un état des lieux qui n'est finalement pas si loin de celui que nous venons de dresser, à savoir un monde où les événements ne forment ni une chaîne et ne sont reliés ni causalement ni téléologiquement, un monde déconstruit, jeté, éclaté, étalé, dense, déployé, un monde inexpliqué, mystérieux, absurde, un monde où** (le hasard fait décidément bien les choses) **les « accidents » sont plus essentiels que circonstanciels et qui est donc, en conclusion, sous le signe du désordre et du dysphorique**. Cette conclusion est d'autant plus intéressante pour notre propos que, comme par un joli tour de passe, se retrouvent côte à côte à la fois ce que nous avons trouvé en analysant les faiscsèmes et ce que nous avons trouvé en analysant les existentiaux.

Terminons avec quelques remarques d'ordre lexical concernant plus particulièrement la partie qui, nous l'avons dit, nous paraît, par son titre comme par son contenu, la plus sous le signe de la /Confusion/ et du /Désordre/ : « "L'Accident" ». La fonction spécificité d'Hyperbase permet de recenser les formes les plus spécifiques de chaque texte du corpus, le corpus servant de référence interne. Les vingt formes les plus spécifiques de la

[1] Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, coll. « Points », Seuil, [1953], 1972, p. 26.

troisième partie sont dans l'ordre : « nous », « il », « décembre », « mai », « meurtre », « panneau », « Noël », « qu' », « son », « nom », « roman », « auteur », « tortue », « (», « enquête », « Doris », « Acropole », « leur », « avons », « aveu ». Hyperbase permet aussi de classer par catégories grammaticales (avec çà et là quelques erreurs) les lemmes les plus représentatifs d'une partie. Nous avons retenu pour chaque catégorie, tous les lemmes mentionnés jusqu'au vingtième, ces lemmes sont à chaque fois classés du plus spécifique au moins spécifique. Pour la troisième partie, on obtient les résultats suivants :

Spécificités lexicales de la troisième partie de *L'Emploi du temps* par rapport à l'ensemble du roman

Prépositions	Conjonctions	Déterminants	Adverbes	Pronoms	Adjectifs	Noms	Verbes
- Voilà	- Que	- Son	- Partout	- Il	- Jeune	- Décembre	- Rire
- Sans	- Comme	- Leur	- Seulement	- Nous	- Bon	- Mai	- Tuer
	- Ni		- Sûrement	- Le	- Maigre	- Meurtre	- Reconnaître
	- Comment		- Peu	- Lui	- Policier	- Noël	- Rappeler
			- Certes	- Quoi	- Demi	- Auteur	- Avoir
			- Bien	- Cela	- Enorme	- Panneau	- Conduire
			- Puis	- Que	- Gros	-Tortue	- Mourir
			- Ainsi	- La plupart	- Ultime	- Doris	- Amuser
				- Tout	- Orné	- Acropole	- Téléphoner
					- Epuisé	- Nom	- Résoudre
					- Allongé	- Roman	- Prêter
					- Juste	- Crime	- Prononcer
					- Atroce	- Enquête	- Livrer
					- Triste	- Aveu	- Eviter
					- Faux	- Deuxième	- Retrouver
						- Hôpital	- Promettre
						- Epée	- Enfermer
						- Brooks	- Penser
						- Harriett	- Répéter

Le présentatif « voilà » comme l'adverbe « ainsi », qui dans de nombreuses occurrences n'est pas équivalent de « donc » mais plutôt de « de cette façon » (« c'est donc ainsi qu'est son visage », « pour ainsi dire », « elles s'abattent ainsi », etc.), révèlent, l'un et l'autre, que **Revel, loin de comprendre la situation, en dresse plutôt un constat**. L'interrogatif « comment » montre que sur cette situation il se pose de multiples questions et n'arrive pas à comprendre, à expliquer ce qu'il ressent et perçoit. D'ailleurs, pour décrire son référent ou son vécu, constamment il utilise le démonstratif « cela », c'est-à-dire un pronom au sémantisme généralisant et imprécis que l'on pourrait rapprocher à la fois des pronoms « indéfinis » « la plupart » et « tout » et de la multitude des « comme » qui confirment eux que, n'arrivant pas à décrire le monde, Revel est obligé d'avoir recours à des comparaisons, c'est-à-dire à des rapprochements plus ou moins approximatifs. La simple liste des substantifs montre, quant à elle, par son hétérogénéité, à la fois la diversité, la multiplicité et l'incohérence, au moins apparente, du monde. Cette incohérence se manifeste aussi,

d'ailleurs, par la grande quantité de couples antonymiques : « maigre », « demi »/ « énorme », « gros » ; « mai »/ « décembre » ; « décembre » (qui a pour sème afférent le /froid/)/ « Acropole » (qui a pour sème afférent le /chaud/) ; « Noël » (culture chrétienne)/ « Acropole » (culture grecque) ; « rire », « amuser »/ « mourir » ; « tout »/ « peu » ; « bien » / « peu » ; etc. Nous le voyons, **tout ce qui précède campe encore une fois un réel difficile à appréhender, difficile à comprendre, un réel ambivalent, profus, désordre, confus, à la limite du contradictoire.**

Si l'on se fie à la présence, dans le tableau de la page précédente, à la fois de la préposition « sans » et de l'adverbe « ni », **ce réel semble aussi sous le signe de la négation**. Cette négation est redoublée par la réitération des « quoi » et des « partout ». En effet, sur les onze « quoi » de cette partie, sept correspondent à l'expression « à quoi bon ». Quant aux « partout », ils servent à Revel à montrer que tout ce qui l'entoure lui déplaît : « entendant partout les mêmes cantiques, devinant partout, sous les visages apparemment heureux des fidèles, leurs crânes tristes et entiers, sentant qu'il n'y avait partout que l'ombre d'une fête » (24 juillet, p. 237/378-379). Tout ou presque tend vers la même conclusion, **le monde décrit est un monde désespérant**. Substantifs, adjectifs et verbes le confirment. « Epuisé », « Triste » « Faux », « enfermer », « Atroce » font, comme dirait La Fontaine, « d'un malheureux la peinture achevée ». Certes l'on pourrait alléguer que le verbe « rire » est cependant le plus spécifique de tous mais ce serait oublier que le rire en question, nous y reviendrons, est un rire amer et aigri, un rire haineux et destructeur. **Le vocabulaire ci-dessus n'est pas sans rapport en fait avec un des univers évoqués plus haut, à savoir celui du polar, celui des *hard-boiled*** : « policier », « meurtre », « crime », « enquête », « aveu ». **Ces lexies installent insidieusement, en arrière-plan**, un univers réfrigérant (« Noël », « Décembre »), **un univers où la mort et l'anéantissement rôdent autour des protagonistes** : « meurtre », « crime » « hôpital », « épée », « tuer », « mourir », « ultime ». Et ce au point que, entérinant en quelque sorte la liste ci-dessus, apparaissent, parmi les adjectifs les plus spécifiques, « allongé » et, parmi les adverbes, « sûrement » (qui dans presque toutes les occurrences signifie « certainement » : « il va sûrement venir tourmenter George », « elle n'a sûrement pas parlé à l'inspecteur », « Plaisance Gardens avait sûrement été fermé toute la journée comme l'an dernier »). Le sentiment d' 'Impuissance', de 'Précarité' et d'un potentiel 'Anéantissement' du « Moi » est aussi comme confirmé par l'absence de pronoms de la première personne du singulier. Certes le « nous » est, selon Hyperbase, un pronom particulièrement représentatif de cette partie mais n'est-ce pas le signe que **le « je » est en train de** se dissoudre en lui, **de perdre peu à peu de son individualité,**

de se fondre dans le groupe, avant de se fondre dans la ville, dans le néant ? **Quant à l'absence de la deuxième personne, comment ne pas y voir un signe de 'Solitude' ?**

/Confusion/, /Désordre/, /Prolifération/, /Rétrogradation/ et… 'Confusion', 'Découragement', 'Désespoir', 'Dissolution', 'Désorientation', 'Incompréhension', 'Néantisation', sentiment de 'Précarité', 'Solitude', etc. voilà qui nous ramène tout droit au schème matriciel du labyrinthe et nous fait prendre conscience, par la même occasion, que l'écriture de Butor n'est pas non plus sans rapport avec le modèle du labyrinthe. D'ailleurs Revel et Butor sont les premiers à comparer les phrases du roman au fil d'Ariane :

> « Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus » (28 juillet, p. 247/385) ;
>
> « le fil des phrases jouant le rôle de fil d'Ariane[1] ».

De plus, exactement comme c'est le cas avec un labyrinthe, les phrases de Butor sont si longues et si complexes que le lecteur qui les parcourt est incapable de les reconstituer de mémoire. Syntaxiquement parlant, elles se subdivisent en groupes nominaux ou propositions qui sont comme autant de virages, de ruptures de la belle ligne droite. Qui plus est, comme nous l'avons vu, les phrases fonctionnent souvent par parallélisme, autrement dit se subdivisent en trois ou quatre chemins différents et seul le dernier de ces chemins conduit à la suite de la phrase. Pour ne pas perdre le fil, il faut donc constamment retourner sur ses pas et retrouver la route principale. Les subdivisions sont telles que, très vite, l'on perd le fil général et l'on ne sait plus du tout à quel niveau hiérarchique l'on est. Evidemment, comme dans un labyrinthe, les propositions ne sont jamais de la même longueur et, avant d'arriver, on ne sait absolument pas si la phrase, le couloir, est ou non sur le point de s'achever. Signe que ces caractéristiques sont sans doute intentionnelles, les phrases évoquant des labyrinthes sont tout particulièrement labyrinthiques, tout particulièrement longues et riches en emboîtements, en incidentes, en conjonctions de subordination ou pronoms relatifs, en reprises anaphoriques, en parallélismes, etc.

Que ce soit donc aux niveaux architextuel ou énonciatif, aux niveaux du récit, de l'histoire ou de l'écriture, la linéarité est sans cesse remise en cause et tout le roman de

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 98-99.

Butor semble sous le schème matriciel du labyrinthe. Doit-on pour autant élargir à tout le réel la réflexion que Cogard fait sur le genre roman policier : « Ces dérapages du texte n'aboutissent en fin de compte qu'à ruiner la lecture du récit comme roman policier. Il n'y a rien à découvrir tout simplement parce qu'il n'y a rien à chercher[1] » ? Doit-on en conclure que dans le monde toute cohérence est ruinée, qu'il n'y a plus rien à découvrir ? Doit-on en conclure que l'homme est face à un mur, que l'existence n'est qu'une impasse, qu'un labyrinthe inextricable ?

Pour affronter ces questions essentielles et comprendre la montée en puissance des faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Confusion/, du /Désordre/, de la /Discontinuité/, de la /Fragmentation/, de l'/Irrégularité/, de la /Pluralité/, de la /Prolifération/, de la /Rétrogradation/, de la /Simultanéité/, de la /Subjectivité/ et surtout le renforcement ou le surgissement de certains existentiaux ('Absurdité', 'Agitation', 'Angoisse', 'Apathie', 'Attente', 'Confusion', 'Découragement', 'Désarroi', 'Désespoir', 'Désorientation', 'Dislocation', 'Dispersion', 'Dissolution', 'Emprisonnement', 'Ennui', 'Etrangeté', 'Impuissance', 'Incompréhension', 'Inquiétude', 'Instabilité', 'Manque', 'Monotonie', 'Néantisation', 'Pessimisme', 'Peur', 'Pitié', 'Précarité', 'Réification', 'Solitude', 'Terreur' 'Tristesse', 'Voyeurisme', etc.) tentons, comme précédemment, de comprendre quelle Vision du Monde et quelle Vision du Temps ont pu engendrer une représentation si terrifiante.

[1] Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001, p. 131.

3.2. La Vision du Monde et du Temps induite par les stylèmes, faiscsèmes, existentiaux et schèmes matriciels labyrinthiques

3.2.1. L'influence des nouveaux Paradigmes scientifiques

S'il est bien au XXe siècle une représentation qui, en faisant littéralement exploser les anciens modèles, a amené profanes et non profanes à ne plus voir dans le monde en général et dans le Temps en particulier que /Complexification/, /Confusion/, /Désordre/, /Discontinuité/, /Fragmentation/, /Irrégularité/, /Pluralité/, /Prolifération/ et /Subjectivité/, c'est évidemment la science moderne.

✓ La théorie Chaotique[1]

Pourtant, un des grands initiateurs du changement de Paradigme, Poincaré, était à l'origine un féroce adepte de l' /Ordre/ immuable et prévisible. Preuve en est, il avait placé sa participation au concours mathématique organisé en l'honneur du soixantième anniversaire du roi de Suède sous la devise *Numquam praescriptos transibunt sidera fines* (« les astres ne franchiront jamais les limites qui leur ont été données »). Et, d'ailleurs, il remporta ce concours en affirmant qu'un astéroïde se mouvant en orbite autour du système Jupiter-Soleil revenait toujours au même point fixe à la même vitesse et cela pour l'éternité. Mais, le jeune mathématicien suédois Edward Pragmén, qui était chargé de préparer la publication de son texte, repéra un problème qui amena Poincaré à reprendre son travail et à remettre totalement en cause la belle stabilité dont il se faisait jusqu'alors le chantre. Si la loi de Newton est irréprochable lorsqu'il s'agit d'analyser deux corps tournant l'un autour de l'autre, dès que l'on passe à trois corps, tout se complique et prouver, comme cherchait à le faire Poincaré, la stabilité éternelle du système solaire devient un défi impossible à relever même pour les ordinateurs les plus puissants. **Le moindre écart dans les données numériques initiales conduit à des écarts exponentiels, ce qui empêche toute prédiction. L'idée leibnizienne d'un Dieu qui a calculé mathématiquement, à l'instant de la création du monde et pour toujours, l'ensemble des mouvements de l'univers – comme s'il en avait conçu**

[1] Pour éviter toute ambiguïté, quand nous utiliserons l'adjectif « chaotique » avec son acception scientifique, nous le doterons d'une majuscule.

l'intégrale idéale – n'a plus de sens aujourd'hui[1] ». Un tel système est appelé, l'on comprend aisément pourquoi, « la théorie du chaos[2] ». Les phénomènes météorologiques sont un bon exemple de système Chaotique. Ils sont imprédictibles à long terme car la moindre approximation dans le recueil des données initiales conduit à des résultats totalement différents.

✓ **La théorie de la relativité**

Un autre grand « révolutionnaire » est Einstein. Déjà Locke et d'Alembert avaient porté quelques coups de griffe contre le Temps théorisé par Newton mais, à la fin du XIXe siècle, les attaques contre ce dernier vont se multiplier. Le philosophe, physicien et psychologue Ernst Mach, qu'Einstein lut avec beaucoup d'attention, estime, par exemple, dans son ouvrage sur la mécanique, que le Temps absolu de Newton ressemble plus à un concept médiéval qu'à un concept moderne. Pour lui :

> « Ce temps absolu ne peut être mesuré par comparaison à aucun mouvement ; il n'a donc aucune valeur pratique ni scientifique ; et rien ne sert d'invoquer l'excuse qu'on ne sait rien à son propos. C'est une conception métaphysique parfaitement creuse[3]. »

On trouve des critiques comparables dans *La Grammaire de la science* (1892) du mathématicien et physicien anglais Karl Pearson.

Cependant, ce sera bien Einstein qui, tout en restant fidèle au premier postulat de la mécanique classique (le tiers exclu), portera l'estocade fatale dans un article de 1905 intitulé « Sur l'électrodynamique des corps en mouvement ». Dans cet article, qui expose la théorie de la relativité restreinte, **Einstein explique que la lumière, quelle que soit la vitesse de propagation de la source lumineuse, se déplace toujours à 300 000 kilomètres par seconde.** Une telle affirmation remet totalement en cause la mécanique classique. En effet, selon celle-ci, si un train roule le long d'un quai et que quelqu'un lance, par exemple, un sac postal dans ce même train, la vitesse du sac est l'addition de la vitesse du train et de la vitesse impulsée au sac par celui qui l'a lancé. Il n'en est plus de même, dit Einstein, avec la lumière. Si un observateur est sur un quai et qu'il aperçoit la lumière d'une maison, celle-ci arrive vers lui à la vitesse de 300 000 kilomètres par seconde. Si, maintenant, un train arrive et que dans ce train il y a de la lumière, selon la mécanique classique cette lumière devrait se rapprocher de l'observateur à une vitesse correspondant à la somme de la vitesse de la lumière et de la

[1] Souligné par nous, Piettre, « La Science et le temps », Méheut (sous la direction de), *Penser le temps*, Ellipses 1996, p. 126.
[2] *Ibid.*, p. 125-126.
[3] Mach, *The Science of Mechanics* (1893), p. 272-273 cité et commenté par Galison, *L'Empire du temps, les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, coll. « Folio essais », Gallimard, 2005, p. 302.

vitesse du train or, selon la théorie d'Einstein, ce n'est pas le cas, la lumière se rapproche de l'observateur à la vitesse de « seulement » 300 000 kilomètres par seconde.

De plus, avec la relativité restreinte, le Temps n'est plus dissociable de l'espace. Le monde n'a plus trois dimensions mais quatre, dont l'une d'elle est le Temps. La conséquence est énorme : changer les repères d'une des dimensions, c'est jouer sur les autres. Ce qui entraîne par exemple que bouger, c'est vieillir moins. Einstein prend l'exemple d'un homme qui laisse son épouse à la maison et part faire un petit tour en forêt avec son chien. Si ce dernier fait sans cesse des allers et retours autour de son maître et que sa queue ne cesse de frétiller, selon la théorie d'Einstein, quand l'homme rentre de sa promenade, il a moins vieilli que son épouse. Quant au chien qui a bougé plus que son maître, il a moins vieilli que ce dernier et même la queue du chien a moins vieilli que le chien[1].

Autre conséquence : l'existence d'un point de vue surplombant permettant d'avoir une vision globale du réel, « le point de vue de Dieu », est totalement remise en cause. En effet, selon la relativité, deux événements qui sont perçus comme simultanés par un observateur A en mouvement uniforme ne le seront pas pour un observateur B en mouvement uniforme. Si, par exemple, un cosmonaute tombait en panne de fusée près d'un trou noir et calculait le temps lui restant avant d'être absorbé par ce trou, il n'arriverait pas du tout aux mêmes conclusions que quelqu'un l'observant de la Terre. Alors que le cosmonaute calculerait un temps court et fini, le Terrien verrait en un premier temps le cosmonaute se précipiter à grande allure vers le trou noir puis, peu à peu, il percevrait un ralentissement de sa vitesse, un ralentissement tel que le cosmonaute mettrait en fait l'équivalent d'une éternité à atteindre le trou noir en question. Ce qui se mesure en secondes en un endroit, se mesure en millions d'années en un autre. Autre exemple, selon la relativité, un voyageur faisant un aller et retour terre espace à une vitesse rapide retrouverait la terre vieillie de plusieurs siècles alors que sa propre montre ne comptabiliserait que quelques heures de plus :

> « Ainsi subitement, avec la Relativité, tout ce qui avait égard aux preuves externes d'une Durée unique, principe clair d'ordination des événements, était ruiné. Le Métaphysicien devait se replier sur son temps local, s'enfermer dans sa propre durée intime[2]. »

Dix ans plus tard, Einstein met encore un peu plus à mal les théories de ses prédécesseurs. Observant Mercure dans le ciel, il remarque que cette planète n'est pas exactement là où, selon les lois de Newton, elle devrait être au moment x. Pour expliquer cette déviation, il en arrive à la conclusion que **l'espace est courbé**[3]. Non seulement cette théorie remet en cause les belles règles de la mécanique classique mais elle a, elle aussi, des

[1] Raconté par Jacquard, « Réflexions sur le temps » *Repenser les temps*, Editions de l'aube, 2003, p. 110.
[2] Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, Stock, [1931], 2006, p. 29-30.
[3] Jacquard, *ibid.*, p. 111.

conséquences temporelles considérables. Elle confirme par exemple que si on s'approche d'une grosse masse, comme le soleil, à cause de la densité de cette masse, on vieillit moins vite.

La théorie du big-bang est un ultime coup de butoir à l'ancien modèle. **Le Temps immémorial et éternel, théorisé par Aristote et accepté par les mécanistes, se découvre soudain un commencement.** L'on en arrive à la conclusion paradoxale (et très augustinienne) que le passé a une limite, qu'il a existé un moment sans avant, ce que Stephen Hawking résume en écrivant : « il n'y a pas eu d'avant-*big-bang* parce que le temps ne pouvait pas se dérouler[1] ».

✓ **La théorie quantique**

A peu près à la même période, le postulat du « tiers exclu » est à son tour « attaqué ». L'étude des raies spectrales, le rayonnement du corps noir, les interprétations de l'effet photoélectrique par Einstein, le modèle de l'atome proposé par Bohr conduisent tous à insérer du particulaire dans les phénomènes énergétiques. Autrement dit, est imaginé l'inimaginable : un phénomène peut être à la fois corpusculaire et ondulatoire. Comme l'explique Caratini : « entre l'état "particule" et l'état "onde", il y a une troisième solution possible, qui est l'état "onde-corpuscule"[2] ».

Concernant le Temps, ce changement de perspective amène à contredire une des conclusions qui précèdent. Nous avons montré, via par exemple Zénon, les limites du Temps quantitatif et, pourtant, ces théories nous y reconduisent. En effet, si on les suit, découper une seconde en demi secondes ne pose pas de problème. De même, il est possible de découper une seconde en mille millièmes de secondes voire en milliards de nanosecondes mais une 10^{-44} seconde pourrait seulement être divisée en deux, pas en davantage. **Le Temps,** malgré tout, **serait donc granulaire[3].**

Cette « révolution » survient à peu près en même temps qu'une autre, celle de la physique quantique. Cette physique s'intéresse non pas au macroscopique, comme par exemple l'astronomie, mais au microscopique. Son champ d'action est l'électron. Selon cette physique, les lois de la mécanique s'appliquent jusqu'à un certain point et, au-delà de ce point, il y a hasard. Si par exemple, l'on étudie des atomes de carbone 14, l'on peut, statistiquement parlant, prévoir que sur 100 atomes, sur une période de 7000 ans, 50 se

[1] Jacquard, « Réflexions sur le temps », *Repenser les temps*, Editions de l'aube, 2003, p. 115-116.
[2] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel, 2000, p. 472.
[3] Jacquard, *ibid.*, p. 131.

désintégreront mais il est impossible de prévoir si tel ou tel atome va se désintégrer. Einstein objecta que cette indétermination venait tout simplement de notre manque de connaissance et qu'un jour viendrait où l'on pourrait prévoir quel atome se désintégrerait. Hubert Reeves, non sans humour, résume ainsi la divergence : « Einstein dit à Niels Bohr : "Niels, Dieu ne joue pas aux dés", et Niels Bohr répond : "Albert, cesse de dire à Dieu comment il doit se comporter"[1] ». Dans les années cinquante, Bell donna raison à Bohr. Il calcula les résultats d'une expérience en supposant qu'il n'y avait aucun hasard, puis il recommença ses calculs en supposant cette fois du hasard. La deuxième expérience fut de loin la plus probante[2]. On peut donc en conclure que **le comportement des corps ponctuels est contingent et donc imparfaitement prédictible alors que globalement le comportement de ces mêmes corps est, lui, déterminable[3].**

A noter que la théorie quantique tend aussi à remettre en cause « le point de vue de Dieu ». Elle montre en effet qu'en fonction des conditions d'observation, la réalité observée change du tout au tout. Si le dispositif expérimental utilisé est un écran percé de deux trous, l'observateur perçoit des phénomènes d'interférence et donc une réalité ondulatoire. S'il utilise une plaque métallique, il aperçoit un flux de photons, donc une réalité corpusculaire[4]. **Un même « objet » peut donc apparaître sous deux aspects différents.**

✓ Des Paradigmes qui rendent compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux rencontrés

Ce changement de Paradigmes est d'autant plus intéressant pour l'étude que nous menons qu'il permet de rendre compte de plusieurs des faiscsèmes recensés plus haut.

Chaque nouveau Paradigme est déjà en soi la preuve d'une /Complexification/ de la représentation du monde et du Temps.

Une simple relecture de ce qui précède montre, de plus, que les nouveaux Paradigmes permettent de rendre parfaitement compte des faiscsèmes de la /Discontinuité/, de la /Fragmentation/, de l'/Irrégularité/, du /Désordre/, de la /Prolifération/ et de la /Confusion/. A ceux qui en douteraient, nous conseillons de lire la description que Serres propose du Temps Chaotique :

> « Le temps ne coule plus toujours selon une ligne ni selon un plan, mais selon une variété extraordinairement complexe, comme s'il montrait des points d'arrêt, des ruptures, des puits, des cheminées d'accélération foudroyante, des déchirures, des lacunes, le tout ensemencé aléatoirement, au

[1] Reeves, « Le temps de l'univers » *Repenser le temps 2004*, Edition : Ville de Rennes, 2005, p. 124.
[2] *Ibid.*, p. 125-126.
[3] Piettre, « La Science et le temps », Méheut (sous la direction de), *Penser le temps*, Ellipses 1996, p. 125.
[4] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel 2000, p. 472.

> moins dans un désordre visible. Ainsi, le développement de l'Histoire ressemble vraiment à ce que décrit la théorie du chaos[1]. »

La montée en puissance des faiscsèmes de la /Discontinuité/ et de la /Fragmentation/ pourrait aussi fort bien venir du fait qu'avec les nouveaux Paradigmes la vitesse est « limitée » (300 000 km/s), le Temps a un commencement et surtout une nature corpusculaire. La théorie quantique fonde de même fort bien ces deux faiscsèmes : « la grande révélation de la théorie des quanta fut que des caractères de discontinuité furent découverts dans le Livre de la Nature, dans un contexte où toute autre chose que la continuité apparaissait comme absurde d'après les vues admises à ce moment[2]. »

Mais s'il est bien un faiscsème qu'expliquent les nouveaux Paradigmes scientifiques, c'est celui de la /Subjectivité/. L'abolition du « point de vue de Dieu » fait en effet que ce qui d'un point d'observation pourrait paraître totalement objectif s'avère ne plus l'être d'un autre. Avec la théorie d'Einstein, comme le souligne Laurence Bougault, la « notion kantienne d'une connaissance *a priori* […] n'a plus qu'une portée limitée d'applicabilité et devient une "vérité relative" [3]. » De plus, Temps et espace étant liés, tout jugement dépend de l'emplacement du sujet et du moment où observe le sujet. On en arrive à un monde où il y a autant de vérités que de sujets, à un monde où chaque sujet aboutit à une vérité différente. La physique quantique conduit exactement aux mêmes conclusions. Avec cette théorie, nous l'avons dit, le vu dépend de l'observateur. On a, là, « la négation du principe d'objectivité[4] », confirme Caratini. **Une telle conceptualisation laisse en effet entendre que « les particules ne sont pas des réalités objectives, mais des *phénomènes*** (au sens philosophique)[5] » :

> « Chez Kant, la chose en soi n'est pas connaissable, mais la somme des perceptions permet tout de même de catégoriser celles-ci sur le modèle d'un chose en soi. En physique quantique, nos perceptions ne peuvent plus être reliées entre elles et classées selon la chose en soi, il n'existe pas *d'objet* atomique, la chose en soi n'apparaît pas dans le domaine observé. En conséquence la science n'est plus objective, les critères de causalité et de substance qui permettaient de déterminer ce qu'est l'objet deviennent insuffisants[6]. »

Sous cet angle, les choix énonciatifs de Butor s'avèrent des plus pertinent. Dans le roman, nous n'avons effectivement pas un narrateur omniscient comprenant tout et expliquant tout avec cohérence et ordre mais différents points de vue de l'observateur Revel et ces points de

---

[1] Serres, cité par Klein, « Faut-il distinguer cours du temps et flèche du temps ? », *Repenser les temps 2005*, Edition : ville de Rennes, 2006, p. 91.
[2] Schrödinger, *Qu'est-ce que la vie ?* Christian Bourgeois, 1986, p. 127, cité par Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 56.
[3] Bougault, *ibid.*, p. 56.
[4] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel 2000, p. 469.
[5] *Ibid.*, p. 473-474.
[6] Bougault, *ibid.*, p. 59.

vue diffèrent en fonction des moments de l'observation, en fonction de la situation de l'observation. De plus, comme en physique quantique, Revel ne cesse d'influer sur ce qui est observé. A chaque « Moi » différent correspond un réel autre. Au moment x, un premier « Moi » voit par exemple dans l'accident de Burton un meurtre commandité par Richard Tenn ; au moment y, la situation ayant évolué, un deuxième « Moi » estime que le meurtrier est James ; au moment z, le troisième « Moi » pense que finalement l'accident n'était pas volontaire. Ce n'est donc pas le monde qui nous est raconté mais une représentation de ce monde, ce n'est pas une réalité objective mais à chaque fois l'équivalent d'un phénomène. A noter que Butor s'est exprimé sur cette influence de la physique quantique en des termes que l'on pourrait aisément transposer à son roman : « La simple description d'un tableau le change […] Cet axiome de la physique moderne que l'observation transforme la chose observée est particulièrement applicable ici[1]. »

Du point de vue des existentiaux, on comprend évidemment qu'une telle révolution, qu'une telle remise en cause de toutes les certitudes passées, génère 'Agitation', 'Angoisse', 'Confusion', 'Désarroi', 'Désorientation', 'Etrangeté', 'Impuissance', 'Incompréhension' mais aussi 'Inquiétude', 'Instabilité' voire 'Peur', 'Précarité' et 'Terreur'.

3.2.2. L'influence de quelques philosophes et philosophies…

Les modélisations des scientifiques ne sont cependant pas les seules qui permettent de rendre compte des faiscsèmes et existentiaux présents dans les trois premières parties de *L'Emploi du temps*. De nombreux philosophes ont suivi la voie ouverte par saint Augustin et se sont mis en quête d'un Temps se caractérisant plus par la /Complexification/, la /Simultanéité/ et la /Pluralité/ que celui des schèmes matriciels linéaire :

> « S'il est vrai que la pente majeure de la théorie moderne du récit […] est de "déchronologiser" le récit, la lutte contre la représentation linéaire du temps n'a pas nécessairement pour seule issue de "logiciser" le récit, mais bien d'en approfondir la temporalité[2]. »

Toujours dans le sillage de saint Augustin, plusieurs penseurs se sont aussi interrogés sur les bonnes et mauvaises utilisations du Temps, sur l'existence d'une éventuelle hiérarchisation des « emplois du temps » :

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 218-219.
[2] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 65.

> « la dialectique de l'éternité et du temps […] suscite, au cœur même de l'expérience temporelle, une hiérarchie de niveaux de temporalisation, selon que cette expérience s'éloigne ou se rapproche de son pôle d'éternité[1] ».

✓ **Kierkegaard**

Un de ceux qui est allé certainement le plus loin dans cette direction est Kierkegaard. A l'époque où Butor rédige son roman, ce philosophe est particulièrement au goût du jour et, d'ailleurs, Sartre, évoquant le thème du désespoir, confie à Benny Lévy « j'en ai parlé parce qu'on en parlait, parce que c'était la mode. On lisait Kierkegaard[2] ». Dans les mêmes années, Wahl lui consacre aussi certains de ses cours et articles[3]. **Or l'œuvre de ce philosophe permet de rendre compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux labyrinthiques.**

… dans les faiscsèmes

Devançant les Paradigmes scientifiques que nous venons de décrire, contestant le positivisme, **Kierkegaard s'en prend à tout ce qui tend à la pluralité, à l'impersonnel[4], au général :** « Par son expérience particulière, Kierkegaard a senti […], qu'il y a de l'unique, de l'incommensurable[5] », « Il y a des choses que seul l'individu connaît ; c'est l'individu qui se dit à lui-même : c'est la voix de Dieu que j'entends. Ce qui caractérise l'homme, c'est la supériorité de l'individu sur l'espèce[6] », « la pluralité est le mal chez Kierkegaard. / En premier lieu la foule est le mensonge, […] Il combat la conception de la vie pour laquelle là où est la foule là aussi est la vérité […] le général est incapable d'expliquer quoi que ce soit[7]. »

Kierkegaard se méfie également de la seule intelligence :

> « Kierkegaard dira : "Plus je pense, moins je suis". Pour lui, penser dans le sens précis et avoir des idées claires et distinctes n'est pas l'essentiel.
> L'existence n'est pas une perfection. On ne peut pas prouver l'existence, c'est quelque chose d'irréductible à la pensée[8]. »

---

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 62.
[2] Benny Lévy et Jean-Paul Sartre, *L'Espoir maintenant,* Verdier, 1991, p. 23, cité par Worms, *La Philosophie en France au XXe siècle,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2009, p. 217.
[3] Wahl, *Kierkegaard,* Hachette Littérature, 1998.
[4] Bréhier, *Histoire de la philosophie,* coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 1449.
[5] Wahl, « Hegel et Kierkegaard », *ibid.*, p. 105.
[6] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, 1998, p. 239.
[7] Wahl, « Grandeur de Kierkegaard », *ibid.*, p. 258.
[8] Wahl, « Les philosophies de l'existence et le problème du renouvellement de la métaphysique, de Socrate à Hegel », *ibid.*, p. 249.

Plutôt que de chercher à dépasser les contradictions, il préfère en rester à ce qu'il appelle les paradoxes : « Un penseur sans paradoxe est un amant sans passion. Donc, au fond de tout grand penseur, il y a le paradoxe qui est le fait de la présence de la thèse et de l'antithèse, sans aucune synthèse[1] », « Le paradoxe est la protestation absolue contre l'immanence. Il est l'affirmation de l'autre en tant qu'autre et le scandale de la raison[2] ». **De même, il refuse tout ce qui est système,** tout ce qui est pensée établie une bonne fois pour toutes : « Les philosophies de l'existence s'opposent aux éléments stables et éternels, c'est-à-dire aux philosophies de l'essence, celle de Platon, par exemple[3] » ; « Ce que Kierkegaard veut c'est non pas le système, non pas l'organisation d'un monde rationnel, mais ce qu'il appelle la vie *pour moi* : une vérité pour laquelle je puisse vivre et mourir[4]. » En effet, pour lui, ce qui est pensé peut être système mais pas l'existence : « Il ne peut pas y avoir un système de l'existence[5]. » En bon romantique, **à l'intelligence, il oppose la passion** : « l'existence est le moment de la décision et de la passion[6] », « Aucune décision ne vaut, et même n'existe, indépendamment de la passion [7]»,

> « "être ou ne pas être", c'est la suprême question pour Kierkegaard. Et l'on ne peut être que si l'on est passionnément. Etre, c'est être dévoué, voué à une fin absolue – c'est être absolument passionné. […] Celui qui se perd dans sa passion a moins perdu que celui qui perd sa passion[8]. »

La conclusion est sans appel, l'ennemi est l'/Objectivité/ : « l'objectivité ne peut jamais aboutir à une certitude, mais seulement à des approximations successives ; l'histoire ne nous donnera jamais que des faits plus ou moins probables[9]. » Il reproche à l'objectivité de ne ne pas être du côté de la vérité et ne jamais atteindre « l'être » : « La pensée n'atteint que le possible ou le passé, c'est-à-dire l'être pensé, jamais l'être. Il y a une lutte à mort engagée entre l'existence et la pensée[10] ».

Nul besoin d'être un grand historien de la philosophie pour comprendre que celui qui est visé en sous-texte est Hegel : « Hegel a essayé de dépasser le principe de contradiction ; Kierkegaard maintient à la fois la contradiction et le principe de contradiction afin d'exaspérer, en quelque sorte, l'entendement[11]. » Hegel « veut voir les choses dans la plus grande objectivité et par là même en perdant toute passion personnelle qu'il peut

---

[1] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 242.
[2] Wahl, « Kierkegaard : le paradoxe », *ibid.*, p. 200.
[3] Wahl, « Les philosophies de l'existence et le problème du renouvellement de la métaphysique, de Socrate à Hegel », *ibid.*, p. 249.
[4] *Ibid.*, p. 250.
[5] *Ibid.*, p. 251.
[6] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 121.
[7] *Ibid.*, p. 123.
[8] Wahl, « Hegel et Kierkegaard », *ibid.*, p. 105.
[9] *Ibid.*, p. 100.
[10] *Ibid.*, p. 106.
[11] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 242.

ressentir[1]». Hegel s'intéresse dans son système à tous les Hommes et les divise en grands ensembles qui font l'histoire. Kierkegaard, lui, nous l'avons aussi dit, est avant tout intéressé par l'individu, un individu, « l'individu *Kierkegaard*[2] ».

Focalisation sur l'individuel, sur l'unicité, méfiance envers l'intelligence, refus du général, refus des systèmes, valorisation de la passion, refus de l'/Objectivité/… A cette liste, il faudrait ajouter préséance à l'existence et revendication de l'intériorité :

> « La vérité objective, c'est une forme de l'abstraction ; et, pour prendre le mot pascalien, c'est une forme du divertissement. Et le système nous fait perdre toute notre intériorité. Tout à l'heure, je disais que si je me demande : Qui suis-je ? d'après Hegel, je vois tout de suite que je suis le produit d'une culture, d'une fonction, d'une multitude de choses historiques. / Mais en disant cela, Hegel nous fait perdre la passion, il nous fait perdre l'intériorité. Cette intériorité, selon Kierkegaard, ne peut être vraiment sentie qu'à l'intérieur du christianisme[3]. »

Nous le voyons, et bien sûr cela nous ramène à ce que nous avons découvert plus haut, **Kierkegaard**, à l'opposé de la tradition philosophique dominante, **fonde sa pensée sur la /Subjectivité/.** Pour lui, elle seule permet d'atteindre la vérité : d'abord parce que « Les vérités ne sont que subjectives, particulières, partielles[4] » ; ensuite et surtout parce que passion et désir de vérité sont le chemin de la vérité :

> « On peut avoir une "vraie" représentation de Dieu dans son esprit et pourtant prier dans l'erreur. On peut prier une idole, mais si on la prie avec toute la passion de l'infinité, on est plus près de la vérité que dans le premier cas ; on prie Dieu tout en s'adressant à une idole[5] » ;

> « Et il ne faut pas tant essayer de posséder la vérité que chercher à l'atteindre. Kierkegaard se souvient ici du mot célèbre de Lessing : "La poursuite de la vérité vaut mieux que la vérité elle-même"[6]. »

Là où l'/Objectivité/ échoue, la /Subjectivité/ réussit. **Grâce à elle, l'individu atteint le « soi », approche de l' « être »** : « Le penseur subjectif pense tout par rapport à soi ; il s'approprie tout ; il est en rapports constants et en rapports infinis avec soi. Il est présence de l'être à soi-même dans le souci infini de soi[7]. »

Cette valorisation de la /Subjectivité/ conduit Kierkegaard à privilégier, en un premier temps, l'instant sur la durée, ce qui génère une représentation du réel qui se caractérise par… la /Discontinuité/ et la /Fragmentation/ :

> « Imagine-toi donc un chevalier qui a abattu 5 sangliers et 4 nains, libéré 3 princes ensorcelés, frères de la princesse qu'il adore. Cela a son entière réalité dans la mentalité romantique. Pour l'artiste et le poète, cependant, peu importe qu'il y en ait 4 ou 5. L'artiste se restreint en général plus que le poète ; mais pour celui-ci il n'y a aucun intérêt à raconter en détail comment eut lieu l'abattage de chaque

[1] Wahl, « Les philosophies de l'existence et le problème du renouvellement de la métaphysique, de Socrate à Hegel », *ibid.*, p. 251.
[2] *Ibid.*, p. 254.
[3] *Ibid.*, p. 252.
[4] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 239.
[5] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 133.
[6] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 242.
[7] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 133.

> sanglier. Il se hâte vers l'instant. Il réduit peut-être le nombre, concentre les difficultés et les dangers dans l'intensité poétique et se hâte vers l'instant de la possession. Toute la succession historique a pour lui moins d'importance. Mais là où il est question d'histoire intérieure, là chaque petit instant a une importance extrême[1]. »

/Discontinuité/ et /Fragmentation/ sont en fait les attributs de ce que Kierkegaard appelle « l'homme du stade esthétique », c'est-à-dire un type d'homme qui a pour seul mode de fonctionnement la recherche de la sensation immédiate, du plaisir, de la jouissance[2] et qui, donc, ne vit que dans… l'instant :

> « la faculté qui au fond manque à ton âme est la mémoire, non pas la mémoire de ceci ou de cela, des idées, des plaisanteries ou des chemins contournés de la dialectique – loin de moi de le prétendre ; mais la mémoire de ta propre vie, la mémoire de ce que tu as vécu[3]. »

… dans les existentiaux

A cause, de ces faiscsèmes, l'homme du stade esthétique est confronté à plusieurs des existentiaux rencontrés plus haut. Comme la focalisation sur les détails ne peut se faire qu'au détriment d'une représentation générale, il n'a pas, par exemple, une vision surplombante du réel et n'arrive donc pas à percevoir le monde comme une entité cohérente, ce qui fait qu'**il est constamment submergé par l' 'Inquiétude' et l' 'Incompréhension'** : « Tout de l'existence m'inquiète, du moindre moucheron aux mystères de l'incarnation, tout m'y est inexplicable, surtout moi[4] » (Journal mai 1839).

Naissent aussi de cette situation 'Dispersion', 'Dissolution', 'Ennui', 'Manque', 'Tristesse', 'Voyeurisme', existentiaux que Kierkegaard modélise par l'intermédiaire de deux modèles : Faust et Don Juan. Faust représente la soif de savoir, le doute intellectuel, l'impossibilité d'atteindre la vérité. Don Juan, quant à lui, symbolise la quête infinie. Il est celui qui, parce que jamais véritablement amoureux, séduit l'autre pour ensuite aussitôt l'abandonner. L'un et l'autre enchaînent les expériences, ne cessent de changer d'objet, de vouloir plus, de vouloir mieux et… ne sont jamais assouvis : « rien de fini, pas même le monde entier ne pourra satisfaire l'âme d'un homme qui sent le grand besoin de l'éternel[5]. »

Un troisième personnage représentatif du stade esthétique met, quant à lui, en valeur des existentiaux comme l' **'Agitation',** la **'Désorientation',** l' **'Instabilité',** la **'Précarité' :** Ahasvérus ce juif qui, si l'on en croit la légende, repoussa le Christ qui voulait se reposer devant sa maison. S'il représente ceux qui comme Revel ont « le mal du pays », il est surtout,

---

[1] Kierkegaard, « La légitimité esthétique du mariage », *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 446-447.
[2] *Ibid.*, p. 481, 484.
[3] *Ibid.* p. 494.
[4] Cité par Vial, « Kierkegaard, L'existence est l'essentiel », *Sciences Humaines,* hors série spécial n° 9, mai-juin 2009, p. 44.
[5] Kierkegaard, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique », *Ou bien… Ou bien, ibid.*, p. 498.

selon Kierkegaard, une image de l'homme condamné à errer éternellement sur terre, sans but, sans idéal.

A cause de tous ces existentiaux, l'homme du stade esthétique est dans une 'Confusion' intérieure telle que pour lui une chose ou son contraire revient au même. Se marier conduit au regret, ne pas se marier conduit au regret. Rire des folies de ce monde ou au contraire pleurer sur elles, se fier à une jeune fille ou au contraire ne pas s'y fier mènent exactement aux mêmes résultats[1]. Prenant l'exemple dérisoire de quelqu'un qui fait tomber son chapeau, Kierkegaard fait dire à un philosophe fictif : « si tu le ramasses tu recevras des coups, si tu ne le ramasses pas tu recevras également des coups, - à toi de choisir ». La conclusion ne tarde guère à arriver : « oui, je comprends pleinement, deux solutions sont possibles : on peut ou bien faire ceci, ou bien faire cela ; voici mon opinion sincère et mon conseil amical, faites-le ou ne le faites pas, vous le regretterez également[2] ».

A cause de cette situation, **les hommes du stade esthétique ont tendance** à ne pas agir, à être irrésolus, à ne pas s'engager, à être indolents, **à vivre dans la plus totale 'Apathie'** :

> « Tu es un ennemi de l'activité […] Tu es oisif comme, tu es comme ces ouvriers dans l'Evangile qui étaient sur la place sans rien faire. Tu mets les mains dans tes poches et tu regardes la vie. […] Rien ne t'occupe, tu ne te défends contre rien, "même si on me jetait des tuiles, je ne me garerais pas". Tu es comme un moribond, tu meurs tous les jours, non pas au sens profond et grave où on comprend généralement ce mot, mais ta vie a perdu sa réalité […] lorsque l'événement a pris fin, tu restes là au coin de la rue et tu regardes le monde[3] » ;

> « Je n'ai le cœur à rien. Je n'ai pas le cœur de monter à cheval, le mouvement est trop violent ; je n'ai pas le cœur de marcher c'est trop fatigant ; ni de me coucher, car, ou je dois rester couché et je n'en ai pas le cœur, ou je dois me lever à nouveau et je n'ai pas davantage le cœur de le faire. Summa summarum : je n'ai le cœur à rien[4]. »

Une telle attitude les conduit à ne pas avoir de vie sociale, à être de terrifiants individualistes, à être les proies de la 'Solitude'.

Ils en arrivent bien souvent à « exister » plus qu'à « être ». Rappelons que pour Kierkegaard, « être », c'est rester identique à soi, rester le même, être du côté de l'éternité. Seul Dieu « est » pleinement. La conscience de soi n'étant jamais achevée, l'homme au contraire ne cesse de changer, de se transformer, de se chercher. Il est « du non-être en devenir ». Rêvant d' « être » alors qu'ils ne font qu' « exister », rêvant d'éternité alors qu'ils ne vivent que dans l'instant[5], tiraillés entre le temporel et l'éternel, s'ils sont éveillés, s'ils se voient tels qu'ils sont, **les hommes du stade esthétique ne trouvent pas leur place dans le**

---

[1] Kierkegaard, « Diapsalmata », *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 33.
[2] Kierkegaard, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique », *Ou bien… Ou bien, ibid.*, p. 466.
[3] *Ibid.,* p. 493.
[4] Kierkegaard, « Diapsalmata », *ibid.*, p. 17.
[5] Kierkegaard, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique », *ibid.*, p. 480.

monde[1], perçoivent leur vie comme vaine et insensée, en souffrent et sont donc constamment confrontés au 'Désarroi' et à la 'Tristesse'. Kierkegaard, loin d'estimer que ce mal ne touche que quelques rares esthètes, écrit au contraire que « Cette maladie ou, plus correctement, ce péché est très fréquent de nos jours, et c'est par exemple celui sous lequel gémit toute la jeunesse de l'Allemagne et celle de la France[2]. » **Cette mélancolie est d'autant plus problématique qu'elle ne tarde pas à se muer en une terrible 'Angoisse' existentielle, 'Angoisse' qui conduit ceux qu'elle frappe au 'Désespoir'** :

> « oui, on peut dire que pour chaque homme qui ne passe pas toute sa vie comme un enfant, un moment arrive où, bien que vaguement, on se doute de cette perdition. La nature de Néron s'appelle : mélancolie. […] il ne trouve du repos que dans l'instant du désir et, celui-ci passé, il halète par manque de vigueur […] l'esprit se condense en lui comme un sombre nuage, sa colère couve son âme et elle devient une angoisse qui ne s'arrête même pas à l'instant de la jouissance. Voilà pourquoi ses yeux sont si sombres […] le monde entier tremble devant lui ; néanmoins sa nature la plus intime est l'angoisse[3] » ;
>
> « à nouveau, apparaît une fatigue, une apathie qui ressemble à la lassitude qui accompagne la jouissance. Cette apathie peut oppresser un homme avec une telle force qu'un suicide lui paraisse la seule issue[4]. »

… dans *L'Emploi du temps*

Dans *L'Emploi du temps*, l'influence de Kierkegaard se laisse deviner lorsqu'on lit l'avant-propos de *Ou bien…* :

> « J'ai cru trouver dans ce conte une chronologie. On rencontre une date par-ci par-là dans le journal, mais ce qui manque est la précision de l'année. Sur ce point il semble donc que je ne puisse pas aller plus loin ; mais en examinant de près les différentes dates, je crus avoir trouvé une indication, car, s'il est bien vrai que chaque année possède un 7 avril, un 3 juillet, un 2 août, etc., il ne s'ensuit pas du tout que le 7 avril de chaque année soit un lundi. J'ai donc fait des calculs et trouvé que cette coïncidence correspond à l'année 1834[5]. »

Or de nombreuses années plus tard, Butor écrira justement au sujet de *L'Emploi du temps* : « (l'année bissextile n'est pas précisée, mais il est loisible de la chercher aussi près que possible du moment de la parution)[6] ».

On peut aussi découvrir chez Kierkegaard le même type d'interrogation et de contestation du chronologique[7] que chez Butor et, surtout, via « Le journal du séducteur », le même recours au genre journal intime.

---

[1] Kierkegaard, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique », *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 489.
[2] *Ibid.*, p. 488.
[3] *Ibid.*, p. 485, 486.
[4] *Ibid.*, p. 518.
[5] Kierkegaard, « Avant-Propos », *Ou bien… Ou bien, ibid.*, p. 10.
[6] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1062.
[7] Kierkegaard, « Le journal du séducteur », *Ou bien… Ou bien, ibid.*, p. 242.

Autre ressemblance troublante, Cordélia, l'amoureuse du narrateur du journal susnommé, est comparée à Ariane et ce, comme dans *L'Emploi du temps*, par le biais d'une œuvre picturale :

> « Une peinture antique montre Ariane qui saute de sa couche et cherche anxieusement une barque qui s'enfuit à pleines voiles. A côté d'elle, il y a, sans corde à son arc, un Amour qui sèche ses yeux, et derrière elle une femme ailée et casquée qui, croit-on généralement, représente Némésis. Imagine-toi cette fresque, mais un peu modifiée. L'Amour sourit et bande son arc, et Némésis, à ton côté, ne reste pas inactive, elle aussi bande son arc. Sur la dite fresque on voit aussi un homme dans la barque, occupé à son travail. On suppose que c'est Thésée. Mais mon tableau est différent. Là il se trouve sur la poupe, plein de regrets ou, plutôt, sa folie l'a quitté, mais la barque l'emmène. Amour et Némésis visent tous les deux, une flèche vole de chaque arc, et on voit qu'ils touchent bien le but, on comprend que tous les deux frappent au même endroit de son cœur, signe que son amour fut la Némésis qui se vengea[1]. »

Mais ce qui est surtout frappant, ce sont les nombreux points communs unissant Revel et l'homme du stade esthétique.

Comme celui-ci, il est égaré dans un monde qu'il ne comprend pas. Comme celui-ci, au tout début de son séjour, il se perd dans les détails et n'a absolument pas une vision globale de la réalité dans laquelle il est plongé.

De même, il semble constamment esclave de ses impressions et émotions et a bien du mal à rationaliser. Etant donné qu'il courtise tour à tour les deux sœurs, **n'a-t-il pas aussi tout d'un Don Juan euphémisé ?** Ne pourrait-on pas également voir, dans le passage ci-dessous du « Journal du séducteur », un parfait résumé de la relation Ann – Revel ?

> « Je peux me figurer qu'il savait amener une jeune fille au point culminant où il était sûr qu'elle sacrifierait tout pour lui. Mais les choses ayant été poussées jusque-là, il rompait, sans que de son côté les moindres assiduités aient eu lieu, sans qu'un mot d'amour ait été prononcé, et encore moins une déclaration d'amour, une promesse. Et pourtant une impression avait été créée, et la malheureuse en gardait doublement l'amertume, parce qu'elle n'avait rien sur quoi s'appuyer et parce que les états d'âme de nature très différente devaient continuer à la ballotter dans un terrible sabbat infernal lorsqu'elle se faisait des reproches, tantôt à elle-même en lui pardonnant, et tantôt à lui, et qu'alors elle devait toujours se demander si, après tout, il ne s'agissait pas d'une fiction[2]. »

Puisqu'il dialogue avec la ville, la craint, l'apostrophe, la caractérise par l'isotopie de la /Sorcellerie/, tente de lui résister et finit par faire un « pacte » avec elle, **Revel ne serait-il pas aussi un Faust euphémisé ?** Lui, l'étranger qui erre dans Bleston sans but, sans idéal, sans espoir, qui a le mal du pays et qui pourtant jamais ne nous parle de sa vie passée, **ne serait-il pas enfin et surtout un Ahasvérus** ?

A cela, il faudrait ajouter que comme l'homme du stade esthétique, **il est bien loin d'être satisfait de son existence**. Sans cesse, on devine en lui une soif d'infini, un désir de perdurer, de ne pas être absorbé par Bleston mais aussi une **irrésolution** telle qu'il ne se déclare ni à Ann ni à Rose, que tantôt il se persuade d'une chose, tantôt de son contraire :

---

[1] Kierkegaard, « Le journal du séducteur », *Ou bien… Ou bien*, coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 314.
[2] *Ibid.*, p. 239-240.

James est coupable, James n'est plus coupable, James n'est pas coupable mais il est tout de même coupable. **Pendant les sept premiers mois de son séjour n'est-il pas aussi prisonnier de l' 'Apathie', submergé par l'Ennui** ? **Sa vie sociale n'est-elle pas un total échec ?** Il n'évoque jamais sa famille, il mange seul, il ne communique pas vraiment avec ses collègues de travail. Symptomatiquement, son premier véritable contact social est d'ailleurs un marginal. Nous le voyons, **avant de commencer à rédiger son journal, Revel « existe » mais il n' « est » pas.**

✓ **Husserl**

L'impossibilité d'une vision surplombante du monde, la remise en cause de l'approche scientifique traditionnelle, le refus de se satisfaire de l'opposition rationalisme mathématique / empirisme sceptique conduisent à une autre influence philosophique permettant, elle aussi, de rendre compte de plusieurs des faiscsèmes et existentiaux recensés plus haut : la phénoménologie.

… dans les faiscsèmes

Rappelons qu'une telle approche, à l'opposé du rationalisme cartésien qui « défend une conception de la vérité comme *a priori* et représentation première à laquelle s'applique la réalité[1] », élimine toute reconstruction rationnelle préalable et **revendique** au contraire comme point de départ **l'***Épochè*, **c'est-à-dire** la « mise en suspens des préjugés et des préconceptions »[2], **la mise entre parenthèses de la « genèse psychologique » ou des « explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue[3] » fournissent lorsqu'ils rendent compte de l'expérience[4]** :

> « *toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel*, - quelle que soit à mes yeux leur solidité, quelque admiration que je leur porte, aussi peu enclin que je sois à leur opposer la moindre objection – *je les mets hors circuit*, je ne fais *absolument aucun usage de leur validité ; je ne fais mienne aucune des propositions qui y ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite ; je n'en accueille aucune, aucune ne me donne un fondement*[5]. »

En effet, comme le dit Lyotard, expliquer scientifiquement le rouge d'un abat-jour, le poser comme vibration de fréquence, comme intensité donnée, c'est remplacer *ce* rouge par

[1] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 47.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Gallimard, 2005, p. 7.
[4] *Ibid.*
[5] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit par Ricœur, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, 1950, p.103.

le rouge, « c'est mettre à sa place "quelque chose", l'objet pour le physicien, qui n'est pas du tout "la chose même", pour moi[1] » :

> « Il s'agit d'explorer ce donné, "la chose même" que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses aussi bien sur le rapport qui lie le phénomène avec l'être *de qui* il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le Je *pour qui* il est phénomène. Il ne faut pas sortir du morceau de cire pour faire une philosophie de la substance étendue, ni pour faire une philosophie de l'espace, forme *a priori* de la sensibilité, il faut rester au morceau de cire lui-même, sans présupposé, le *décrire* seulement tel qu'il se donne[2]. »

Choisir la démarche phénoménologique, c'est remonter au non-savoir premier, c'est se préoccuper des « phénomènes » (« c'est-à-dire de *cela* qui apparaît à la conscience, de *cela* qui est "donné"[3] »)**, c'est s'intéresser à l'« être là individuel et contingent[4] », c'est revenir « aux choses mêmes (*zu den Sachen selbst*)[5]», c'est se focaliser plus sur la monstration que sur la démonstration, plus sur la description que sur l'explication[6]**.

Une telle approche n'est pas sans conséquence sur les faiscsèmes. Comme l'explique Camus, elle fait en effet de la conscience un

> « appareil de projection qui se fixe d'un coup sur une image. La différence, c'est qu'il n'y a pas de scénario mais une illustration successive et inconséquente. Dans cette lanterne magique, toutes les images sont privilégiées. La conscience met en suspens dans l'expérience les objets de son attention. Par son miracle, elle les isole. Ils sont dès lors en dehors de tous les jugements[7]. »

Nous le voyons, **qui dit approche phénoménologique dit** donc faiscsèmes de la **/Successivité/,** de la **/Discontinuité/** et de la **/Fragmentation/.** Penser phénoménologiquement, « c'est [en effet] faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié[8] ». La hiérarchisation traditionnelle en est totalement remise en cause : « Le pétale de rose, la borne kilométrique ou la main humaine ont autant d'importance que l'amour, le désir, ou les lois de la gravitation[9] » ; « tous les visages du monde sont privilégiés. Que tout soit privilégié revient à dire que tout est équivalent[10]. » Précisons que cette approche ne se limite pas aux objets traditionnels du monde. Puisqu'ils sont eux aussi des « êtres là individuels et contingents », elle intègre les humains.

La conséquence est que tout homme se retrouve au milieu d'une /Pluralité/, d'une /Prolifération/ de phénomènes et cela d'autant plus que chaque chose se caractérise par

---

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 5.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 14.
[5] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Gallimard, 2005, p. 9.
[6] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 18.
[7] Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1942], 2008, p. 65.
[8] *Ibid.*, p. 45.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*, p. 68.

la /Simultanéité/ : si l'on accède à la chose par une face, au même moment l'on perçoit sensoriellement de multiples autres faces. A cela, il faudrait ajouter que « Le vécu actuel (par exemple l'acte de saisie attentive) est toujours cerné par une aire de vécus inactuels : "le flux du vécu ne peut jamais être constitué de pures actualités" (*Ideen*, 63)[1] ». Cette dernière caractéristique fait que l'objet n'est jamais « appréhendé comme un tout compact et immuable, mais seulement à travers un seul de ses aspects ou traits[2]. » On est, là, très proche de certains des propos de Butor : « notre appréhension du réel ne peut être que fragmentaire. Nous juxtaposons des échantillons et il en résulte parfois de la lumière. Quand nous pensons avoir fait le tour d'une question, c'est à ce moment que nous nous apercevons que nous n'en avons vu qu'un aspect[3]. »

Ce constat associé à la multitude des faces de tout objet et au fait que les phénomènes, à cause de leur non hiérarchisation, sont ni sériés, ni reliés, ni ordonnés, a pour conséquence que **la chose perçue est constante indétermination, constamment sous le sceau du partiel et du provisoire**, **constamment caractérisée par le faiscsème de la /Confusion/** : « Ainsi la chose ne peut jamais m'être donnée comme un *absolu*, il y a donc "une imperfection indéfinie qui tient à l'essence insuppressible de la corrélation entre chose et perception de la chose" (*Ideen 80*)[4] ». Pour bien mettre en valeur cette indétermination, Husserl a recours à une métaphore météorologique qui n'est pas sans rappeler la ville de Bleston :

> « c'est d'abord une brume stérile où tout est obscur et indéterminé ; puis elle se peuple de possibilités ou de conjectures intuitives, et seule est tracée "la forme" du monde précisément en tant que "monde". L'environnement indéterminé s'étend d'ailleurs à l'infini. Cet horizon brumeux, incapable à jamais d'une totale détermination est nécessairement là[5]. »

Comme si ce perçu n'était pas déjà, en soi, assez confus, Husserl poursuit en prenant bien soin de rappeler qu'il peut aussi être simulacre, hallucination, illusion[6], que toute perception est bien loin d'être « authentique[7] », que « toute expérience aussi vaste soit-elle laisse subsister la possibilité que le donné n'existe *pas*, en dépit de la conscience persistante de sa présence corporelle et en personne[8]. » Ce qui apparaît par voie de perception ou de souvenir peut donc passer du mode de la *croyance certaine* « en celui de la simple *supputation*

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 39.
[2] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 204.
[3] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 111.

[4] Lyotard, *ibid.*, p. 21.
[5] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit par Ricœur, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, 1950, p. 89.
[6] *Ibid.*, p. 67.
[7] *Ibid.*, p. 127.
[8] *Ibid.*, p. 150.

(*Anmutung*) ou de la *conjecture* (*Vermuntung*) ou en celui de l'*interrogation* et du *doute*[1] ». **Ce qui est vrai pour le monde est évidemment vrai pour le Temps. Lui aussi ne peut être perçu que confusément.**

Cette difficulté à appréhender les choses et le Temps est accentuée par le fait que le monde n'est pas une réalité extérieure mais est inclus dans la conscience. En effet, tout « être là individuel et contingent » est objet *pour une* conscience. L' « inclusion n'est pas *réelle* (la pipe est dans la chambre) mais intentionnelle (le phénomène pipe est à ma conscience)[2]. » **La /Subjectivité/ y regagne ses lettres de noblesse.** Robbe-Grillet qui justement refusait de se laisser enfermer dans une prétendue objectivité, l'a bien vu :

> « une des choses qui ont fait beaucoup pour ma célébrité a été ma prétendue objectivité. J'ai protesté dès le début. Immédiatement, j'ai écrit un article, repris dans *Pour un nouveau roman,* où j'affirmais : "Le Nouveau Roman ne vise qu'à la subjectivité totale". Mais rien n'y a fait. Robbe-Grillet restait le type qui veut décrire le monde tel qu'il est, sans observateur humain, le monde en soi. La critique a même employé le mot de phénoménologie sans savoir du tout ce que c'était puisque, pour Husserl, le phénomène ne surgit au monde que sous le flux intentionnel d'une conscience humaine, sans quoi il ne peut apparaître[3]. »

L'intentionnalité de la conscience est cependant ordinairement tellement tournée vers des objets, vers son entourage qu'elle « oublie sa propre intervention. De là vient que nous sommes une énigme pour nous-mêmes[4] », de là vient la crise de société décrite plus haut.

… dans les existentiaux

Si de nombreux faiscsèmes peuvent donc ainsi s'expliquer par une Vision du Monde phénoménologique, il en est exactement de même des existentiaux. A cause de l'*Épochè*, l'homme se retrouve dans un monde qui le dépasse, qui le submerge, où plus rien n'est relié à rien, où l'absence de hiérarchisation ne permet plus de mettre un peu d'ordre et d'avoir une vision globale. Les phénomènes sont si proliférants, si confus, si incertains que l'homme ne peut plus se raccrocher à aucune certitude et est complètement perdu dans le réel. En toute logique, suivent **'Désarroi', 'Désorientation', 'Incompréhension', 'Inquiétude'** et **'Peur'**. Face à la /Confusion/ qu'est le réel, l'homme ressent aussi en lui une totale **'Confusion'** et d'ailleurs, /Subjectivité/ oblige, si la première génère la deuxième, la deuxième génère certainement tout autant la première. « Autrui » étant perçu sans préjugés culturels ou idéologiques, l'approche phénoménologique fait aussi qu'il « est éprouvé par moi

---

[1] *Ibid.*, p. 355.
[2] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 29.
[3] Robbe-Grillet, « Le démon de Minuit », *Le voyageur*, coll. « Points document », Christian Bourgeois éditeur, 2001, p. 567.
[4] Joumier, « Husserl, La naissance de la phénoménologie », *Sciences Humaines*, hors série spécial n° 9, mai-juin 2009, p. 54.

[au niveau de l'expérience] comme "étranger"[1] ». En découle évidemment ce sentiment d' **'Etrangeté'** que nous avons justement repéré plus haut et donc de **'Solitude'.**

… dans *L'Emploi du temps*

Nous avons découvert précédemment, dans Revel, des échos de l'homme du stade esthétique de Kierkegaard, nous pouvons de même déceler, dans *L'Emploi du temps,* des traces de la phénoménologie et cela d'autant plus que dans les mêmes années, nous l'avons aussi dit (1.2.3., p. 39), **Butor relie explicitement description, roman moderne et phénoménologie :**

> « A l'époque, j'étais très influencé par la phénoménologie, doctrine ou la description joue un rôle capital : je pensais qu'il fallait aller encore plus loin, et que le roman représentait la voie royale pour y parvenir[2] » ;
>
> « Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit[3]. »

En toute cohérence avec ces propos**, Revel relate** effectivement **son expérience sans aucun égard à sa genèse psychologique.** Preuve en est, il ne nous raconte rien sur la période qui a précédé son arrivée. **Bleston et son environnement sont présentés** non pas comme une matérialisation parfaite d'un schéma transcendant préétabli mais **comme un « donné » à explorer, un « donné » que Revel cherche plus à décrire qu'à expliquer, un « donné » qui n'est en rien,** au moins au début, **une reconstruction rationnelle.** Le recours au fantastique, s'il en était besoin, le confirme. Revel n'a, dans les premières pages, absolument pas une vision surplombante et rationnelle de la ville. En fait, **par sa condition d'étranger et par sa méconnaissance de la culture britannique, il se rapproche d'une situation d'*Épochè*.**

L'insistance sur les détails mineurs, les descriptions des moindres lieux ou objets donnent également souvent l'impression d'illustrations « successives et inconséquentes ». Le regard phénoménologique conduit aussi Revel à tout analyser comme un lieu privilégié : les cathédrales, le cinéma, le musée, les tapisseries. **Sous sa plume, la hiérarchisation**

---

[1] Husserl, *Méditations cartésiennes,* cité par Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 31.
[2] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 55.
[3] Butor, « Le roman comme recherche », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II, Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 22.

traditionnelle explose. Un mur de briques, une mouche, une tortue prennent autant d'importance qu'une relation sentimentale ou qu'une réflexion sur la littérature.

A cause de cela, le réel devient /Prolifération/ et somme de /Simultanéités/. Dès que le lecteur ou Revel portent leur attention sur une face précise du roman ou du référent, au même moment, leur conscience perçoit d'autres aspects du roman ou du référent, ce qui fait que, constamment, bribe par bribe, ils sont contraints de réactualiser tel ou tel détail, « inactuel », qu'ils n'avaient perçu en un premier temps que lointainement, que potentiellement. C'est le cas par exemple de la révélation aux deux soeurs du nom de Burton. La conscience de Revel tente de retrouver pourquoi il a commis un tel impair. A cause de son intentionnalité inattentive, il ne s'est pas rendu compte sur le moment de ce qui l'avait poussé à parler. La cause de son acte peu à peu « émerge à travers des retouches sans fin ».

La conséquence est que le réel est toujours perçu confusément. Bleston n'est jamais donné à Revel comme un tout cohérent et, malgré les mille et une tentatives de son journal, les mille et un retours sur tel ou tel aspect, tel ou tel détail, sa description de cette ville est condamnée à être partielle, inachevée, provisoire. On pourrait dire la même chose de *L'Emploi du temps* pour le lecteur. L'œuvre est si complexe, si riche en éléments hétérogènes, discontinus, que la lecture de cette œuvre ne peut être que « partielle, inachevée, provisoire ». Pour bien mettre en valeur cette indétermination et cette confusion fondamentales, exactement comme Husserl, Butor a d'ailleurs recours, nous l'avons dit, à la métaphore météorologique du brouillard. Comme dans *La Modification*, la /Confusion/ est aussi accentuée par ce que les formalistes russes ont appelé les procédés de singularisation, c'est-à-dire

> « l'ensemble des moyens mis en œuvre pour "obscurcir la forme", "augmenter la durée de la perception", "ralentir la connaissance", "donner la sensation de l'objet comme vision et non comme reconnaissance (Chklovski, "L'art comme procédé", in *Théorie de la littérature*, p. 83 et 80, et Jakobson, "Du réalisme artistique", *ibid.*, p. 106).
>
> La précision et l'accumulation des détails, le grossissement de détails à première vue insignifiants, les répétitions de descriptions d'objets différents, les comparaisons et métaphores inhabituelles, tels sont les principaux procédés de singularisation qu'offre *[L'Emploi du temps]*. Ils ont bien pour effet d'augmenter la durée et la difficulté de la perception[1]. »

La perception du Temps est évidemment tout aussi confuse. Le Temps perçu par Revel n'est pas celui des horloges qui avance linéairement, régulièrement, progressivement.

La phrase de Butor rend idéalement compte de cette /Confusion/ généralisée. La parataxe asyndétique, le redoublement des postes fonctionnels, les phrases segmentées par insertion d'éléments adventices ou la difficulté à retrouver les structures syntaxiques sont

[1] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 93.

effectivement autant de caractéristiques reliables à l'approche phénoménologique. Par la parataxe, le monde paraît être non pas un ensemble organisé obéissant à des schémas conceptuels préétablis mais une /Successivité/ de perceptions, une somme de fragments hétéroclites. Le scripteur ne semble plus chercher à expliquer, à organiser le monde, il semble juste se contenter de décrire ce qu'il perçoit. Chaque syntagme, chaque redoublement d'un poste fonctionnel, chaque élément adventice peut être lu, quant à lui, comme l'équivalent d'une nouvelle facette ou d'un nouveau composant du référent. La profusion et la complexité syntaxique sont telles qu'aucun de ces syntagmes, qu'aucun de ces éléments adventices ne semble plus important que les autres. Tous semblent au même niveau.

Le recours au genre journal intime et l'omniprésence du « je » confirment bien, enfin, que le monde décrit n'est pas une réalité extérieure mais sort d'une conscience. Revel plus habitué à regarder le monde que lui-même néglige son « Moi » pendant les six premiers mois de son séjour, ce qui fait qu'il traverse une terrible crise, crise qui est aussi celle de Bleston, celle des grandes villes occidentales. La rédaction du journal symbolise la prise en compte et l'exploration de ce « Moi », un « Moi » qu'il doit apprendre à déchiffrer.

Si maintenant l'on se tourne du côté des existentiaux, on peut d'abord noter que, exactement comme le sujet husserlien, Revel est tellement perdu, dépassé, submergé dans la ville que les « objets » les plus communs, à cause de la non-hiérarchisation, se retrouvent mis comme sous un halo et paraissent soudain si peu ordinaires que tout devient 'Etrangeté', y compris les autres êtres humains. On comprend aussi d'autant mieux pourquoi les deux premières parties du roman de Butor sont si riches en points d'exclamation et points d'interrogation. Ces signes de ponctuation révèlent le 'Désarroi', la 'Désorientation, l' 'Incompréhension', l' 'Inquiétude' du narrateur. La 'Confusion' intérieure de Revel est tout aussi manifeste. La tentative de meurtre en est-elle vraiment une ? Bleston est-elle aussi monstrueuse qu'elle en a l'air ? En veut-elle vraiment à Revel ? Tous les incendies ne sont-ils pas simplement le fait du hasard ? Le monde créé par Revel n'est-il pas en fait qu'illusion, simulacre, hallucination ?

Il serait cependant certainement réducteur d'estimer que seul Revel se retrouve confronté à un monde de phénomènes. S'il est immergé dans un réel dont il ne perçoit ni les tenants ni les aboutissants, c'est aussi le cas du lecteur. Comme Revel dans Bleston, celui-ci s'égare en effet constamment dans des phrases sans fin, toujours plus longues, toujours plus complexes. Le peu de virgules et de points va dans le même sens : la phrase perd ses repères, perd ce qui aide à mieux sentir comment elle est construite, à mieux

percevoir sa hiérarchisation. De même, contribuent à la 'Confusion' du lecteur les ellipses, les anachronies, les jeux de la narration, les accélérations ou ralentissements du récit, les notations référentielles, etc. **La conséquence est évidemment que les existentiaux, loin d'apparaître comme de simples notations lointaines, seulement théoriques ou conceptuelles, ne concernant que tel ou tel personnage, sont en quelque sorte vécus de l'intérieur par le lecteur. La phénoménologie théorique devient phénoménologie pratique.**

✓ **Les contemporains**

. Heidegger

La plupart de ces faiscsèmes et existentiaux, nous les retrouvons (qui plus est, caractérisés, définis, précisés et même complétés par d'autres) chez un troisième philosophe que Butor, nous l'avons dit, a rencontré en personne et surtout découvert et étudié grâce à Jean Wahl : Heidegger.

Le départ de la réflexion de Heidegger est une phrase d'Aristote qu'il place en exergue de son essai (« l'étant se dit de multiples façons »), phrase qui l'amène à poser la distinction entre « étant » et « être ». **L' « étant » est pour Heidegger « un particulier, stabilisé et sans doute désignable, qui a le mérite d'être[1] », c'est un « quelque chose qui est ». « L'être », lui, n'est pas posé, c'est un processus, un déploiement, il est ce qui arrive à un étant, il est le fait d'être en train d'être.** Un seul « étant » a conscience de ce processus qui est en lui, un seul « étant » n'est pas indifférent à son « être », entretient un rapport à son être, a la possibilité de comprendre l'être qui lui appartient, a même la possibilité de choisir ce qu'il peut « être », le « Moi ». **Heidegger, pour bien montrer que le « Moi » est à la fois un « étant » qui est « là-devant » et un processus, un déploiement vers son possible, a choisi de désigner cet « étant-être » que nous sommes tous par la lexie « *Dasein* »**.

« **Le *Dasein* est tacitement conçu de prime abord comme un étant là-devant[2] ». Les « principaux genres possibles d'être-au » sont « la préoccupation » [ou selon certaines traductions « affairement »] et le souci mutuel**[3] ».

[1] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 58.
[2] *Ibid.*, p. 156.
[3] *Ibid.*, p. 224.

« La préoccupation » c'est « avoir affaire à quelque chose, produire quelque chose, faire la culture et l'élevage de, utiliser quelque chose, renoncer à quelque chose et le laisser se perdre, entreprendre, arriver à ses fins, se renseigner, aller interroger, prendre en considération, discuter, déterminer…[1] »

Le « souci mutuel » est, quant à lui, l'« être-avec-les autres ». Les autres sont ceux que l'on croise, « ceux dont la plupart du temps, on ne se distingue pas, parmi lesquels on est aussi[2] » ; « Dans l'usage des moyens publics de transport en commun et dans le recours à des organes d'information (journal), chaque autre équivaut l'autre[3]. » Dans la quotidienneté, on ne rencontre jamais vraiment l'autre, l'on en reste au mode de la distance et de la réserve :

> « Avoir égard à l'autre, être contre lui, être sans lui, passer l'un à côté de l'autre, ne rien demander à personne, autant de variétés possibles du souci mutuel. Et ce sont justement les modes de déficience et d'indifférence dernièrement nommés qui caractérisent l'être-en-compagnie quotidien et moyen[4]. »

Il n'y a même pas besoin que l'autre soit en chair et en os devant soi pour que le *Dasein* soit « être-avec ». « Même l'être-seul du *Dasein* est être-avec dans le monde[5]. » **Absence d'égard, indifférence, fait de se comporter comme les autres, d'« être dans la moyenne », suivisme, idées reçues, non prise de décision, effacement du « je » au détriment du « on », aliénation, dépendance, inauthenticité sont autant de matérialisations du « souci mutuel » quotidien**. **Le *Dasein* quotidien, même s'il dit « je », est donc un « nous-on », un « on-dit »** : « si on étudie le *sum* lui-même dans ses rapports avec la pensée, on voit que bien souvent ce n'est pas moi qui suis quand je pense ; c'est un autre, c'est autrui, c'est la foule anonyme qui existe en moi[6]. »

Dans la théorisation de Heidegger, trois « modalités » existentiales caractérisent la quotidienneté : la « disposibilité » (ou, selon les traductions, « affection » ou « disposition »)**, le « comprendre »** (ou « entendre ») **et la « parole »** (ou « parler » ou « discours »)**.**

La « disposibilité » inauthentique est un état d'humeur, un sentiment de déréliction qui fait sentir au *Dasein* sa 'Précarité', son 'Instabilité' et lui fait prendre conscience qu'il est un « être-jeté » dans le monde. **La « disposibilité » peut prendre plusieurs formes. Elle peut être une sensation de 'Tristesse', d' 'Ennui', de 'Monotonie'. Elle peut aussi se concrétiser par une sorte d'indifférence, une 'Apathie' « qui ne tient à**

---

[1] Souligné par nous, Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003,., p. 90.
[2] *Ibid.*, p. 160.
[3] *Ibid.*, p.170.
[4] *Ibid.*, p. 164.
[5] *Ibid.*, p. 163.
[6] Wahl, « Heidegger et Kierkegaard : Recherche des éléments originaux de la philosophie de Heidegger », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 71.

rien, ne pousse à rien et s'abandonne à ce qu'apporte chaque jour[1] ». La « disposibilité » non authentique peut enfin se manifester par la 'Peur'.

Le « comprendre » est la deuxième « modalité » existentiale de l'être-au-monde. L'appropriation du « compris » par le *Dasein* conduit à ce que Heidegger appelle « l'explicitation ». Visée, compréhension et explicitation sont les conditions de la « monstration qui détermine et communique[2] », autrement dit la formulation d'« un énoncé », d'un jugement. **Lorsqu'elle est inauthentique, la « compréhension » se réduit à ce que Heidegger appelle la 'Curiosité', c'est-à-dire la propension au « déloignement » qu'est « l'envie de "voir" »** (sans restreindre ce verbe à la vue), la tendance à laisser le « sous-la-main », l'utilisable, pour « aller à la rencontre du monde [3] ». Mais cette 'Curiosité' ne permet pas d'atteindre « l'être », elle se limite juste à fuir l'être-au-monde angoissant. Une des manifestations de cette 'Curiosité' est ce désir de voir que nous avons nommé plus haut, faute de mieux, 'Voyeurisme'. **La 'Curiosité' (souvent gouvernée par le « souci mutuel » qui impose ce qu'on « doit avoir lu et vu[4] »), puisqu'elle consiste à courir de nouveautés en nouveautés, se concrétise généralement par l'affairement continuel, c'est-à-dire la 'Dispersion' pour la dispersion[5], l' 'Instabilité' et la 'Bougeotte', c'est-à-dire l'excitation l'excitation que « procure le toujours nouveau[6] »** :

> « Des deux moment constitutifs de la curiosité que sont l'*instabilité* à l'intérieur du monde ambiant en préoccupation et la *dispersion* en possibilités nouvelles, découle le troisième caractère essentiel de ce phénomène, celui que nous appelons la *bougeotte*[7]. »

On retrouve, cette fois, l' 'Agitation' repérée plus haut. **Si la 'Curiosité' est le mode impropre, inauthentique, quotidien, de la « compréhension », l' 'Equivoque' est, elle, le mode impropre, inauthentique, quotidien, de « l'explicitation ». On pourrait la définir comme une « confusion entre le comprendre authentique et le comprendre inauthentique[8]. »** Heidegger montre que « on-dit » et 'Curiosité' souvent s'associent pour qu'une œuvre authentique soit comprise équivoquement et passe par exemple à sa sortie pour démodée. La reconnaissance de cette œuvre ne se fera que lorsque l'attention générale portée sur elle sera dissipée, que lorsque « l'effort du on-dit pour la mettre sous le boisseau[9] » sera neutralisé. Il ajoute que l' 'Equivoque' fait passer pour des événements authentiques « les

---

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 407.
[2] *Ibid.*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 218.
[4] *Ibid.*, p. 220.
[5] *Ibid.*, p. 434.
[6] *Ibid.*, p. 220.
[7] *Ibid.*
[8] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 82.
[9] Heidegger, *ibid.*, p. 222.

pronostics dont on bavarde et les pressentiments sur lesquels se jette la curiosité » et « taxe réalisation et action de superfétatoires et d'insuffisantes[1]. » On retrouve aussi l' 'Equivoque' dans la relation à autrui. Derrière l'altruisme apparent se cachent bien souvent observation de l'autre, « sourcilleuse […] filature d'autrui », « espionnage mutuel inavoué » et « féroce chacun pour soi[2] ».

Dans « l'être-au-monde », à la « disposibilité », et au « comprendre » s'ajoute une troisième grande modalité existentiale qui suit l'explicitation et l'énoncé[3] : la « parole » (ou « parler » ou « discours »). « Elle a comme moments constitutifs : le sur-quoi de la parole (ce qu'on aborde en parlant), le parlé en tant que tel, la communication et le message[4]. » Elle est « la capacité d'élaborer des significations[5] ». Nommer authentiquement un étant, discourir discourir d'une nouvelle façon sur un étant, c'est en effet exploiter ses possibles. Cependant, comme la « compréhension » et l' « explicitation », **dans le quotidien, elle est inauthentique, c'est-à-dire 'Bavardages'** (ou 'palabres' ou 'redites'). **'Bavarder', c'est parler pour parler, c'est s'attacher plus à la manière de dire qu'au dit, plus à la communication qu'à ce qu'on communique, c'est se focaliser uniquement sur la dimension logique du langage[6],** c'est répéter du verbal, mais aussi de l'écrit, comme le ferait ferait un perroquet. Comme le résume Pasqua, si l'on prend par exemple le cas d'un lecteur, cette attitude consiste à « "*comprend[re] tout*" sauf ce qui a été créé et conquis par l'écrivain[7]. » 'Bavarder' c'est aussi être le medium d'une parole qui « revêt un caractère d'autorité. Il en est ainsi parce qu'on le dit[8]. » Aucune remise en cause n'est plus possible, tout ajout, toute contestation sont perçus comme superflus et dépassés.

A la lumière de ce qui précède, il est possible de relire *L'Emploi du temps* et de deviner derrière Revel un *Dasein* prisonnier, empêtré, dans la quotidienneté, dans l'inauthentique.

Revel quand il est « jeté » dans Bleston vit effectivement totalement sous le mode de la « préoccupation ». Ses premiers pas dans la ville sont motivés par la recherche d'un endroit où dormir, puis par la recherche de son lieu de travail, de restaurants où manger, d'un lieu où se loger, d'un magasin pour trouver un plan, un livre, etc.

---

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 222.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 209.
[5] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993p. 146.
[6] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 84.
[7] Pasqua, *ibid.*, p. 80.
[8] Heidegger, *ibid.*, p. 216.

Dans *L'Emploi du temps*, la représentation de l'autre, le Blestonien, est aussi très heideggérienne. Les collègues de bureau de Revel en sont la meilleure preuve. Mis à part James, Revel ne les rencontre jamais réellement. Il en reste au mode de la distance et de la réserve. Il ne connaît que leur nom, que leurs plaisanteries ou routines habituelles. Signe révélateur, le lecteur est incapable de donner aux uns et aux autres ne serait-ce qu'un trait de caractère. Revel, lui-même, dans le cadre professionnel, est d'ailleurs leur pur *alter ego*. La solitude éprouvée par Revel et Horace, le soir de Noël, est une belle confirmation des modes de déficience et d'indifférence qui caractérisent « l'être-en-compagnie » quotidien. On pourrait aussi citer le dédain de James pour Horace. Un autre mode du « souci mutuel » de la quotidienneté est le suivisme, l'effacement du « je ». On en a un parfait exemple dans l'attitude de Revel face à Burton quand celui-ci évoque la Nouvelle Cathédrale. Sa réaction première n'est pas de contredire son mentor, de lui montrer la richesse insoupçonnée du site mais de se joindre à ses sarcasmes, exactement comme il a tendance, en un premier temps, à suivre le rire d'Horace et à mépriser, à sa suite, Bleston.

Dès les premières pages, les existentiaux évoqués par Heidegger sont également très présents. 'Ennui', 'Instabilité', 'Monotonie', 'Précarité' et 'Tristesse' frappent Revel. **Un peu plus tard,** nous l'avons aussi vu, **il est même menacé par l' 'Apathie'.**

Pendant les premiers mois, il est également prisonnier de la 'Curiosité', c'est-à-dire, cette tendance à abandonner « le sous-la-main », cette propension au « déloignement » qu'est « l'envie de "voir" ». Concrètement parlant, cette 'Curiosité' se matérialise par un désir d'aller un peu partout dans Bleston, d'aller au devant d'Horace, James, les sœurs Bailey mais aussi de visiter les monuments, les magasins, les foires, les parcs, de se précipiter à l'autre bout du monde via les documentaires. Le fait que ceux-ci sont visionnés dans « Le Théâtre des Nouvelles » est, sous l'angle heideggerien, particulièrement intéressant. D'abord parce que, pour Heidegger, la caractéristique première du *Dasein* curieux est de courir de « nouveautés » en « nouveautés ». Ensuite, parce que selon ce même philosophe, la 'Curiosité' se caractérise par le fait que « Le *Dasein* se laisse prendre uniquement par le spectacle du monde ». La dénomination « Théâtre des Nouvelles » plutôt que « Cinéma des Nouvelles » trouve peut-être là une de ses origines. Comme on le sait, la lexie « théâtre » vient en effet du grec *theatron*, mot provenant lui-même de *thea*, action de regarder, vue, spectacle, contemplation. Selon Heidegger, les moments constitutifs de la 'Curiosité' sont l' 'Instabilité, la 'Dispersion' et la 'Bougeotte'. Autant de substantifs qui résument le Revel des premiers mois. Joli symbole de son incapacité à se fixer, ne court-il pas alors d'appartements en appartements ? Ne change-t-il pas d'objectifs amoureux ? Ne vit-il pas

essentiellement dans ce que Pascal appellerait le divertissement ? Pendant cette période, **Revel est cependant tout autant sous le mode de l' 'Equivoque'.** Comme Burton, il est incapable, en un premier temps, de repérer la présence de l'authentique dans la Nouvelle Cathédrale. Le « on-dit » lui la présente comme une inintéressante et insuffisante mauvaise copie. Si sont aussi 'Equivoques' « les pronostics dont on bavarde ou les pressentiments sur lesquels se jette la curiosité », l'accident de Burton, dont ne tardent pas à s'emparer les journaux, en est sans doute un autre exemple, de même que l'est aussi l'attitude de Revel face à James, attitude qui devient « sourcilleuse […] filature d'autrui », « espionnage mutuel inavoué » voire « féroce chacun pour soi ». N'en arrive-t-il pas au point, par exemple, de vouloir lire les pensées de son collègue, de chercher ses contradictions, de surveiller ses faits et gestes ?

> « je voudrais bien savoir ce qu'il me cache encore, ce James » (1er juillet, p. 175/338) ;

> « je l'avais contre toute attente aperçu, lui qui m'avait déclaré ne jamais être entré, du moins depuis plusieurs semaines, dans ce monument vénérable, si absorbé dans la contemplation de l'envers du vitrail » (8 juillet, p. 194/350) ;

> « J'ai vu arriver James après un déjeuner, couvert de boue, je l'ai vu fouiller dans les poches de son imperméable et se précipiter en bas pour ramener, un instant après, maculé, un exemplaire du *Meutre de Bleston* » (8 juillet, pp 194-195/350-351).

Quant au 'Bavardage', la propriétaire de Revel, Madame Grosvenor, nous en donne un bel exemple :

> « elle est venue, brandissant le *Bleston Post*, pour me lire et me commenter, avec des larmes d'indignation dans la voix, le récit d'un meurtre commis par un nègre […] Elle voue tous ces "black devils", comme elle dit, en ne choisissant qu'une seule des innombrables dénominations horrifiées qu'elle leur applique en fermant presque les yeux devant la brutalité soudaine de son propre langage, elle voue tous ces démons noirs au même enfer, à la même potence, ne parvenant pas à comprendre pourquoi le gouvernement de Sa Majesté laisse les ports de l'Ile ouverts à ces fauves à figure à peine humaine, aux instincts violents toujours prêts à se déchaîner, qui mettent en perpétuel danger la vertu de ses filles » (19 juin, p. 139/313).

De même, les discours empreints d'autorité et indiscutables de Burton sur la Nouvelle Cathédrale ne sont-ils pas aussi purs 'Bavardages' ? Certains des épanchements lyriques, finalement très convenus et stéréotypés de Revel, pourraient bien être eux aussi plus 'Bavardages' que discours authentiques.

« Disposibilité », « Comprendre » et « Parole » inauthentiques caractérisent, nous dit Heidegger, le « dévalement », ou « déval » ou « déchéance », ou « échéance » : « Être dévalé en plein "monde", cela veut dire être plongé dans l'être-en-compagnie pour

autant que celui-ci se trouve sous la conduite du on-dit, de la curiosité et de l'équivoque[1]. » « Être-au-monde », nous le voyons, c'est être « plongé dans », c'est être un « étant-jeté », c'est être « chuté » et cela parce que le *Dasein* a pour préalable d'existence une double limite :

> « celle du défaut de support subsistant, puisque le seul support du *Dasein*, c'est lui-même, c'est-à-dire le pur mouvant, le pur changeant, le déséquilibre par excellence, et celle du projet, parce que le projet ne peut jamais conduire qu'à un accomplissement particulier sanctionnant l'inaccomplissement de tout ce qui aurait pu par ailleurs être projeté[2]. »

En tant qu'« étant-jeté » dans le monde, en tant que « chuté », le *Dasein* est du côté du négatif, du « ne… pas », de l'inauthentique. Il n'est pas possibilité propre d'être mais manque de cette possibilité. Autrement dit, consubstantiellement, il est **sous le signe du déficit, du manque, il est être-en-dette, être-en-faute** :

> « Le sentiment le plus fort qui existe chez Heidegger et qui donne toute sa couleur à son œuvre, c'est le sentiment que l'homme est jeté dans ce monde, *entworfen,* et abandonné : c'est cette idée de l'*Entworfenheit* de l'homme, celle de la finitude, de la finitude délaissée et on dirait presque de la finitude maudite[3] » ;

> « il [le *Dasein*] demeure constamment retranché en deçà de ses possibilités. […] ceci implique que : pouvant être il se tient chaque fois en une possibilité ou en l'autre, constamment il y en a une autre qu'il n'est pas et qu'il a abandonnée en projection existentielle. […] la liberté est seulement dans le choix de l'une, ce qui implique de supporter de n'avoir pas choisi et de n'avoir pas pu choisir aussi les autres possibilités[4]. »

Mais la chute, du fait de l'état d'explicitation publique, reste cachée au *Dasein*.

En fait, le *Dasein* est structuré en plusieurs « moments » qui forment une unité : a) parce qu'il a soif d' « ouvertude », il se projette au-delà de lui-même vers les possibles et cherche à dépasser ce qu'il « est » improprement pour « être » proprement mais b) cette aspiration ne peut se faire dans le vide, dans le néant et c) le ramène donc automatiquement et à chaque fois à son « être-au-monde » et à prendre alors conscience qu'il est être jeté et qu'en tant que tel il est être-en-faute. Ces trois moments, « existence », « factivité » et « dévalement », Heidegger les résume par la formule « *être-en-avant-de-soi dans-l'être-déjà-dans-un-monde comme-être-auprès* » et par la lexie « Souci ».

L' « être-en-avant-de-soi » est « l'homme en peine de possibles, s'anticipant soi-même inexorablement [5] ». C'est le fait que le *Dasein* se projette constamment en avant vers son pouvoir-être le plus propre, vers le devenir qu'il est lui-même, c'est à cause de cela que le *Dasein* est condamné à l' 'Instabilité', condamné à se sentir toujours décentré :

---

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 223.
[2] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 44.
[3] Wahl, « Subjectivité et transcendance », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 217.
[4] Heidegger, *ibid.*, p. 342.
[5] Salanskis, *ibid.*, p. 35-36.

> « la projection vers les possibles, le fait que le *Dasein* est constitutivement non auto-coïncidant […] [a pour conséquence que] Le *Dasein* n'a donc qu'une fausse assise, il est orginellement déséquilibré, décentré par l'attrait du possible[1]. »

Mais « être-en-avant-de soi », c'est aussi fatalement « être-en-avant-de-soi-tout-étant-déjà-au-monde ». La projection vers les possibles prend forcément place, a forcément lieu dans un endroit, dans un monde, à l'intérieur du monde.

Or être dans le monde, c'est chuter, c'est, en tant qu'être-jeté et en tant qu'être-en-faute, être prisonnier de la préoccupation, c'est avoir tendance à

> « réduire cette passion du possible qui nous habite et nous meut au circuit de personnes, d'outils et de lieux que nous parcourons quotidiennement, à tout le jalonnement que nous avons opéré dans ce monde. C'est […] se réinterpréter comme le *On,* soit l'ensemble des facultés impersonnelles et publiques de l'homme qui se donnent à voir dans le monde : une sorte de moyennisation du faire qui a perdu tout contact avec l'acuité du concernement de soi par le futur de soi qu'est authentiquement l'existence[2]. »

Il ne faudrait cependant surtout pas croire que le Souci se réduit à une simple juxtaposition de « l'existence », de « la factivité » et « du dévalement ». **Les moments du Souci sont** en effet **interdépendants, en interaction et inséparables les uns des autres, et c'est justement là que ressurgit le Temps. Se projeter en avant de soi, c'est en effet présupposer que le *Dasein* existe sur le mode de la possibilité, qu'il y a, pour lui, un possible, autrement dit un « se porter vers ». « L'être-déjà-dans-un-monde », « la factivité », est, quant à elle, l' « ekstase » de l'avoir-été. Troisième moment du Souci, le « comme-être-auprès », « le dévalement », est l'ekstase du présent :**

> « Dans la théorie du *souci*, arrivent à s'unir trois des sentiments les plus profonds qui dominent, qui dirigent la pensée de Heidegger et qui caractérisent pour lui l'être humain : sentiment d'une sorte de déchéance essentielle de l'être humain qui fait qu'il est toujours au-dessous de ce qu'il était, et que sa vérité est dans son passé ; sentiment de sa tension vers l'avenir, de l'attente active ; sentiment de la présence du moi à l'univers. D'abord l'être humain est toujours en retard sur lui-même, se découvrant et non pas se créant, comme le croit l'idéalisme ; il se trouve ; il est donné à lui-même. En deuxième lieu, l'être humain est toujours en avance sur lui-même, projetant des hypothèses, anticipant des possibilités, jusqu'à cette possibilité extrême qui est la possibilité de l'impossibilité, c'est-à-dire la mort ; il est toujours dans l'avenir, accroché à ce qui n'est pas encore, se déterminant à partir de ce qui viendra. Et ces deux caractères sont étroitement unis l'un à l'autre ; il y a un renvoi constant de l'avenir au passé et du passé à l'avenir. L'être humain se projette toujours en avant de lui-même par son intelligence ; il se voit en même temps par sa disposition affective comme devant quelque chose qui est d'ores et déjà[3]. »

Dans la quotidienneté, le *Dasein* n'a pas conscience que la Temporellité le structure. Cependant comme celle-ci est au fondement de son être, elle rejaillit presque malgré lui mais sur le mode inauthentique, ce qui fait que le *Dasein* se ferme à son pouvoir-être le plus authentique et reste irrésolu sur ses autres possibilités d'être. A cause de cela, il se projette uniquement sur les préoccupations, sur ce qui semble à faire immédiatement du point de vue utilitaire dans le quotidien. En se focalisant ainsi sur

---

[1] Salanskis, *Heidegger,* coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 34.
[2] *Ibid.*, p. 34-35.
[3] Wahl, « Heidegger et Kierkegaard », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 87-88.

l'immédiat, sur ce petit avenir bien programmé, il se condamne à attendre passivement, **il se condamne à** ce que Heidegger nomme **l' 'Attendance'. Cette 'Attendance' est le caractère du futur impropre.** Cette 'Attendance' « en prise sur le rien du monde[1] » est un refus d'admettre que tous nos projets futurs peuvent disparaître en un claquement de doigt, un refus de notre finitude, c'est-à-dire, nous le verrons plus loin, une négation du futur propre du *Dasein*.

Le passé impropre est quant à lui l' 'Oubli', l' 'Oubli' que la 'Peur' déjà vécue a été vaincue et dépassée, l' 'Oubli' qui empêche de percevoir les connexions entre le futur et le passé, l' 'Oubli' qui amène à accepter le passé prémâché et fallacieux du « on », un passé impropre qui cache ce qu'a été le vrai passé, un passé impropre qui correspond à la Vision du Monde dominante et efface toute altérité. Le *Dasein* est tellement dans la « préoccupation » qu'il en oublie qu'il est un « être-jeté » et ne retient plus que l'étant intramondain dont il se préoccupe. Il en oublie le passé n'ayant pas de lien avec la « préoccupation » et, étant donné que le passé fait partie de lui-même, il en arrive alors à s'oublier lui-même.

Le dévalement dans le quotidien entraîne enfin le présent inauthentique que Heidegger nomme 'Apprésentation'. Cette 'Apprésentation', s'opposant à l' 'Attendance' d'une possibilité même impropre, ne s'installe pas dans la durée, « offre sans arrêt du neuf […] ne laisse pas le *Dasein* revenir à soi et le tranquillise constamment de nouveau. Mais cette tranquillisation renforce de plus belle la tendance à échapper[2]. » Ce présent inauthentique fait que le *Dasein* ne vit que dans le maintenant, est totalement prisonnier du « on », n'est pas en réel lien avec la vie, ne réussit pas à véritablement s'impliquer, flotte en quelque sorte au-dessus du monde.

Comme le *Dasein* de Heidegger jeté au monde, Revel, dans *L'Emploi du temps,* se retrouve « jeté » dans la ville de Bleston. Prisonnier de l' 'Apathie', du 'Bavardage', de la 'Bougeotte', de la 'Curiosité', de la 'Dispersion', de l' 'Equivoque', de l' 'Incompréhension', de l' 'Instabilité', de la 'Peur', de la 'Précarité', de la 'Tristesse', il a tout de l'être dévalé qui vient de chuter. Les marais et fosses évoqués un peu partout, plus ou moins métaphoriquement, dans le roman n'en prennent que plus de sens. L'on comprend aussi d'autant mieux pourquoi une des scènes centrales du roman est la chute de Revel sur le parvis de la cathédrale. Ne pouvant réaliser toutes ses possibilités (entrer dans la cathédrale, suivre la jeune fille ou plutôt se consacrer à l'amour, se donner à l'art), Revel est, par sa finitude, sous le signe du manque, du défaut, de la faute. Il lui est impossible de

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 404.
[2] *Ibid.*, p. 409-410.

vivre tous ses possibles à la fois, il le dit dans son journal en termes qui pourraient fort bien être lus avec la signification heideggérienne : « cette Rose que tu aimais, tu l'as perdue par ta propre faute et par ta propre faute, cette Ann que tu voudrais tant retrouver ne peut plus être à toi » (20 août, p. 307/426). **La faute du *Dasein* n'est pas comme dans le péché originel une faute volontaire, un acte interdit, immoral, mais une conséquence de la finitude humaine, une conséquence de la structure de l'être-en-faute originaire qu'est tout *Dasein*.** Le choix non pas d'Adam et Eve pour symboliser la faute première mais de Caïn est donc judicieux. Il aide à bien distinguer les deux types de faute. L'omniprésence de Caïn dans le roman peut être lue comme le remplacement de l'ancienne faute judéo-chrétienne par la nouvelle faute existentielle. Si la faute d'Adam consistait à désobéir à Dieu, à enfreindre une autorité, la faute de Caïn consiste à être obligé de tuer « un possible » (le nomadisme, l'élevage) pour pouvoir en vivre un autre (le sédentarisme, l'artisanat, l'art). La « faute » qui pèse sur Revel est du même type ou plutôt elle permet le passage de l'ancienne faute à la nouvelle faute. Au début, Revel se sent coupable comme Adam et se voit comme le meurtrier de Burton. D'ailleurs, l'isotopie de la /Culpabilité/ est très présente dans le roman :

> « j'ai eu un moment d'horrible angoisse, je me suis demandé si ce que j'avais pris pour un rêve n'était pas la réalité, si ce n'était pas moi le coupable » (16 septembre, p. 373/471) ;
>
> « Parfois ne les croirait-on pas coupables, ne voyez dans mes paroles qu'une supposition, qu'une simple figure de style, mais répondez-moi, Rose, parfois ne les croirait-on pas coupables d'actions secrètes illicites, que sais-je, d'un meurtre, peut-être, admirablement caché ? » (2 septembre, p. 343/451) ;
>
> « tourmenté par cette question de culpabilité que je ne puis encore résoudre et par les sentiments anciens, cachés, qui se découvraient en moi-même » (9 septembre, p. 355/459) ;
>
> « Tu as failli causer toi-même la mort de ton complice George Burton ; cette Rose que tu aimais, tu l'as perdue par ta propre faute, et par ta propre faute, cette Ann que tu voudrais tant retrouver ne pense plus à toi » (20 août, p. 307/426).

Mais bien sûr, il n'a pas levé la main sur Burton ni même prémédité son meurtre et, plus le roman progresse, plus sa culpabilité morale devient douteuse et improbable. C'est qu'en fait, comme le lui souffle à mi-mot la façade de la cathédrale, **sa véritable faute, son véritable manque, est ailleurs. Sa véritable faute c'est, comme dit plus haut, sa finitude, son impossibilité de courir plusieurs possibles à la fois, son impossibilité de ne pas se projeter**. **En tant qu' « être-en-avant-de-soi », il ne peut en effet jamais s'arrêter à son présent et donc, à chaque instant, est comme décentré de lui-même.** Sa perpétuelle et vaine quête d'un centre trouve certainement là une de ses significations les plus profondes. Ce trait, loin d'être anecdotique, est existentiel et d'ailleurs, comme le signale Butor à plusieurs reprise et comme tend à le montrer le tableau que campe François-Charles Gaudard, on le trouve tout au long de l'histoire de l'humanité :

> « les deux épisodes de la chute de l'Empire romain semblent avoir définitivement décentré un monde dans lequel l'homme, tout au moins l'a-t-il souvent cru a posteriori, avait fini par trouver ses repères. De manière illusoire, ce centre a pu sembler se déplacer au cours des siècles à Aix-la-Chapelle (Charlemagne), à Paris (Louis XIV, les Lumières, Napoléon Ier), à Londres (« l'Empire ») ou même pour certains à Berlin (Hitler). Il est possible que d'autres encore croient aujourd'hui le trouver en Amérique[1] ».

Le mal-être de Revel vient aussi du fait qu'il ne se projette pas sur ses pouvoir-être les plus authentiques mais sur ses « préoccupations », sur son futur immédiat, vers un avenir bien étroit. **Preuve en est, non seulement**, comme nous l'avons montré plus haut (2.1.3, p. 103), **il ne cesse d'attendre mais, à chaque fois, l'objet de son attente est des plus dérisoire**, des plus impropre, dirait Heidegger : « j'en avais été réduit à attendre indéfiniment ce convoi postal dans une gare de correspondance » (1er mai, p. 10/225) ; « j'ai décidé de remonter à la gare pour y attendre le matin » (2 mai, p. 23/228) ; « Puis dans la nuit et la pluie noires, je suis revenu attendre, à l'abri des arcs décorés de griffons emmêlés, le bus 17 qui m'a ramené jusqu'à l'Ecrou » (16 mai, p. 40/245). La fin de son séjour à Bleston semble son seul horizon, son seul objectif, son seul espoir, sa seule obsession :

> « cette région de février pendant laquelle j'attendais avec tant d'impatience le moment où j'en aurais fini avec Matthews and Sons, où je te quitterais, Bleston, ce moment de ma délivrance » (25 septembre, p. 392/484) ;

> « je ne pouvais m'empêcher de rôder de plus en plus souvent du côté d'Alexandra Place, d'entrer de plus en plus souvent dans Hamilton Station pour regarder les trains partir au milieu de la vapeur froide et des sifflements » (25 septembre, p. 392/485).

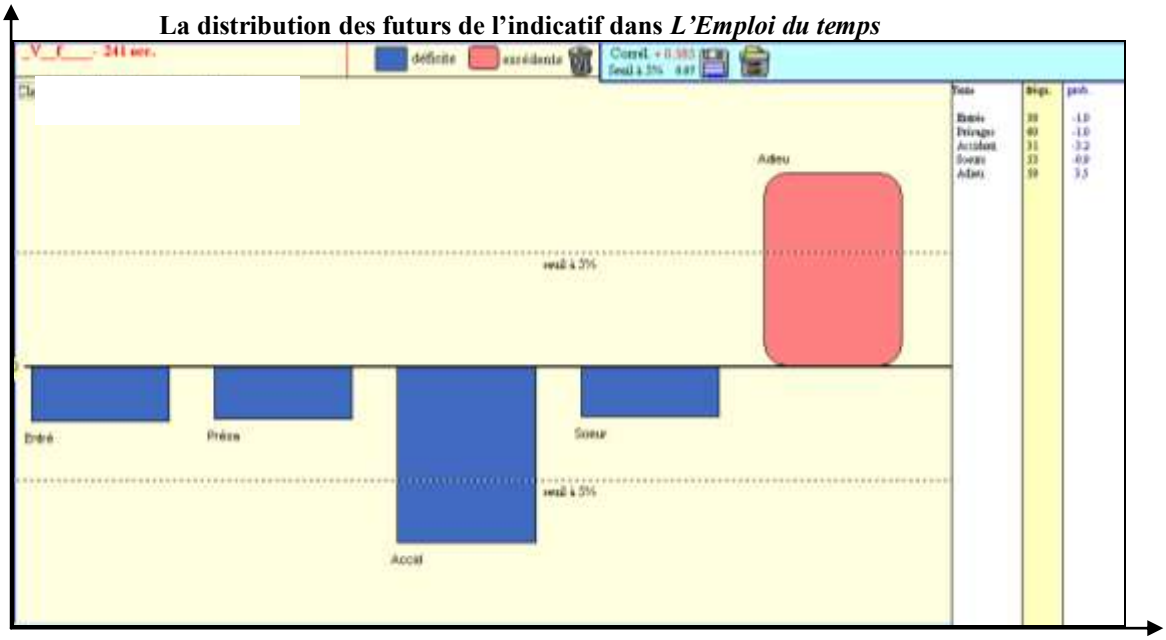
Pas une seule fois, cet horizon n'est véritablement dépassé et, si ce n'est à la fin du roman où apparaît enfin implicitement le projet d'écrire, Revel semble en fait n'avoir aucune réelle perspective future. Ni de potentielles études ou un futur travail ne sont évoqués, ni même telles ou telles retrouvailles avec telle ou telle personne chère. **Si Revel est ainsi tendu vers le futur, ce n'est pas parce qu'il veut accomplir un possible mais c'est parce qu'il cherche à fuir son présent** : « quand je partirai en fin septembre, quand je m'arracherai enfin à Bleston, à cette Circé et à ses sombres sortilèges, quand j'aurai la possibilité, délivré, de retrouver ma forme humaine » (23 juin, p. 149/319). **Conformément aux théorisations de Heidegger, il est donc dans l' 'Attendance'** et ce surtout, comme nous l'avons aussi montré plus haut, dans la première partie du roman, c'est-à-dire au début de son séjour, quand il est « jeté » au monde, quand il est essentiellement inauthenticité. Il est aussi intéressant de remarquer que **cette 'Attendance' est présentée comme insupportable** : « Mais je ne pouvais pas rester un instant de plus à ne rien faire, à attendre, dans cette lumière de plus en plus maussade » (15 mai, p. 37/244). **Là encore, Heidegger n'est pas loin**. N'est-ce pas le

[1] Gaudard, « Eloge du passeur dans les rites de passage d'un paysage à l'autre », *L'Esprit et les Lettres, Mélanges offerts à Georges Mailhos*, « Les Cahiers de Littératures », Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 229-230.

signe que le *Dasein* ressent un 'Manque', est appelé à une autre vie, que la structure du Souci le préprogramme à l'authentique, que cette 'Attendance' n'étant « en prise sur le rien du monde[1] » est un futur impropre ? Corroborant cette analyse, il est intéressant d'observer que dans *L'Emploi du temps,* les futurs de l'indicatif sont précisément au début du roman fort peu nombreux et qu'en fait ils se multiplient uniquement quand Revel commence à entrevoir la possibilité du futur propre, c'est-à-dire vers la fin de son séjour :

La distribution des futurs de l'indicatif dans *L'Emploi du temps*

Ecart en pourcentage entre la fréquence théorique et la fréquence observée



Grandes parties

Si en tant qu'« être-en-avant-de-soi » le *Dasein* est soumis à l'insatisfaction de l' 'Attendance', en tant qu' « être-déjà-dans-un-monde » il connaît l' 'Oubli'. Dès le début du roman, il oublie le visage de Horace, son adresse exacte, son nom. Plus tard, il oublie le nom de l'ami du cousin des sœurs Bailey, le titre du film se situant dans les Aurès, l'existence d'un salon de thé, sa tentation de brûler le négatif de la photo de Burton, etc. Nous avons aussi vu qu'il oublie avoir confié aux sœurs Bailey un exemplaire du *Meurtre de Bleston*. Nous pourrions ajouter qu'il oublie sa décision d'aller voir une synagogue, qu'il oublie d'aller dans le quartier juif, qu'il oublie les événements historiques qui viennent de se passer et ne mentionne pas une fois dans son journal la guerre ou la Shoah, oublis qui, bien sûr, débouchent sur un 'Oubli' de soi-même, d'où la difficulté qu'a Revel à restituer son année à Bleston, d'où sa difficulté à combler son emploi du temps des mois de janvier, février ou mars, d'où, encore une fois, l'omniprésence de références au brouillard, à la nuit, au sommeil. Les ellipses et lacunes recensées plus haut sont évidemment autant de confirmations de l'emprise du passé impropre sur Revel.

[1] Heidegger, *Être et temps,* coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 404.

A cause de tous ces 'Oublis', à cause du manque de réelles perspectives dans le futur, le présent de Revel est lui aussi impropre, il n'est qu' 'Apprésentation', que /Successivité/ de « maintenant » sans lien les uns avec les autres. C'est exactement ce que nous avons constaté dans la première partie du roman en montrant la montée en puissance du faiscsème de la /Discontinuité/. La suite du roman amplifie le phénomène. Non seulement, au mois de juin, le présent devient de plus en plus envahissant mais il en arrive, comme le dit lui-même Revel, à occulter les autres ekstases : « C'est que le présent (c'est-à-dire ces quelques derniers jours) est si envahissant, occupe tant de place dans mon esprit, qu'il m'a fallu déjà toute une soirée pour essayer de l'écarter » (24 juin, p. 153/322). En toute cohérence, le passé semble alors de plus en plus être coupé du présent. Comme pour bien nous le faire remarquer, Revel le signale à trois reprises le 25 août (p. 316/431-432) : « qui me paraît si lointain maintenant, qui est séparé du présent par de si profonds changements », « ce début de juin si lointain, séparé du présent par de si profonds changements », « en ce début de juin séparé du présent par de si profonds changements » (25 août, p. 316). A cause du « gouffre » qui sépare les différents moments, le passé perd de plus en plus de sa présence (« Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte » 2 juin, p. 75/271) et le présent a de moins en moins d'assise : « j'ai peu à peu senti […] mon présent perdre son étrave, l'amnésie gagner » (19 mai, p. 47/250).

En conclusion, dans la quotidienneté impropre, le *Dasein* Revel vit dans l' 'Attendance', dans l' 'Oubli', dans l' 'Apprésentation'. La structure du Souci révèle cependant que le *Dasein*, puisqu'il n'est pas que « dévalement », ne commence pas avec son « maintenant ». A cause de la « factivité », il a une histoire, il est « historial ». « Je ne suis pas seulement ce que je suis mais encore ce que je vais être, et ce que je veux avoir été et devenir[1] » résume Lyotard. Mais, comme précédemment, chute et faute obligent, **cette historialité est en premier temps vécue par le *Dasein* sur le mode impropre**. Dans le but de faire face au décousu de « l'être-là », **le *Dasein*, spontanément, a tendance à seulement s'appuyer sur la tradition**. **Or celle-ci étant de l'ordre du « on-dit », faisant croire que le passé est connu, barre l'accès aux sources originales, occulte plus qu'elle ne dévoile, fait perdre la mémoire des origines, « ôte le pouvoir de se prendre en main, de se poser des questions et de faire des choix [2]». Une autre approche impropre de l'historialité consiste à ne retenir du passé que ses traces dans le présent, dans le là-devant et à se focaliser sur les nouveautés** :

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 99.
[2] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 47.

> « Perdu dans la mise en présence de l'aujourd'hui, il entend le "passé" à partir du "présent" […] l'existence historiale impropre, traînant comme un boulet le legs du "passé" auquel elle ne comprend pas grand-chose est en quête du moderne[1]. »

L'historialité inauthentique consiste alors à ramener l'histoire non pas à une totalité structurée mais à une /Successivité/ de « maintenant » séparés, à une /Successivité/ de faits, à une suite de vécus de sujets singuliers, à l'évolution des objets intramondains. **Elle consiste, enfin, à voir dans le *Dasein* non pas un sujet qui fait des choix mais un « objet » emporté par le « cours de l'histoire »**.

Si l'inauthentique, sceau de la quotidienneté, peut frapper de plein fouet l'historialité, il peut en faire autant de ce que Heidegger appelle l'intratemporéanité. **Dans le quotidien, à cause de la « préoccupation », « le temps public est en effet un "temps pour…"** Le lever est un temps pour se mettre au travail, le coucher un temps pour se reposer…[2] **» L'être-au-monde, pour mettre en œuvre ce « pour », se sert de sa possibilité de voir. Etant « voué à l'alternance du jour et de la nuit », s'il a par exemple besoin du jour pour travailler, il divise sa journée en « alors, quand il se fait jour » et « alors, quand il fait nuit ».** Cet « alors », que par conjointure avec la clarté il relie au lever et au coucher du soleil, qui le préoccupe, il le prend comme unité de mesure, unité de mesure qu'il divise bientôt, à son tour, en se référant à ce qui lui a permis la première datation, le soleil qui se déplace :

> « Comme le lever, le coucher et le midi sont des "positions" insignes que prend l'astre. Jeté dans le monde, le *Dasein* qui, en temporant, se donne le temps, tient compte de son passage et de son retour à intervalle régulier. Comme l'explicitation qui assortit le temps de dates a pour arrière-plan l'être-jeté dans le là, l'aventure du *Dasein* est une aventure journalière[3] ».

Constamment amenés à cause de leur préoccupation à faire des calculs, des plans, à prendre des précautions, à se demander s'ils ont assez ou pas assez de Temps pour accomplir telle ou telle tâche, autrement dit, à prévoir, retenir, actualiser, tous les *Dasein* qui sont dans l'être-compagnie « immédiat », même s'ils n'ont pas le même système de datation, sont amenés à désigner par « maintenant » l'événement qui survient : « Dans la *mesure du temps* s'accomplit donc une *divulgation* du temps selon laquelle celui-ci se rencontre chaque fois et tout le temps pour tout le monde comme "maintenant et maintenant et maintenant"[4]. » Ce « maintenant » permet de positionner un « autrefois » et un « alors » que les *Dasein* ne tardent pas à diviser en unités plus petites. **Cette opération, Heidegger la nomme la « databilité[5] ».**

---

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 456.
[2] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 166.
[3] Heidegger, *ibid.*, p. 480.
[4] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 484.
[5] *Ibid.*, p. 473.

Le Temps que nous sommes en train d'évoquer est donc « datable, […] comporte des phases, […] est officiel et […] fait partie du monde lui-même[1]», d'où le terme « intratemporéanité ». Il faudrait rajouter que le *Dasein* ne s'intéressant qu'à ce qui a un rapport avec sa préoccupation ne se focalise pas sur les moments autres, les oublie et perçoit donc le Temps non comme une /Continuité/ mais comme une /Successivité/ de plages séparées par des trous, par des blancs. **Une nouvelle fois, nous retrouvons donc les faiscsèmes de la /Discontinuité/, et de la /Fragmentation/.** Les « trous », les « blancs », expliquent pourquoi le *Dasein* est absolument incapable de reconstituer le contenu de sa journée et pourquoi le mode impropre du passé est l' 'Oubli'. Une autre conséquence soulignée par Heidegger est que le *Dasein*, perdu dans une foule d' « occupations », n'arrivant pas à se déterminer pour une possibilité d'être, embrasse tout et n'a finalement plus le temps de rien. Nous le voyons, **ce Temps de l'intratemporéanité correspond à notre entente courante, usuelle, du Temps, à la conception vulgaire, traditionnelle, mécanique, quantitative du Temps**. Selon Heidegger, cette « Temporalité » n'est pas pour autant, comme le pensait Bergson, une reconstruction fallacieuse et artificielle. Ce n'est pas parce que la datation s'appuie sur des rapports de mesure d'ordre spatial et qu'elle part d'un étant là-devant spatial que le Temps se change en espace. **Cette « Temporalité » est tout simplement « l'entendre » impropre du Temps**[2], un nivellement du Temps original, un nivellement de la « Temporellité ».

Historialité impropre et intratemporéanité ne sont pas oubliés dans *L'Emploi du temps*.

Preuve en est, Revel, au début du roman, ne sait rien du passé de Bleston. Il ne sait pas que la ville contient deux cathédrales, il ne sait pas qu'elle est sous le sceau de Caïn, il n'a pas conscience des affres que Bleston a connues pendant les guerres de religion, il est incapable de décrypter les tapisseries. Symptomatiquement, leur première évocation est d'ailleurs entièrement sous le signe de la négation :

> « Je ne savais pas que les dix-huit panneaux de laine racontaient tous l'histoire de Thésée : il n'y a pas d'étiquette sur le mur pour indiquer le sujet de chacun ; je ne les ai regardés avec soin, en étudiant leurs rapports, que plus tard ; je n'avais pas encore le guide de Bleston ; je n'avais même pas lu, je crois, la pancarte apposée à l'entrée de la salle numéro 3 » (4 juin, p. 87/279).

Influencé par Burton, il ne perçoit pas non plus l'intérêt de la Nouvelle Cathédrale et il lui faudra un intermédiaire pour lire l'architecture et les vitraux de l'Ancienne Cathédrale.

[1] *Ibid.*, p. 482.
[2] *Ibid.*, p. 387.

Toujours conformément à ce qu'écrit Heidegger, **la tradition, reçue et acceptée par tous (fruit du on-dit), le mène sur de fausses pistes.** Dès son arrivée, il découvre par exemple la semaine du Guy Fawke's Day, qui tendrait à accréditer la solution préconisée par Horace, la rénovation par le feu, la destruction du passé, autrement dit l' 'Oubli' qui, nous venons de le voir, est impropre, inauthentique :

> « l'on préparait des bûchers pour ces mannequins faits de vêtements très bourrés de paille […] des bûchers pour les effigies de ce personnage historique dont il n'aurait su me dire exactement ni l'époque, ni les forfaits » (12 juin, p. 119/300).

Par un beau renversement, l'extrait ci-dessus montre bien que **la tradition, loin de rendre vivant le passé, amène à sa disparition**. Elle occulte plus qu'elle ne dévoile. Paradoxalement, elle fait donc perdre la mémoire des origines. Au début du roman, le passé est donc réduit aux traces qu'il a laissées dans le présent, traces parcellaires, non analysées, non comprises : le Guy Fawke's Day mais aussi l'Ancienne Cathédrale, le vitrail de Caïn, les tapisseries d'Harrey, la Nouvelle Cathédrale, etc. Toutes ces traces semblent sans lien, comme uniquement juxtaposées spatialement. **Plus que cela, comme nous l'avons vu, au nom de cette même historialité impropre, la première partie de *L'Emploi du temps* obéit à une temporalité linéaire qui fait de Revel un fétu inexorablement conduit par les vents hégélien et marxiste de l'histoire**.

L'intratemporéanité, autre figure inauthentique du Temps, est aussi aux premières loges dans *L'Emploi du temps*. « Préoccupation » oblige, le Temps de Revel est divisé en « Temps pour » : Temps pour le travail, Temps pour trouver un appartement, Temps pour les sorties avec ses amis, Temps pour aller au Théâtre des Nouvelles et, bien sûr, Temps pour écrire. D'ailleurs Revel explicite cet « emploi du temps » impropre dans son journal en répétant justement la préposition « pour » :

> « Car, pendant le mois de mai, ce qui est important, […] pour expliquer ma conduite, c'est aussi que j'écrivais tous les soirs de la semaine et que par conséquent j'avais beaucoup moins de temps pour voir Ann et Rose, pour voir James Jenkins en dehors de chez Matthews and Sons, pour voir Lucien ou Horace » (28 juillet, p. 245/383).

A cause de ce « Temps pour », non seulement les horloges sont, comme nous l'avons déjà montré, omniprésentes dans la première partie du roman mais le Temps est constamment daté, constamment divisé en phases, constamment présenté comme /Discontinuité/. Nous avons vu que le choix du genre « journal intime » est, de ce point de vue, particulièrement judicieux. Comment mieux matérialiser le concept de « databilité » ? Confirmation plénière que « l'aventure du *Dasein* est une aventure journalière[1]», évocations du soleil, de la lune, de la nuit, du jour pullulent dans le roman. Les ellipses relevées plus

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 480.

haut, comme, d'ailleurs, les multiples atermoiements de Revel sur sa difficulté à reconstituer son passé, prouvent bien, quant à eux, que **tous les souvenirs sont menacés par l' 'Oubli'. Nous avons enfin aussi montré à plusieurs reprises que Revel, écartelé entre Ann, Rose et** sa vocation d'écrivain, a bien du mal à se déterminer et que par un beau paradoxe alors qu'il s'ennuie et attend désespérément la fin de son séjour, il n'a le temps de rien faire et ne cesse de courir après le Temps.

En conclusion, si la pensée de Heidegger rend compte de plusieurs des faiscsèmes labyrinthiques (et plus particulièrement de ceux de la /Discontinuité/ et de la /Fragmentation/), elle permet surtout d'expliquer et de préciser certains comportements (préoccupation, souci mutuel, etc.) et existentiaux de Revel. Comme nous avons pu par exemple le constater avec l' 'Attendance', la 'Bougeotte' et la 'Curiosité', elle aide aussi à caractériser plus finement certains des existentiaux déjà rencontrés et met en lumière des existentiaux à côté desquels nous étions passés : 'Bavardage', 'Equivoque', 'Oubli', 'Apprésentation'. Elle a également pour elle d'intégrer à la modélisation qu'elle propose le Temps de l'histoire comme le Temps des horloges. Enfin, elle laisse entendre que le Temps « s'emploie » et confirme que 'Attendance', 'Oubli', 'Apprésentation' et nombre d'autres existentiaux sont à relier au Temps.

. Camus

Dans le but de maintenant synthétiser, nommer et caractériser la Vision du Monde générale vers laquelle toutes les conceptualisations qui précèdent semblent tendre, continuons notre exploration en nous demandant si d'autres philosophes, contemporains de Butor, ne rendraient pas, eux aussi, compte de certains des faiscsèmes et existentiaux précédemment repérés.

S'il en est un vers lequel semblent conduire à la fois le schème matriciel labyrinthique, la dimension chaotique des nouveaux Paradigmes scientifiques, le désespérant homme du stade esthétique de Kierkegaard, le monde résultant de l' *Épochè* husserlienne et le « comme-être-auprès » du dévalement heideggérien, c'est Camus.

***Le Mythe de Sisyphe* dresse effectivement un constat bien proche de celui de la phénoménologie.** Il nous présente un homme lui aussi confronté au retour des choses, lui aussi plongé dans un « immense irrationnel[1] » non hiérarchisé et non ordonné. Dans le monde de Camus, il n'est en effet pas plus possible de s'appuyer sur le repère bien réconfortant qu'était la raison que dans celui de l'*Épochè* husserlienne : le monde n'est plus réductible à elle. Et, dans les quelques cas où elle est, malgré tout, un « utile », elle fait prendre conscience à l'homme que l'avenir qu'il souhaite tant est, en fait, ce qu'il devrait craindre le plus[2], elle lui met sous les yeux la finitude humaine, l'inexorabilité de la mort[3] : « L'absurde c'est la raison lucide qui constate ses limites[4] ». D'ailleurs, symptomatiquement, **Camus a aussi recours à la métaphore des murs et du labyrinthe :** « ces hommes à l'envi proclament que rien n'est clair, tout est chaos, que l'homme garde seulement sa clairvoyance et la connaissance précise des murs qui l'entourent[5]. » **Nous le voyons ce que Camus nous montre, c'est que la phénoménologie a une « parenté profonde[6] » avec la philosophie qu'il défend, c'est que la phénoménologie, si l'on s'arrête au stade de l'*Épochè* et du retour aux choses, pourrait bien induire que le monde est… absurde.**

Les existentiaux qui découlent d'une telle Vision du Monde sont à la hauteur et nous ramènent, une nouvelle fois, à *L'Emploi du temps*. En prenant l'exemple d'un homme qui parle au téléphone derrière une cloison vitrée, homme que l'on n'entend pas mais dont l'on voit la « mimique sans portée[7] », **Camus montre que l'aspect mécanique des gestes qui ressort de la répétitivité des vies génère une impression d' 'Etrangeté' :** c'est comme si soudain nous ne comprenions plus le monde, comme s'il nous échappait, devenait indépendant, voire hostile. **De la contradiction entre d'une part l'irrationalité du monde et d'autre part le « désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme[8] » surgit même un sentiment d' 'Absurdité',** absurdité elle aussi générée par la répétitivité de nos vies : « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil », « lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi[9] » écrit Camus. Une nouvelle fois, Revel n'est pas bien loin et, en tous les cas, on a là

[1] Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1942], 2008, p. 46.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] *Ibid.*, p. 72.
[5] *Ibid.*, p. 46.
[6] *Ibid.*, p. 45.
[7] *Ibid.*, p. 31.
[8] *Ibid.*, p. 39.
[9] *Ibid.*, p. 29.

une confirmation que l'absurde, comme se plaît à le dire Camus, n'est ni dans l'homme ni dans le monde mais dans « leur présence commune[1]. »

Face à cette absurdité de l'existence, le suicide, pourtant bien tentant, n'est pas la voie conseillée par **Camus**, il **suggère** plutôt **« Le retour à la conscience, l'évasion hors du sommeil[2] ».** N'est-ce pas encore une fois le choix que fait Revel ? Camus enfin préconise le refus de se résigner, **la 'Révolte'.** Cette fois, c'est Horace qui semble se profiler à l'horizon, c'est aussi Revel décidant de brûler la carte de Bleston et le parallèle est d'autant plus frappant que **la révolte que propose Camus confine au 'Désespoir'** :

> « L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. […] De même que le danger fournit à l'homme l'irremplaçable occasion de la saisir, de même la révolte métaphysique étend la conscience tout le long de l'expérience. Elle est cette présente constante de l'homme à lui-même. Elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner[3]. »

Selon lui, même si elle est désespérée, elle seule, parce que garante de 'Liberté', donne son prix à la vie[4] ». L'homme qui n'a pas conscience de l'absurdité de l'existence pense et agit comme s'il était libre mais en fait puisqu'il poursuivait tel ou tel but qu'il s'était fixé, il était prisonnier. N'aurait-on pas là une jolie description du Revel des six premiers mois ?

. Sartre

Un dernier type d'homme, « ni tout à fait [le] même, ni tout à fait […] autre », **pourrait bien aussi être à l'origine de Revel, celui décrit par Sartre dans *La Nausée* et *L'Être et le Néant*. Le personnage de Roquentin en est l'archétype.**

Via ce que Sartre appelle le « néant », c'est-à-dire le « non-être », le monde dans lequel celui-ci vit se caractérise en effet, peut-être plus que jamais, **par la /Discontinuité/ et la /Fragmentation/.** Rien que « l'appréhension du monde comme monde est [en soi] néantisante. Dès que le monde paraît comme monde, il se donne comme » marqué par le non-être, comme « *n'étant que cela*[5]». L'attitude interrogative fait de même prendre conscience que si le monde est « être », il peut aussi être « non-être ». De même, tout jugement de négation est conditionné par le non-être : « La condition nécessaire pour qu'il soit possible de dire *non*, c'est que le non-être soit une présence perpétuelle, en nous et en dehors de nous,

[1] Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1942], 2008, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 85.
[3] *Ibid.*, p. 78-79.
[4] *Ibid.*, p. 79.
[5] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 53.

c'est que le néant *hante* l'être[1]. » Nous le voyons, l'homme « fait éclore le néant dans le monde[2]. » Attente, fragilité et destruction sont d'autres preuves de l'existence du néant. En effet, attendre, c'est guetter l'être ou le non-être. « Et qu'est-ce que la fragilité sinon une certaine probabilité de non-être pour un être donné dans des circonstances déterminées[3] ? » Détruire, c'est enfin transformer de l'être en non-être. Sartre montre un peu plus loin que même les images prouvent l'existence du non-être :

> « L'image doit enfermer dans sa structure même une thèse néantisante. Elle se constitue comme image en posant son objet existant *ailleurs* ou n'existant *pas*. Elle porte en elle une double négation : elle est néantisation du monde d'abord (en tant qu'il n'est pas le monde qui offrirait présentement à titre d'objet actuel de perception l'objet visé en image), néantisation de l'objet de l'image ensuite (en tant qu'il est posé comme non actuel) et, du même coup, néantisation d'elle-même (en tant qu'elle n'est pas un processus psychique concret et plein.)[4]. »

Le non-être se niche enfin et surtout dans la /Successivité/ des séquences de conscience, autrement dit **au cœur du Temps.** Dans toute perception, il y a en effet, dit Sartre, « coupure entre le passé psychique immédiat et le présent. Cette coupure est précisément le néant.[5] » Le néant explicite-t-il est, dans la réalité humaine, le « *rien* qui sépare son présent de tout son passé[6] ».

Cette conceptualisation et tout l'édifice intellectuel qui la contient génèrent une multitude d'existentiaux pessimistes. La répétitivité inhérente à l' « en-soi » engendre par exemple 'Apathie', 'Ennui', 'Tristesse' et 'Monotonie' :

> « Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. […] Et puis tout se ressemble : Shanghai, Moscou, Alger, au bout d'une quinzaine, c'est tout pareil. […] Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin[7]. »

L' 'Angoisse' est aussi présentée par Sartre comme inséparable du faiscsème de la /Fragmentation/. Non seulement il rappelle que, pour Heidegger, cet existential est « comme la saisie du néant[8] » mais il explique surtout qu'il naît de la faille existant entre les instants. Si « la peur est peur des êtres du monde », l' 'Angoisse', elle, est « angoisse devant moi ». On a peur de tomber dans un précipice, on est angoissé par le fait de s'y jeter. Si la 'Peur' fait de nous un objet obéissant au déterminisme de par exemple la relation cause-

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 46.
[2] *Ibid.*, p. 58.
[3] *Ibid.*, p. 42.
[4] *Ibid.*, p. 61.
[5] *Ibid.*, p. 62.
[6] *Ibid.*, p. 63.
[7] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 64-65.
[8] Sartre, *L'Être et le Néant*, *ibid.*, p. 64.

conséquence, « un objet qui n'a pas en soi l'origine de sa future disparition[1] », l' 'Angoisse', elle, est « la conscience d'être son propre avenir sur le mode du n'être pas […] [L]e moi que je ne suis pas encore ne dépend pas du moi que je suis[2] », il dépend de ce que je vais accepter ou refuser d'être, il dépend du « rien » qui sépare les séquences de conscience. L' 'Angoisse' est donc la reconnaissance de mes multiples possibles, la reconnaissance de ma non-détermination. Je « me donne rendez-vous de l'autre côté de cette heure, de cette journée ou de ce moi », l'angoisse est ma crainte de ne pas me trouver à ce rendez-vous, de ne plus même vouloir m'y rendre.

La théorisation de Sartre rend aussi compte de la 'Révolte' et de la 'Réification'. L'être humain étant « celui qui peut prendre des attitudes négatives vis-à-vis de soi[3] », un des moyens d'échapper à l' 'Angoisse' consiste à refuser ses possibilités d'être. Aussi, certains hommes, nous dit Sartre, choisissent la négation perpétuelle. Ce sont les hommes du « ressentiment », ceux qui refusent systématiquement, ceux qui se 'révoltent'. D'autres, plutôt que de diriger la négation vers le dehors, la tournent vers eux-mêmes. C'est ce que Sartre appelle, cette fois, le « mensonge à soi », la « mauvaise foi[4] ». Il y a « mauvaise foi » lorsque le sujet tente de se faire croire qu'il est sur le mode d'être de la chose[5]. Nous retrouvons là une une forme de la 'Réification' rencontrée plus haut. Tel est le cas du garçon de café qui joue à être garçon de café :

> « il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client […] Toute sa conduite nous semble un jeu […] il joue *à être* garçon de café. […] le garçon de café joue avec sa condition pour la *réaliser*. Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçant : leur condition est toute de cérémonie[6]. »

Pour Sartre, même la sincérité peut être « mauvaise foi » :

> « La sincérité totale et constante comme effort constant pour adhérer à soi est, par nature, un effort constant pour se désolidariser de soi ; on se libère de soi par l'acte même par lequel on se fait objet pour soi. Dresser l'inventaire perpétuel de ce qu'on est, c'est se renier constamment et se réfugier dans une sphère où l'on n'est plus rien, qu'un pur et libre regard. La mauvaise foi, disions-nous, a pour but de se mettre hors d'atteinte, c'est une fuite. Nous constatons, à présent, qu'il faut user des mêmes termes pour définir la sincérité[7]. »

Là encore, Revel n'est pas loin. Rappelons que, dans la première moitié du roman, la représentation que Revel nous propose de Bleston est partiale et partielle, autrement dit « néantisante ». Rappelons aussi que, dans cette même première moitié, les points

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 65.
[2] *Ibid.*, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 81.
[4] *Ibid.*, p. 82.
[5] *Ibid.*, p. 92.
[6] *Ibid.*, p. 94.
[7] *Ibid.*, p. 100.

d'interrogation sont particulièrement nombreux, que Revel ne cesse d'attendre, qu'il se sent très fragile, qu'il a l'impression que Bleston est en train de l'absorber et que, via Horace et via les feux qui surgissent un peu partout dans la ville, le thème de la destruction est omniprésent. De nombreuses « images » sont aussi notifiées dans le référent (les tapisseries, les vitraux, les documentaires, les films, etc.) Ellipses, lacunes et changements énonciatifs font enfin que le flux de conscience de Revel loin d'être un long fleuve tranquille et continu est une /Successivité/ de coupures séparant passé, présent et futur, autrement dit une /Successivité/ de néants.

Existentialement parlant, à cause de la 'Monotonie' et de la répétitivité de sa vie (accentuées par le recours à l'architexte journal intime, architexte, rappelons-le, de *La Nausée*) et à cause des coupures temporelles, des « néants », qui font qu'à chaque fois, loin d'être prisonnier de son passé, c'est à lui de choisir parmi les possibles qui s'offrent à lui, Revel est saisi de 'Tristesse' mais aussi et surtout d'une véritable 'Angoisse', l' 'Angoisse' de ne pas réagir, l' 'Angoisse' de se laisser absorber par Bleston, de devenir à son tour la ville, autrement dit un simple « être-en-soi ». Cette 'Angoisse' est d'autant plus insupportable qu'au fond de lui, il sait que la 'Réification' est évitable. Il sait que tout dépend, en fait, de ses propres choix.

Pour fuir cette 'Angoisse', nous l'avons vu, deux attitudes sont possibles. La première consiste à prendre une attitude négative vis-à-vis de soi en tournant cette négativité vers l'extérieur, en n'étant alors plus que ressentiment. C'est, bien sûr, ce que fait Horace et, sans doute, la pente le long de laquelle Burton et son rire sarcastique sont en train de glisser. La seconde consiste à diriger la négativité vers soi, à se persuader que l'on n'est qu'un « être-en-soi », l'équivalent d'un objet qui est mené, poussé par les événements, que tout est écrit, déterminé et donc qu'on n'y peut rien. C'est, cette fois, l'attitude de Revel au début du roman. Mais le regard des autres sur lui, comme son propre regard sur les autres et sur lui-même, lui révèlent vite que cette attitude est « mauvaise foi », que, finalement, il ne diffère pas du serveur asiatique qui, exactement comme le garçon de café de Sartre, joue un rôle. D'ailleurs, plus le roman avance, plus Revel prend conscience de sa « mauvaise foi » et plus celle-ci lui devient insupportable et plus son 'Angoisse' s'en trouve attisée :

> « J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même, mais qui m'apparaissait de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre à qui je n'aurais su confier qu'une partie de mes secrets, par manque de temps, par incapacité de distinguer encore tout ce qui était important, et aussi, je dois l'avouer, par le désir de le tromper, de me tromper moi-même » (4 août, p. 256/393).

La triste vérité ne tarde pas alors à lui éclater au visage, même sa sincérité, même son journal (qui, puisqu'il distingue le Revel d'hier et le Revel d'aujourd'hui, peut être lu comme « un effort constant pour se désolidariser de soi », comme un reniement perpétuel, comme une

tentative de se « réfugier dans une sphère où l'on n'est plus rien qu'un pur et libre regard ») s'avèrent « mauvaise foi ». Le parallèle avec Roquentin de *La Nausée* est frappant quand on relit le résumé que celui-ci propose de sa piètre existence :

> « Ca pourrait même faire un apologue : il y avait un pauvre type qui s'était trompé de monde. Il existait comme les autres gens, dans le monde des jardins publics, des bistrots, des villes commerçantes et il voulait se persuader qu'il vivait ailleurs, derrière la toile des tableaux, avec les doges du Tintoret, avec les graves Florentins de Gozzoli, derrière les pages des livres, avec Fabrice del Dongo et Julien Sorel, derrière les disques de photo, avec les longues plaintes sèches des jazz. Et, puis après avoir bien fait l'imbécile, il a compris, il a ouvert les yeux, il a vu qu'il y avait maldonne : il était dans un bistrot, justement, devant un verre de bière tiède. Il est resté accablé sur la banquette ; il a pensé : je suis un imbécile[1]. »

Si l'on en reste là, l'existence n'est que somme de néants et l'homme que constante 'Réification', qu' « être-en-soi », que « mauvaise foi », que conscience de cette « mauvaise foi » et donc qu' 'Angoisse'. On comprend pourquoi surgit au détour d'une page, dans *La Nausée*, le concept phare de Camus :

> « Le mot d'Absurdité naît à présent sous ma plume ; […] Et sans rien formuler nettement, je comprenais que j'avais trouvé la clef de l'Existence, la clef de mes Nausées, de ma propre vie. De fait, tout ce que j'ai pu saisir ensuite se ramène à cette absurdité fondamentale[2]. »

Les théorisations et conceptualisations des uns et des autres ne sont, bien sûr, pas les mêmes mais le constat, lui, ne diffère finalement guère.

Doit-on s'arrêter là et en déduire que les stylèmes recensés plus haut n'étaient en fait que la manifestation stylistique de différentes approches philosophiques conduisant toutes à une Vision du Monde absurde ? Doit-on s'arrêter là et en déduire que si Butor conteste les linéarités temporelles traditionnelles par les faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Confusion/, du /Désordre/, de la /Discontinuité/, de la /Fragmentation/, de l' /Irrégularité/, de la /Pluralité/, de la /Prolifération/, de la /Simultanéité/, de la /Rétrogradation/ et de la /Subjectivité/, en un mot, par le schème matriciel du labyrinthe, c'est parce qu'il en est arrivé exactement aux mêmes conclusions que Camus, à savoir que la condition humaine et l'existence sont absurdes ? Doit-on aussi en déduire que des existentiaux comme l' 'Absurdité', l' 'Angoisse', l' 'Apathie', l' 'Apprésentation', l' 'Attendance', le 'Bavardage', la 'Bougeotte', la 'Confusion', la 'Curiosité', le 'Découragement', le 'Désarroi', la 'Désorientation', la 'Dislocation', la 'Dispersion', la 'Dissolution', l' 'Emprisonnement', l' 'Ennui', l'Equivoque', l' 'Etrangeté', l' 'Impuissance', l' 'Incompréhension', l' 'Instabilité', l' 'Inquiétude', le 'Manque', la 'Monotonie', la 'Néantisation', l' 'Oubli', le

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 246
[2] *Ibid.*, p. 184.

'Pessimisme', la 'Peur', la 'Pitié', la 'Précarité', la 'Réification' la 'Révolte', la 'Solitude', la 'Terreur', la 'Tristesse' sont inévitables et s'expliquent par le fait qu'il n'y a rien à chercher en ce monde, que le grand labyrinthe du réel est et restera fermé, que l'homme est et sera à tout jamais face à un mur, que l'existence est et ne sera jusqu'à la disparition du dernier homme qu'une impasse ? Plusieurs indices semblent en fait contredire une telle conclusion et Bergson, une nouvelle fois, pourrait bien être celui qui entrouvre la porte de sortie.

3.2.3. Refus d'une Vision du Monde et du Temps absurde

✓ **Vers un nouvel ordre**

. Du désordre à l'ordre

En effet, ce philosophe rappelle que l'idée de désordre, conclusion potentielle des pages qui précèdent, **pourrait bien être l'objectivation de « la déception d'un esprit qui trouve devant lui un ordre différent de celui dont il a besoin, ordre dont il n'a que faire pour le moment, et qui, en ce sens, n'existe pas pour lui[1]. »** On analyse en effet le réel en fonction des normes que l'on a intégrées, ce qui fait que face à une situation inhabituelle, que l'on qualifie alors aussitôt de « désordre », ce n'est pas la réalité que l'on voit mais l'infraction à l'ordre attendu. On est alors tellement focalisé sur la perturbation que plutôt que de percevoir un nouvel ordre, on voit seulement que l'ancien ordre n'est pas respecté[2]. De même, en lisant *L'Emploi du temps*, le lecteur s'attend à trouver du linéaire, s'attend à un récit traditionnel où les événements s'enchaînent chronologiquement ou, au moins, peuvent être reconstitués chronologiquement. Ce Temps étant complètement perturbé, le lecteur a tendance à en déduire que tout dans ce roman n'est que /Désordre/ et chaos. Cependant, comme nous venons de le voir, le concept de désordre « ne désigne pas l'absence de tout ordre[3] » et surtout il n'existe pas qu'un seul type d'ordre. On peut par exemple distinguer l'ordre fruit de règles et de normes culturelles et l'ordre des objets de la nature :

> « Quand j'entre dans une chambre et que je la juge "en désordre" qu'est-ce que j'entends par là ? La position de chaque objet s'explique par les mouvements automatiques de la personne qui couche dans la chambre, ou par les causes efficientes, quelles qu'elles soient, qui ont mis chaque meuble, chaque vêtement, etc. à la place où ils sont : l'ordre, au second sens du mot, est parfait. Mais c'est l'ordre du premier genre que j'attends, l'ordre que met consciemment dans sa vie une personne rangée, l'ordre voulu enfin et non pas l'automatique. J'appelle alors désordre l'absence de cet ordre[4]. »

[1] Bergson, *L'évolution créatrice,* coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 223.
[2] *Ibid.* p. 234-235.
[3] *Ibid.*, p. 274.
[4] *Ibid.*, p. 234-235.

De même, **l'ordre mécanique, mathématique, n'est pas le seul à avoir droit de cité**. Il est certes, selon Bergson, « admirable » mais, comme s'empresse de le préciser ce philosophe, **il existe d'autres ordres tout aussi admirables**, comme celui de l'on trouve par exemple dans une symphonie de Beethoven, ordre d'autant plus intéressant que, contrairement au précédent, lui est globalement imprévisible[1].

. De l'ordre de la raison à l'ordre des perceptions illusoires

Cette dernière remarque amène à discuter la suprématie de l'ordre rationnel dans la plupart des Visions du Monde occidentales contemporaines et à voir, derrière *L'Emploi du temps,* rien de moins qu'une reformulation romanesque d*es deux sources de la morale et de la religion* de Bergson, rien de moins qu'une revalorisation des représentations fantasmatiques en général et de l'ordre fictionnel en particulier.

Bergson dans cet essai montre en effet que l'intelligence est un formidable outil pour « utiliser la matière, dominer les choses, maîtriser les événements[2] » et que son efficacité est « en raison directe de sa science[3] » mais la science est, en fait, des plus limitée, elle ne rend comte que d'une faible portion du réel. Elle est productive et très efficace lorsqu'il s'agit d'étudier « ce qui obéit à l'action de la main et de l'outil, ce qu'on peut prévoir, ce dont on est sûr », ce qui « apparaît comme un enchaînement de causes et d'effets[4] ». **En revanche**, l'homme n'est pas qu'*homo faber* et **il y a** bien **des situations** où il n'a plus aucune prise, **où la démarche scientifique s'avère inadéquate.**

Parfois, même, l'intelligence s'avère contreproductive. **Essayer de comprendre un phénomène, un incident, c'est prendre conscience que les explications que l'on trouve ne sont jamais totalement satisfaisantes** et que, même si l'on affine l'analyse, le résultat obtenu ne permet pas de pleinement comprendre. Utiliser son intelligence, c'est passer d'un monde sûr et balisé à un monde incertain et donc terrifiant.

N'être que raisonnable, c'est aussi ne plus vivre dans le présent, c'est, comme l'explique Bergson, ne plus se contenter de savourer le miel qui est au bord de la coupe de la vie mais prendre soudain conscience que le reste de la coupe ne pourrait fort bien que contenir de la lie. **Être intelligent, c'est prévoir ; et prévoir, c'est prévoir des risques, c'est s'inquiéter. L'intelligence permet aussi de prendre conscience que** la plupart de nos actes

[1] Bergson, *L'évolution créatrice,* coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 225.
[2] Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 170.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 172-173.

n'auront pas le résultat prévu ou l'effet souhaité[1], que **les efforts fournis sont, dans de nombreux cas, vains et inutiles**. **L'intelligence pousse donc à ne pas prendre d'initiatives**, à préférer au changement le *statu quo* qui, même s'il n'est pas complètement satisfaisant, permet au moins de ne pas se retrouver face à un échec quasi-certain voire de ne pas courir vers une situation plus périlleuse. De plus, **être intelligent,** prévoir l'avenir, **c'est comprendre qu'au bout du chemin, quoi que l'on fasse, la mort nous attend et, dans ce cas, à quoi bon agir[2] ?**

On le voit, ici, l'intelligence est dangereuse pour l'individu. Elle l'est tout autant pour la société. Pour que cette dernière survive, les individus doivent évidemment ne pas se laisser mourir un à un et, même sans aller jusqu'à une telle extrémité, une société qui n'a en point de mire que la mort sera certainement moins dynamique et moins capable de s'adapter et d'évoluer qu'une société qui a le regard tourné vers un objectif plus optimiste. L'intelligence est aussi dangereuse pour la société par le fait que les individus doivent parfois, et l'exemple des fourmis le montre fort bien, sacrifier leur propre existence pour la communauté. Les insectes le font par réflexe mais le feraient-ils par intelligence ? Bergson pense que non. Un être intelligent, à moins d'avoir un sens moral extraordinaire, fera passer sa survie et son intérêt en premier[3].

Pour illustrer son propos, Bergson prend l'exemple d'un homme qui se retrouverait en plein milieu d'un tremblement de terre. Se fier uniquement à son intelligence, analyser les faits du point de vue scientifique, être totalement rationnel, revient à prendre conscience du péril réel encouru, à prendre conscience de l'impuissance des hommes, à découvrir que les chances de mourir sont énormes et que toute réaction risque d'être bien inutile. Se fier seulement à sa raison conduirait donc à se résoudre à mourir. L'intelligence, dans un tel cas, loin d'aider l'homme à affronter le danger, devient un obstacle, un boulet qu'il s'accroche à la jambe et qui l'empêche de fuir[4].

Pour que l'individu et la société perdurent, il faut donc impérativement un contrepoids à l'intelligence. L'instinct, selon Bergson, va susciter dans ce but des images, des idées, des « perceptions illusoires », des « contrefaçons de souvenir[5] » qui vont neutraliser les représentations déprimantes qu'aurait pu faire surgir l'intelligence si elle avait été seule aux commandes. Ces perceptions illusoires consistent tout d'abord à

[1] Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 146.
[2] *Ibid.*, p. 137.
[3] *Ibid.*, p. 222.
[4] *Ibid.*, p. 163-165.
[5] *Ibid.*, p. 127.

prêter aux événements, aux choses, des intentions, des éléments de personnalité. Si l'on vient, par exemple, pour la troisième fois de se cogner à une table, entre une perception de la table comme simple objet matériel inerte et une perception de la table comme un être animé, pensant, agissant, se déplaçant et cherchant à éliminer les hommes, existe un intermédiaire : l'acte de cogner qui prend corps dans une table[1]. De même, le tremblement de terre, qui fait tomber toutes les maisons qui entourent la mienne, n'ayant pas d'autre propriété, pas d'autres caractéristiques que cette volonté de destruction, étant tout entier dans l'acte de destruction, ne va pas être perçu, en un premier temps, comme un géant qui piétine la ville mais comme une volonté qui s'acharne contre moi. **Cette perception est beaucoup plus productive que l'intelligence. L'homme n'est plus un simple objet matériel condamné à la mort, n'est plus un petit point perdu dans l'immensité de l'univers, il devient un objet de considération, il devient un être auquel s'intéressent des puissances[2].** Si une pierre écrase un homme, c'est le signe qu'une volonté s'oppose à lui et donc qu'il est quelqu'un, qu'il est considéré lui-même comme une puissance dangereuse puisqu'on veut l'éliminer. Voilà de quoi donner confiance en soi, voilà qui prouve qu'agir n'est pas inutile. De plus, les échecs ne s'expliquent plus par l'indigence humaine mais par la présence d'une intention ennemie. Agir est donc efficace. Il faut juste prendre garde aux dangers. Il suffit de reprendre l'exemple du tremblement de terre pour bien percevoir les avantages pour l'homme de cette perception par rapport à une approche plus rationnelle. Le cataclysme n'est plus perçu comme un phénomène mécanique qui ne peut conduire qu'à une destruction inévitable mais comme une intention maligne et capricieuse ; autrement dit, l'extermination n'est plus automatique, elle dépend du bon vouloir de la force supérieure. Si au dernier instant, celle-ci change de direction, d'avis, de proie, la mort pourra être évitée. Plus cette volonté se rapproche d'un être vivant, plus elle devient aussi familière, plus il semble donc possible à l'homme d'avoir une influence sur elle. Un simple élément de personnalité est insensible, on ne peut l'influencer : on ne convainc pas, on ne contraint pas une intention, une âme rudimentaire. L'événement « n'aurait pas assez de personnalité pour exaucer nos vœux, et il en aurait trop pour être à nos ordres[3]. »

C'est ce phénomène qui expliquerait, selon Bergson, que les perceptions illusoires, que les éléments de personnalité, aient peu à peu pris les traits d'animaux. Il est plus facile de maîtriser un animal qu'une volonté immatérielle. De plus, attribuer à un animal tel ou tel phénomène déstabilisant pour l'intelligence et à un autre tel autre phénomène, c'est mettre de l'ordre dans le monde, c'est ne plus lutter contre un chaos

[1] Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 130.
[2] *Ibid.*, p. 186.
[3] *Ibid.*, p. 172-173.

impalpable, mais contre un ennemi plus défini, c'est mieux identifier l'ennemi et, donc, mieux savoir comment le combattre.

Cependant, une des caractéristiques des animaux, c'est justement leur non individualité. « Un animal a […] beau être du concret et de l'individuel, il apparaît essentiellement comme une qualité[1] ». Reconnaître un animal, c'est identifier son espèce, pas sa spécificité, pas sa personnalité propre. Il en est de même avec les esprits et, d'ailleurs, Bergson fait remarquer que plusieurs d'entre eux étaient encore désignés dans l'antiquité par des pluriels : les mânes, les pénates.

La personnification n'arrive donc **que plus tard**. **Elle est, selon Bergson, un nouveau pas crucial vers l'appréhension et la maîtrise du monde mais aussi vers l'autonomisation et la libération de l'homme.** Le tremblement de terre devient, cette fois, une sorte de mauvais garnement qu'on traite avec familiarité : « Tiens, tiens ! c'est ce vieux tremblement de terre[2]. » Il est dangereux mais il nous ressemble. « Une certaine camaraderie entre lui et nous est possible. Cela suffit à dissiper la frayeur, ou plutôt à l'empêcher de naître[3]. » Le cataclysme devient à la fois sociable et humain, autrement dit, beaucoup moins terrifiant. **Le pas suivant consiste à faire de ces personnalités émergentes des Dieux.** La différence avec les éléments de personnalité, les animaux et les esprits est immense : « Le dieu est une personne. Il a ses qualités, ses défauts, son caractère. Il porte un nom. Il entretient des relations définies avec d'autres dieux. Il exerce des fonctions importantes, et surtout il est seul à les exercer[4]. » On passe de la magie à la religion, du personnel au collectif. Rituels et cultes s'organisent, s'institutionnalisent pour influencer la divinité, par exemple, par des prières ou des sacrifices. Il devient aussi possible de s'entretenir avec eux via leurs représentants (les prêtres) et même parfois de conclure des sortes d'alliances qui sont bien sûr autant de garanties sur l'avenir. De plus, ce qui n'était à l'origine qu'un simple acte exprimant un trait de personnalité, par exemple le tremblement de terre qui révélait une volonté de détruire, se complexifie en une somme d'actions de plus en plus élaborées et structurées. La perception illusoire, qui tenait en une image, se démultiplie, se narrativise et devient peu à peu mythes, mythes qui à leur tour rendent le réel moins effrayant puisqu'ils l'expliquent, puisqu'ils permettent de dépasser des contradictions, puisqu'ils sont la preuve que le passé n'étant pas mort, le présent n'est pas non plus condamné à une fin définitive. La vie n'ayant plus de fin programmée, l'action retrouve tout son sens. Comme l'écrit Bergson, « La religion

[1] Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 192.
[2] *Ibid.*, p. 163-165.
[3] *Ibid.*, p. 163-165.
[4] *Ibid.*, p. 197-198.

statique attache l'homme à la vie, et par conséquent l'individu à la société, en lui racontant des histoires comparables à celles dont on berce les enfants[1] ». Bergson nous dit donc, par là, que si l'intelligence et la science sont précieuses pour l'*homo faber*, la fonction fabulatrice est tout aussi importante pour l'*homo sapiens*, elle l'attache à la vie, elle lui permet de progresser, elle soutient l'individu et permet à la société de tenir, de ne pas disparaître.

Comment ne pas être frappé par les similitudes existant entre *Les deux sources de la morale et de la religion* et les conclusions auxquelles nous avions abouti à la fin de notre analyse de l'architexte fantastique (3.1.1., p. 264-268) ? N'avions-nous pas montré que Bleston, qui, au début, n'était que « présence efficace », qu' « intention », que « volonté », devenait justement, au fur et à mesure des pages, « esprit », « esprit animal » et finalement une « personnalité » bien définie, un succube, une « divinité », une « entité permanente et individuelle », ayant identité, qualités, défauts et même histoire ? N'avions-nous pas aussi écrit :

> « [A]lors qu'un des existentiaux les plus associés à cet architexte est, comme nous l'avons vu, celui de la 'Peur', plus la fin approche, plus cet existential est remis en cause. En effet, alors que Bleston, début septembre, est encore présenté comme un animal dévorateur, un succube, une Circé, une inflexion des plus surprenante ne tarde pas à se faire sentir. […] Le tutoiement de plus en plus présent à la fin révèle […] que la peur ressentie n'est pas incompatible avec une certaine familiarité […] De même, plus la fin approche, plus il semble possible de négocier avec Bleston. Il est d'ailleurs significatif de voir que la lexie "pacte" n'apparaît que dans la cinquième du roman » ?

Le séjour de Revel à Bleston et surtout son appropriation progressive du réel doivent donc être lus comme un *compendium* de l'histoire de l'humanité. En reprenant la théorie de Bergson, Butor nous invite à relativiser l'importance de la science et nous fait prendre conscience des limites de la mécanique classique.

Il ne prétend pas pour autant que le monde est absurde et incohérent. Bien au contraire. Il dit juste que la fiction, loin d'être une simple distraction ou une occupation oisive, est un formidable outil pour contrebalancer le positivisme étroit et rendre compte de l'extrême complexité du réel. La complexité de celui-ci est en effet telle qu'elle dépasse les capacités de notre intelligence et risque au contraire de l'affoler. Le fictionnel s'avère donc, dans bien des cas, plus efficace que la science pure. Le prendre de haut, le juger comme quantité négligeable, est donc une erreur totale.

Enfin, Butor nous montre que parallèlement aux progrès continuels de l'*homo faber*, l'*homo sapiens*, en élaborant des fictions de plus en plus complexes, n'a lui aussi cessé de progresser, n'a lui aussi cessé de s'adapter toujours mieux au monde. De même

[1] Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 223.

que la science a décrit de plus en plus précisément la réalité, le fictionnel a représenté de plus en plus finement le réel. Cependant, de même que les lois de Kepler et de Newton n'ont un jour plus suffi à décrire l'univers, les premières perceptions fictives, les éléments de personnalité, les animaux, les esprits, les divinités, à un moment, sont devenus à leur tour des représentations fictives insatisfaisantes. Les mythes ont alors laissé la place à la littérature ; les tragédies et les comédies antiques et classiques aux drames ; les épopées aux romans, etc. Nul doute que, pour Butor, *Le Meurtre de Bleston* de Burton, le journal de Revel et bien sûr *L'Emploi du temps* sont l'aboutissement, momentané et provisoire, de cette longue chaîne du fictif. Le désordre ressenti à la lecture de cette œuvre n'est rien d'autre qu'un nouvel ordre qui rend plus fidèlement compte du réel et permet de mieux y faire face

. De l'ordre des mathématiques à l'ordre des images

Les conceptualisations scientifiques du début du XXe siècle décrites plus haut, sources essentielles, nous l'avons montré, de ce qu'un œil habitué à l'ordre ancien interprète comme du /Désordre/, conduisent, exactement de la même façon, à une meilleure représentation du réel, à une représentation qui, par un beau paradoxe, se rapproche des acquis de la littérature.

Elles aussi, via les théories Chaotique, relativiste et quantique, commencent en effet à reconnaître que tout ne peut pas être maîtrisé, contrôlé, compris, expliqué par la raison et, d'ailleurs, comme le fait remarquer Laurence Bougault, c'est en soi une véritable révolution :

> « il s'agit dès lors de représenter une situation où un électron se trouve *à peu près* – c'est-à-dire à une certaine imprécision près – en une position donnée, et possède *à peu près* une vitesse donnée. Pour la première fois de son histoire la science renonce donc à une connaissance exhaustive du réel. Elle admet qu'il reste des zones où le savoir scientifique n'a pas accès […] Désormais, les "lois de la physique sont basées sur la statistique atomique et ne sont par conséquence qu'approchées[1]". Ainsi le fortuit, l'indéterminé, est intégré à la pensée rationnelle[2]. »

Comme la conceptualisation de Bergson, les nouveaux Paradigmes scientifiques en induisant qu'il n'existe plus de vérité absolue, que toute conclusion est changeante et plurielle, frappent de plein fouet l'ordre ancien et cela d'autant plus que le langage, jusqu'alors source de fierté et de réussite, se met lui aussi, à peu près à la même époque, à vaciller plus que jamais. On le croyait monde et voilà qu'il se révèle mondain, voilà qu'on découvre qu'il n'est qu'un intermédiaire, qu'un filtre déformant entre l'homme et le monde. Les symboles

[1] Schrödinger, *Qu'est-ce que la vie ?* Christian Bourgeois, 1986, p. 51-52.
[2] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 55.

mathématiques étant langage, c'est leur faillite qu'annonce une telle nouvelle et, avec elle, la faillite de ce qui en est issu, c'est-à-dire les concepts. Or, qui dit faillite des concepts, dit une nouvelle fois remise en cause de la science :

> « Tout langage n'a qu'un pouvoir limité de dire le monde. C'est donc bien le concept lui-même, bien que ne soit jamais remise en cause son efficacité heuristique, qui entre dans l'ère du soupçon […] comme le remarque Niels Bohr : "dans notre langage, nous disposons de concepts flous et d'une logique restreinte par des limitations mal définies, en ce qui concerne son domaine d'application[1]." »

Autrement dit, « La science est obligée de faire *comme si* le langage était univoque et repose donc sur une illusion dangereuse[2] ». Autrement dit encore, « Les concepts ne sont plus le reflet d'une réalité objective (déterminable) mais l'expression d'une variété infinie de phénomènes possibles. Désormais, la science accepte de faire un emploi vague du concept et se résout à un langage ambigu conforme au principe d'incertitude[3]. » Voilà qui nous ramène à des conclusions assez proches de celles de Bergson. Si l'on ne s'appuie que sur la raison mathématique, « La vérité redevient inaccessible. Ce qui en est donné est toujours relatif car parcellaire. Si bien que le physicien en vient à méditer les paroles du poète, ainsi Bohr reprenant celles de Schiller : "Ce qui m'importe [….] c'est que l'on n'essaie pas d'ignorer […] l'abîme où se trouve la vérité[4]." »

Doit-on en déduire que le monde est incohérent et absurde ? Doit-on en conclure que la science a perdu la partie et n'arrive plus à rendre compte du monde ? Loin de là. Au contraire, elle a y gagné. Cette faillite l'a en effet obligée à élargir son champ et à prendre conscience que la vérité, à l'image des faiscsèmes que nous avons entraperçus en étudiant le Temps linéaire, est ambivalente. De plus, cela l'a amenée à reconnaître d'autres types de langage que le langage mathématique :

> « si le langage est reconnu comme outil nécessaire bien qu'inadéquat, alors par retour, on pourra assister à la requalification des autres formes du savoir et de leur vertu heuristique. La langue ordinaire, instrument commun de connaissance, puisqu'elle fonctionne de façon déficitaire en science, peut bien fonctionner aussi mal, voire mieux, si elle est utilisée par d'autres modes de pensée. Ainsi, prenant conscience qu'il utilise les outils approximatifs que s'est forgé l'homme pour saisir le monde, le physicien prend aussi conscience que la science ne détient peut-être pas l'apanage de saisir le monde au plus près. La connaissance du réel peut ainsi de nouveau advenir par d'autres voies, qui sont depuis longtemps conscientes de l'inadéquation de leur outil à cette tâche infinie d'atteindre le monde, et qui sont peut-être ainsi plus capables de se forger de nouveaux instruments…[5] »

Cela l'a conduit aussi à avoir recours aux langages en question et, entre autres, à un langage qui nous intéresse au premier chef car, comme le prouvent les schèmes matriciels

---

[1] Heisenberg, *Physique et philosophie*, Albin Michel, 1961/71, p. 190, cité par Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 60.
[2] Bougault, *ibid.*, p. 62.
[3] *Ibid.*, p. 63.
[4] Heisenberg, *ibid.*, p. 286, cité par Bougault, *ibid.*, p. 62..
[5] Bougault, *ibid.*, p. 61.

dégagés plus haut, ce langage est au coeur de *L'Emploi du temps* comme il est au coeur de nos Visions du Temps comme il est, enfin, au cœur de la littérature, ce qui fait que, par un étonnant retour de manivelle, cette dernière s'avère soudain plus apte à décrire le monde que toutes les conceptualisations scientifiques et philosophiques. Notons en passant que nous retrouvons là la thèse de *Temps et récit* de Ricœur. Ce langage, c'est celui de la *Métaphore vive,* c'est **celui de… l'image** :

> « Ainsi la physique vise à créer dans l'esprit des images qui "n'ont qu'un vague rapport à la réalité" tout en étant capables de maintenir "une tendance vers la réalité[1]" » ;

> « la "théorie quantique constitue donc un excellent exemple prouvant que l'on peut avoir compris un certain état de choses dans toute sa clarté, et que simultanément on sait néanmoins que seules les images et les paraboles permettent de l'évoquer[2]." D'où cette idée que nous pouvons vraiment à l'aide des images "nous rapprocher en un certain sens de l'état des choses lui-même[3]." Si bien que le concept n'est plus la seule voie vers la vérité et que sa fixité dans l'univocité perd le caractère d'une garantie[4]. »

Heisenberg confirme en racontant qu'en 1927, l'un des physiciens qui travaillaient sur l'atome en arriva à peu près à la même conclusion : « Si les religions ont de tout temps utilisé le langage des images, des paraboles et des paradoxes, cela signifie sans doute qu'il n'existe pas d'autres possibilités de saisir la réalité visée ici[5]. » L'histoire des sciences en est, en tout cas, une longue confirmation. Tout le monde connaît l'anecdote de la pomme de Newton mais l'on pourrait aussi rappeler que le physicien Ernest Rutherford, en 1904, s'aida de l'image du système solaire pour modéliser l'atome, que Sadi Carnot fit avancer la thermodynamique en transposant aux machines à vapeur le processus des chutes d'eau. Et d'ailleurs, récemment, deux chercheurs, Dedre Gentner et Michael Jeziorski, ont établi six grandes règles permettant de préciser dans quel cas il est légitime de conceptualiser analogiquement (« Structure-mapping : A theoretical framework for analogy », *Cognitive Science,* vol. VII, n° 2, avril-juin, 2003).

Or images et analogies, à chaque fois, conduisent à un mondain certes généralement beaucoup plus complexe que ne le laissaient croire les anciennes représentations mais aussi beaucoup plus fidèle au monde et, en tous les cas, absolument pas aléatoire ou désordre.

---

[1] Heisenberg, *Physique et philosophie,* Albin Michel, 1961/71, p. 240-1, cité par Bougault, *Poésie et Réalité,* L'Harmattan, 2005, p. 63.
[2] Heisenberg, *ibid.,* p. 285.
[3] *Ibid.*
[4] Bougault, *ibid.*, p. 65.
[5] Heisenberg, *ibid.*, p. 105 cité par Bougault, *ibid.*, p. 129.

✓ **Vers un monde moins absurde**

Plusieurs résultats des nouveaux Paradigmes scientifiques tendent même à montrer que le monde n'est pas aussi aléatoire et chaotique que le pessimisme de l'après-guerre voulait bien le faire croire. Selon la théorie quantique, nous l'avons vu, les lois de la mécanique à partir d'un certain point ne sont plus applicables, il n'y a plus détermination mais hasard total. Il est impossible de prévoir les atomes qui se désintégreront ou non. Le sort d'un atome x est totalement incalculable et ne semble plus obéir à aucune règle. Si l'on s'arrêtait là, le monde ne serait effectivement que désordre et chaos mais ne serait-ce pas alors oublier que, comme l'avait dit prophétiquement Démocrite, dans la nature « Tout arrive par hasard et par nécessité » ? Certes, dans la théorie quantique, il y a hasard puisque l'observateur est incapable de calculer où ira tel ou tel photon mais il y a aussi nécessité puisque, comme nous l'avons aussi vu, on peut déterminer statistiquement un comportement global des photons. Et cette caractéristique, ce mélange de hasard et de loi, loin de créer du désordre, est « la recette favorite de la nature pour créer la richesse des formes »[1], pour créer de nouveaux ordres. S'il en est besoin, les cristaux de neige en sont la preuve vivante :

> « La nécessité s'exprime ici par une loi de la physico-chimie : les cristaux de neige auront obligatoirement six branches. C'est la seule dose de la nécessité. Rien de plus. Le reste est aléatoire. Résultat : chaque cristal est différent. Si vous regardez avec plaisir ces cristaux de neige […] c'est que vous y reconnaissez à la fois une organisation, imposée par cette loi de la physique, et une originalité, propre à chacun[2]. »

Le réel étant complexe, les repères « simples » de jadis ne fonctionnant plus, notre perception nous donne l'impression que le monde est confus et désordonné. Mais, ne serait-ce que parce qu'il reste une part de « nécessité », le chaos n'est pas total : « Des contraintes s'exercent dans la réalité et font que la réalité n'est pas un fouillis. Mais en même temps, existe la possibilité grâce au hasard, et ce n'est pas un moindre gain, de l'inventivité, de la diversité, de la variété[3] » :

> « la nécessité pure engendre fatalement la monotonie. Si tout était prévu, tout serait toujours pareil. Si la réalité était entièrement dominée par la nécessité, il ne se passerait jamais rien de nouveau. Les orbites planétaires, indéfiniment retracées, en sont un exemple. A l'inverse, le hasard pur ne peut engendrer que du chaos, du fouillis[4]. »

De plus, les nouveaux Paradigmes scientifiques rendent explicables certaines ambivalences que les Visions du Monde linéaires n'arrivaient pas à conceptualiser et que la Vision du Monde labyrinthique avait, justement parce qu'elles lui semblaient

[1] Reeves, « Le temps de l'univers », *Repenser le temps 2004*, Edition : Ville de Rennes, 2005, p. 128.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 129.
[4] *Ibid.*, p. 127.

contradictoires, éliminées. Tel est par exemple le cas de la /Discontinuité/ et de la /Continuité/. Avec la remise en cause du principe du tiers-exclu, ces deux faiscsèmes ne deviennent-ils pas compatibles ? Le réel est discontinu puisqu'il est corpusculaire mais il est aussi continu puisqu'il est ondulatoire. Même si nous avons beaucoup de mal à nous représenter ce paradoxe, ce qui était incohérent du point de vue de l'ancienne mécanique devient possible avec le nouveau Paradigme : « le physicien, étant donné l'expérience elle-même, en vient à la nécessité de saisir un phénomène unique sous deux concepts contradictoires : un élément de discontinuité, le quantum de lumière, et un élément de continuité, les ondes de la lumière[1]. »

Ajoutons que si la plupart des existentiaux générés par la révolution scientifique du début du XXe siècle sont anxiogènes et ne semblent finalement guère apporter un mieux par rapport aux précédents schèmes matriciels, les nouveaux Paradigmes débouchent tout de même tous sur un existential qu'un Butor ne peut que juger comme fondamental, celui du sentiment de 'Liberté'. En effet, la théorie Chaotique, à l'opposé des propos d'un Laplace, aboutit à la conclusion qu'il n'est même pas possible de prévoir la trajectoire de trois astres interdépendants. De là, à prévoir ce que deviendra tel ou tel homme… La théorie quantique met de même totalement en échec le déterminisme inhérent à l'approche classique quantitative. Non seulement elle en arrive à la conclusion que les lois de la mécanique ne s'appliquent que jusqu'à un certain point et qu'au-delà de ce point il n'y a qu'hasard mais elle postule que seul un comportement global est déterminable, le comportement individuel des corps est lui totalement contingent, totalement imprédictible. Il est intéressant d'observer que Bachelard, en introduisant le concept de « probabilité ordinale », argumente d'une façon comparable pour montrer que sa conception quantitative du Temps n'est pas synonyme d'un déterminisme implacable. Tel ou tel futur n'est pas inexorable, il est juste plus ou moins probable : « on s'aperçoit que l'être vivant et l'être pensant sont impliqués moins dans des nécessités que dans des probabilités[2]. »

« Images », « Richesse des formes », « originalité propre à chacun » et donc « diversité » et « variété », « dépassement de la contradiction /Continuité/, /Discontinuité/ » et enfin 'Liberté'… Voilà qui amène à changer complètement le regard porté sur le réel, voilà qui annonce un ordre bien plus riche et prometteur que celui de la mécanique classique, voilà qui invite à chercher derrière le fouillis apparent un ordre qui plutôt que d'être linéaire, qui

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 56-57.
[2] Bachelard, *La dialectique de la durée*, coll. « Quadrige », PUF, [1950], 2006, p. 88.

plutôt que d'être culturel, c'est-à-dire réducteur, contraint et artificiel, serait complexe, ouvert, infini, en un mot, voilà qui ramène à l'ordre… naturel, autrement dit, au monde.

A l'exception près de celle de Camus, les philosophies que nous avons rencontrées plus haut conduisent de même à l'émergence d'un nouvel ordre et de nouvelles possibilités d'existence.

Certes, Kierkegaard nous propose au stade esthétique une existence se réduisant à l'instant, manquant de cohérence et d'unité mais cette existence, dans sa théorisation, comme nous le verrons plus loin, sert de socle à un ordre bien plus satisfaisant.

Certes, nous avons vu que la phénoménologie, par l'*Époché*, balaye l'ancien ordre et semble lui substituer une réalité qui n'est plus que phénomènes non hiérarchisés mais c'est, comme nous le verrons aussi plus loin, pour mieux rebondir, pour transformer l'apparent désordre en un ordre bien plus satisfaisant que l'ordre ancien. De plus, la phénoménologie, elle aussi, donne des pistes pour dépasser les apories du Temps et tout particulièrement la « contradiction » /Objectivité/, /Subjectivité/. En effet, avec elle, la conscience et le monde se retrouvent dans une mutuelle réciprocité, ce qui fait que ni l'un ni l'autre n'ont de réalité autonome. Toute conscience étant en effet *conscience de quelque chose*, sans ce *quelque chose*, il n'y a pas de conscience. Sans objet, sans monde, il n'y a pas de sujet : « Dire que la conscience est conscience de quelque chose, c'est dire qu'il n'y a pas […] de *cogito* sans *cogitatum*, mais pas non plus d'*amo* sans *amatum*, etc., bref que je suis entrelacé avec le monde[1]. » Cet entrelacement est accentué par le fait que la conscience n'est pas désincarnée. Par le corps, « Nous sommes "du" monde avant d'en être les spectateurs : l'enracinement du sujet percevant dans son corps et dans son monde défait l'illusion d'un regard de survol, délié de toute attache dans l'être[2]. » Le « Moi » lui-même pouvant être l'intention du sujet, la conscience est du monde. Ce simple exemple montre bien que, loin de déboucher sur un monde chaotique et absurde, la plupart des découvertes de la phénoménologie induisent un monde complexe mais des plus cohérent.

Si maintenant l'on retourne à Heidegger, l'on peut dire que, certes, il conceptualise un *Dasein* confronté à l' 'Apathie', au 'Bavardage' à la 'Bougeotte', à la 'Curiosité', à la 'Dispersion', à l' 'Instabilité', à la 'Peur', à la 'Précarité', à la 'Tristesse', etc., que, certes, il nous fait aussi découvrir un *Dasein* soumis au dévalement et prisonnier de la faute, une quotidienneté marquée par l'impropre, un futur qui n'est qu' 'Attendance', un passé qui n'est

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 52.
[2] Bimbenet « Merleau-Ponty, Penseur de l'impensé », *Sciences Humaines*, hors série spécial n° 9, mai-juin 2009, p. 72.

qu' 'Oubli' et un présent qui n'est qu' 'Apprésentation' mais c'est pour mieux ressentir l'appel de l' « être, » c'est pour prendre conscience d'une possibilité d'existence plus authentique. De plus, la structure du Souci composée de trois éléments distincts mais étroitement unis comme la co-existence de la contemporéanité et de l'historialité, différentes mais interreliées, n'annoncent-elles pas, à leur tour, des pistes de dépassement de l'aporie /Continuité/, /Discontinuité/ ?

De même, certes, Sartre nous peint un monde où le néant est omniprésent, où l'homme, par la « mauvaise foi », devient « être en soi » et est torturé par l' 'Angoisse' mais cette 'Angoisse' est, comme nous venons de le voir, ce qui va faire sentir à l'homme son 'Manque', ce qui va donner à l'homme le 'Désir' de passer de l' « être-en-soi » à l' « être-pour-soi », mais ce néant est justement ce qui fait que l'homme n'est pas déterminé, qu'il peut choisir ou refuser telle ou telle possibilité d'être.

La remise en cause des différents Temps linéaires et, par là, des conceptions judéo-chrétiennes, bourgeoise, hégélienne et mécaniste, comme la récupération de certains des constats de Kierkegaard, Husserl, Camus et Sartre ne doivent donc pas être lues comme un aboutissement mais plutôt comme une étape devant servir en quelque sorte de tremplin pour aller plus loin. Si Butor plonge le lecteur dans un monde chaotique, c'est pour que, comme l'homme du stade esthétique, comme les phénoménologues, comme le *Dasein* vivant dans l'impropre, comme Roquentin pris de nausées, son 'Manque' soit tel qu'il soit amené à se révolter, à se rebeller contre une existence aussi désespérante et poussé à chercher à son tour de nouvelles pistes pour mieux comprendre le monde, mieux affronter la crise et surtout la terrible impasse que semble être la mort :

> « il y a des tas de gens qui ne savent pas qu'ils sont dans le pétrin. Mes textes commencent par leur montrer qu'ils y sont, ce qui n'est pas toujours très agréable. Mais c'est indispensable. J'ai besoin de ça […] J'ai besoin aussi que les gens m'aident […] Et ils ne peuvent m'aider que s'ils ont été mis à une certaine épreuve […] Si je faisais des textes ne présentant aucune difficulté […] il ne pourrait pas y avoir la réponse complexe, oblique, dont j'ai absolument besoin[1]… »

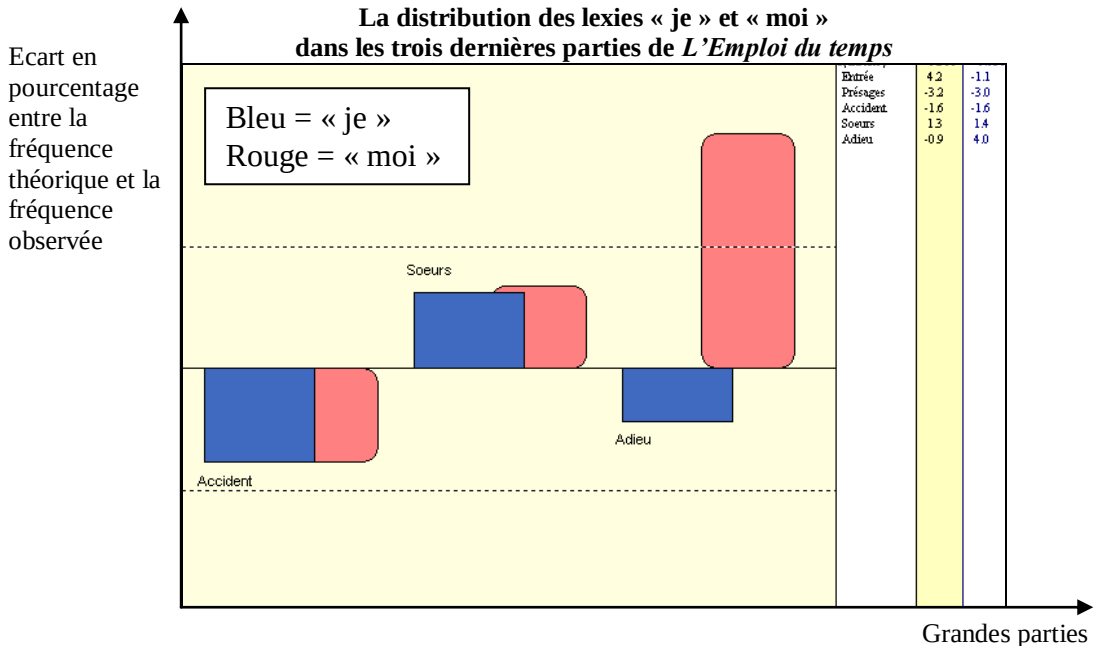
Non seulement il faut donc relativiser le /Désordre/ observé mais c'est même finalement de ce « désordre » que vient le salut, de ce désordre et de ce qui, en grande partie, l'a causé : le Temps… En effet, « Croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, redupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman "conventionnel" nous ont familiarisés, c'est croire que le

[1] Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.p. 192.

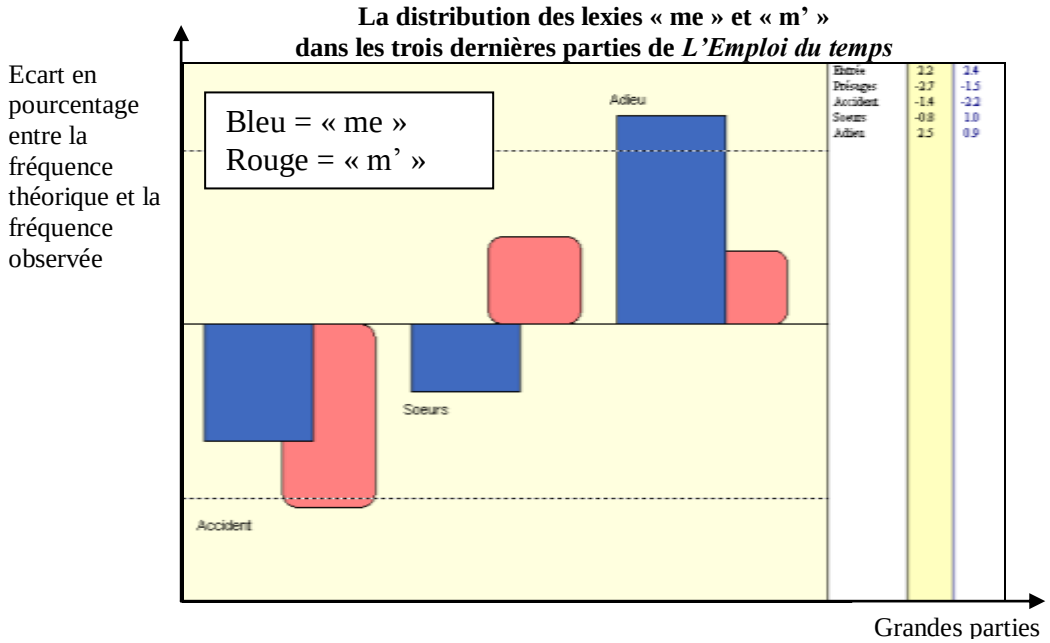
seul Temps concevable soit précisément le temps chronologique[1] » or un autre Temps est conceptualisable et que ce soit chez Kierkegaard, Heidegger ou Sartre, c'est par ce Temps « que le pour-soi est ses propres possibles sur le mode du "n'être pas"[2] ». « [L]a réalité-humaine se saisi[ssant] elle-même comme temporelle et […] le sens de sa transcendance [étant] sa temporalité[3] », c'est de ce Temps et de son mauvais ou bon « emploi » que jaillit ou non une existence plus authentique et plus libre. C'est donc ce qui semblait la cause de la /Confusion/ et du /Désordre/, l'abolition du Temps linéaire, qui se révèle être la source du salut. Encore reste-t-il bien sûr à le prouver.

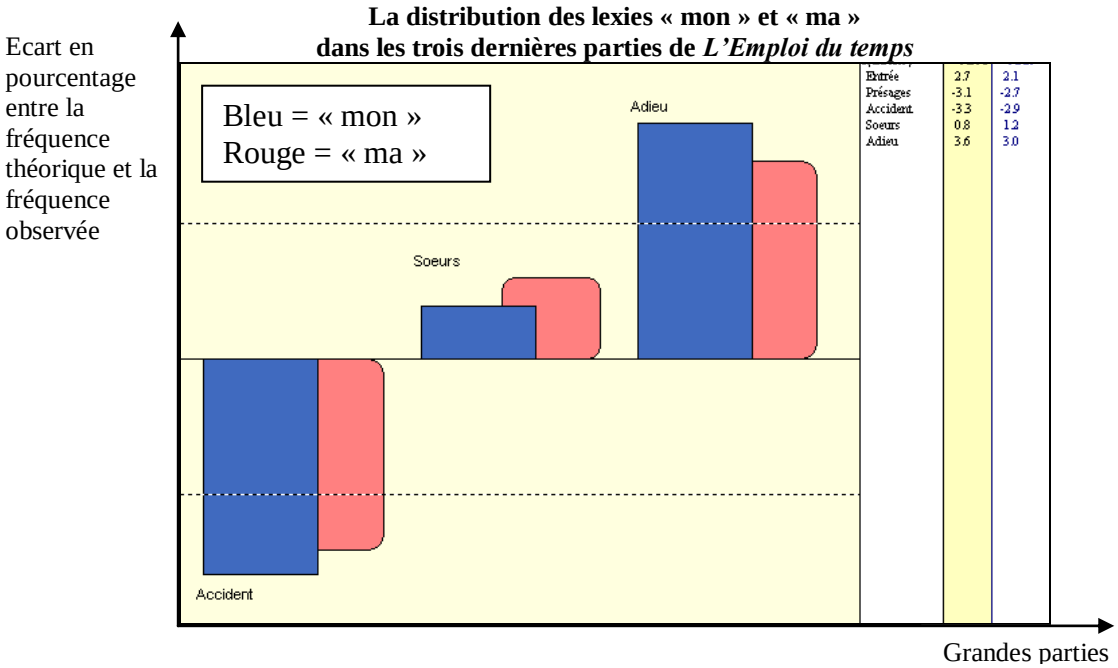
✓ **Vers un roman non absurde**

Au sein même du roman, plusieurs des constats dressés précédemment préfigurent ces conclusions. Par exemple, si, au niveau de l'énonciation interne, dans la première moitié du roman, comme nous l'avons vu, le « Moi » est, entre autres à cause des analepses, prolepses et ellipses, sous le sceau de la 'Dislocation', s'il semble même être menacé de 'Dissolution' et de 'Néantisation' (3.1.3, p. 309-311), **les occurrences des pronoms personnels ou déterminants possessifs de la première** personne sont, dans les trois dernières parties, de plus en plus nombreuses et ce graduellement, **comme si le « Moi », après avoir vacillé, reprenait peu à peu force et assurance, comme si la 'Dispersion' première faisait place à un retour à la cohésion, à l' 'Unification' :**



[1] Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, coll « Points Essais », Seuil [1984], 2005, p. 51.
[2] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 141.
[3] *Ibid.*





Si l'on préfère s'intéresser à la structure, la subdivision du roman en grandes parties et en chapitres paraît aussi remettre en cause le faiscsème du /Désordre/. De plus, même s'il reconnaît volontiers la /Fragmentation/ et le côté kaléidoscopique et labyrinthique de ses créations, Butor, **constamment, revendique explicitement dans ses œuvres une organisation, une construction** :

> « Comme la vie contemporaine a prodigieusement accentué la brutalité de ce discontinu, bien des auteurs se sont mis à procéder par blocs juxtaposés, voulant nous faire bien sentir les ruptures ; il y a certes là un progrès, mais de même que le plus souvent les retours en arrière venaient au petit bonheur, au fil de la plume, au gré de l'inspiration du moment, sans contrôle, de même ces coupures sont souvent opérées sans grande justification[1] » ;

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 442.

> « A. Bourin. A votre propos on a parlé d'impressionnisme ; on a évoqué Turner…
> M. B. C'est que mes livres sont faits par touches rapprochées, par fragments. Mais ces fragments sont reliés les uns aux autres selon des lois très strictes. Ce qui les rassemble et les justifie, c'est une certaine construction. Vous dites Turner. Je dirais plutôt, mais avec la plus grande précaution : Seurat[1]. »

Et d'ailleurs, dans *L'Emploi du temps* même, Revel invite à chercher de l' /Ordre/ : « il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers ce nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre » (19 mai, p. 46/250).

De même, au niveau de la phrase, l'accumulation des syntagmes et la /Prolifération/ généralisée ne sont pas antinomiques de la cohérence. L'un et l'autre rendent la lecture plus complexe, plus « labyrinthique » mais ne sont pas un obstacle rédhibitoire à l' /Unité/ de la phrase. Le recours constant à la parataxe asyndétique a aussi certainement là une de ses raisons d'être. Certes « L'absence de liens précisant le rapport entre les différentes propositions, [sic] donne l'impression d'un refus d'interprétation de la part du locuteur et participe d'une esthétique de l'implicite [2]» mais, comme le précise Monty, cette construction syntaxique « cherche à laisser le lecteur découvrir par lui-même la conclusion des faits présentés [3]. »

Si l'on réexamine avec Hyperbase les spécificités lexicales de la troisième partie du roman, l'on est aussi conduit à nuancer certaines des conclusions proposées plus haut (3.1.4, p. 332-334). Certes, connotativement, le dysphorique comme le pessimiste l'emportent mais les deux adjectifs les plus caractéristiques n'en sont pas moins « jeune » et « bon ». Le deuxième « substantif » le plus spécifique est, quant à lui, « mai » et même si le verbe le plus caractéristique n'est pas dénué de sèmes afférents pessimistes, il s'agit tout de même du verbe « rire ». A cela, il faudrait ajouter que si de nombreuses ambivalences campent un monde tiraillé et contradictoire, il n'en reste pas moins qu'à chaque fois les termes négatifs, pessimistes, dysphoriques sont discutés par des termes plus positifs, plus optimistes, plus euphoriques. De plus, si la première et la deuxième personne du singulier sont les grandes absentes du tableau des spécificités, apparaissent à la deuxième place des pronoms et surtout à la première place de toutes les formes confondues « nous », laissant présager un soupçon de solidarité, d'union, de 'Communion', d'esprit de corps. Enfin, de l'ensemble des spécificités de la troisième partie semble sourdre une isotopie, signe par excellence de reconstruction,

---

[1] André Bourin : « Les enfants du demi-siècle, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 5 déc. 57, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 28-29.
[2] Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, 2009, Colin, p. 65.
[3] Monty, « Etude sur le style polémique de Voltaire », cité par Buffard-Moret, *ibid.*, p. 65.

puisque liée au concept de création, l'isotopie de l' / Écriture/ qui transparaît à travers les lexies : « penser », « nom » « auteur », « roman ».

A tout cela, il faudrait ajouter que certaines affirmations de Camus ne semblent pas du tout être transposables à Revel. Par exemple, on peut lire dans *Le Mythe de Sisyphe* : « "Mon champ, dit Goethe, c'est le temps." Voilà bien la parole absurde. Qu'est-ce en effet que l'homme absurde ? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel[1]. » Revel, au contraire, semble en quête de l'éternel. Non seulement, il cherche à remonter sans cesse plus loin dans le passé mais ce qui l'intéresse dans la Nouvelle Cathédrale, c'est précisément ce qui fait qu'elle n'est pas une œuvre dépassée et que, contrairement au *Meurtre de Bleston*, exactement comme les tapisseries, elle parle encore aux hommes. On pourrait ajouter que plus son journal avance, plus il semble aussi viser l'éternel. Ce qui n'était qu'un simple acte de survie devient lettre pour Ann, puis pour les contemporains de… Butor, œuvre pour le futur. Le simple fait de se rebeller contre l' 'Apathie' et la léthargie ambiantes, le simple fait d'envisager la solution extrême du feu destructeur, le simple fait enfin de se mettre à écrire contredit aussi la citation suivante de Camus : « Les conquérants savent que l'action est en elle-même inutile[2]. »

On se doit d'analyser de même certains des motifs observés plus haut. Certes la figure du labyrinthe doit en un premier temps être lue comme une métaphore de l'absurdité de la condition humaine. Nous l'avons dit, être dans un labyrinthe, c'est en effet être perdu dans un monde qui semble insensé, c'est parcourir sans cesse, mécaniquement, les mêmes endroits, c'est être confronté à la 'Confusion', au 'Désarroi', à l' 'Angoisse', en un mot, à l' 'Absurde'. **Mais un labyrinthe n'est ni le néant, ni le désordre, ni le chaos total**, c'est un monde compliqué et troublant, certes, mais c'est un monde rempli de chemins et de voies, c'est un monde qui reste analysable. Un labyrinthe, c'est aussi une métaphore de nous-mêmes, une métaphore des mille et une circonvolutions de notre conscience, de notre être, autrement dit, un moyen de mieux se comprendre. Plus que cela, tout labyrinthe a une architecture et surtout une sortie. **Un labyrinthe, c'est** donc **un appel à retrouver son chemin, un appel à s'échapper de l' 'Absurde'** et à découvrir les jardins qui nous attendent dehors :

> « Ce sont des documents chiffrés, mais qui invitent le lecteur à venir à bout de ce chiffre. Ce sont des labyrinthes bardés de serrures, mais qui doivent donner leurs propres clés. Le lecteur pressé apercevra bien, par des entrouvertures, d'admirables jardins, mais l'épaisseur des murs le rebutera, et il n'aura pas la patience de chercher tout autour de la porte les instruments qui lui permettraient de l'ouvrir. Au

[1] Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1942], 2008, p. 95.
[2] *Ibid.*, p. 120.

> contraire, celui chez qui se sera éveillé un véritable désir de pénétrer y parviendra au bout d'un peu de recherches et de temps[1]. »

Un labyrinthe, c'est également un appel à avoir une vision surplombante, à s'échapper, à gagner sa 'Liberté'. Rappelons enfin que pour celui qui a eu le malheur d'y pénétrer, **comprendre comment sa prison est construite n'est pas qu'un simple jeu ou divertissement, c'est une question de vie ou de mort.** De même, pour celui qui a eu le malheur de se retrouver dans le labyrinthe du monde de l'après-guerre**, il est vital de comprendre comment est construit le dédale qui l'enserre et, pour cela, il est vital de comprendre comment est construit *L'Emploi du temps,* microcosme du macrocosme.** C'est, bien sûr, la tâche à laquelle nous devons maintenant nous affronter et Butor est le premier à nous y inviter :

> « Il y a certainement un aspect labyrinthique dans mon œuvre mais j'essaye d'aider les gens à se retrouver dans ce labyrinthe. Ce ne sont pas mes livres qui sont labyrinthiques, c'est la réalité ! Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe[2]. »

On retrouve le même jeu avec le motif du mur. Dans *Le Mythe de Sisyphe,* ce motif est d'ailleurs explicitement associé à l'absurde. Un des chapitres de cet essai s'intitule « Les murs absurdes » et Camus, parlant de l'homme, évoque, dans ce chapitre, nous l'avons dit, les « murs qui l'enserrent[3] », les « murs qui l'entourent[4] ». Dans l'imaginaire de Butor, les murs semblent aussi associés à Sartre :

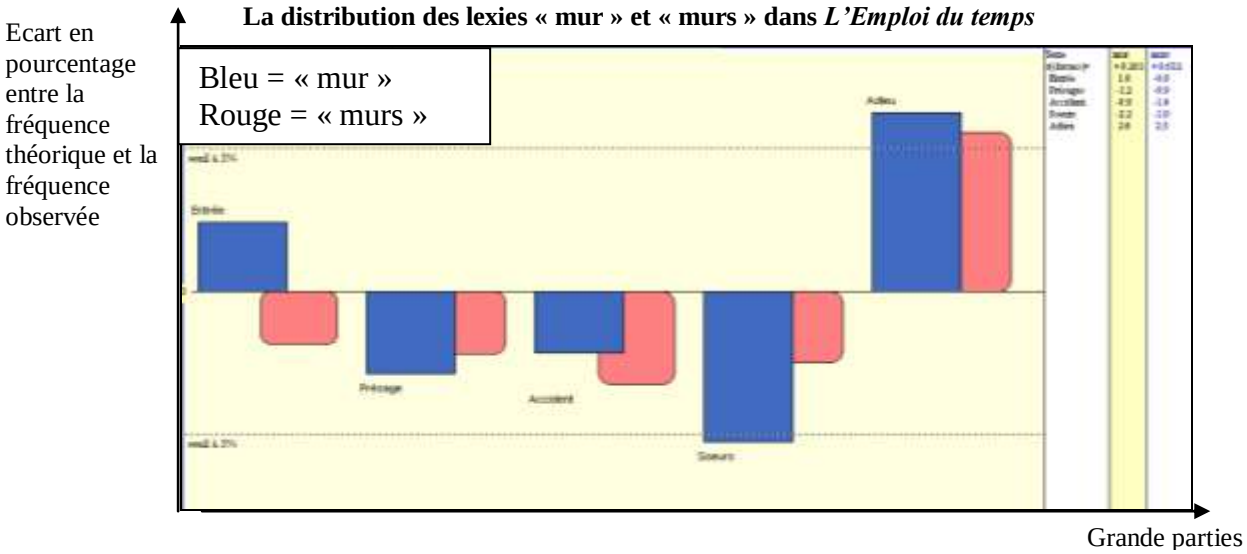
> « Il avait écrit avant la guerre *Le Mur*, nous nous heurtions perpétuellement à des murs, des murs écroulés, mais qui nous empêchaient d'avancer quand même, d'autant plus qu'ils s'étaient souvent écroulés en plein milieu des rues, ce qui fait que les trajets d'antan n'étaient plus possibles[5]. »

Or les murs de Sartre ramènent de même le lecteur à sa condition absurde. Ils sont ce qui sépare, ce qui empêche l'évasion, ce qui emprisonne : « Il y a un mur entre toi et moi. Je te vois, je te parle, mais tu es de l'autre côté[6] » ; « Je pense que je voudrai rentrer dans le mur, je pousserai le mur avec le dos de toutes mes forces, et le mur résistera, comme dans les cauchemars[7] » ; « Les normaux croient encore que je suis des leurs. Mais je ne pourrais pas rester une heure au milieu d'eux. J'ai besoin de vivre là-bas, de l'autre côté de ce mur. Mais là-bas, on ne veut pas de moi[8] ». Dans la dernière nouvelle du *Mur* de Sartre, les murs sont

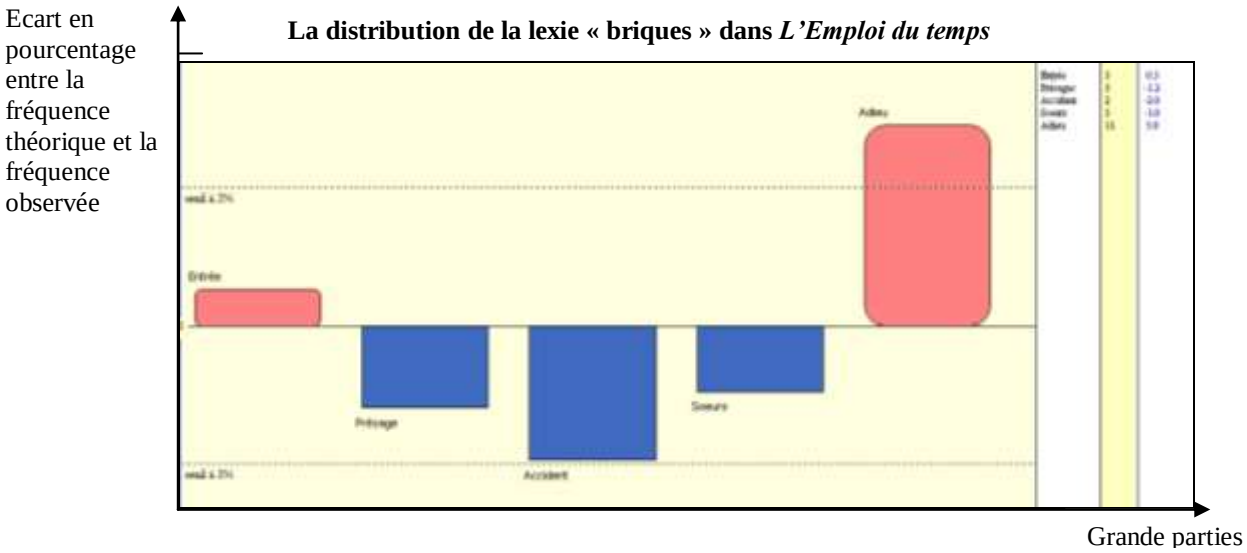
---

[1] Butor, « L'alchimie et son langage », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 30.
[2] Bayle, « Entretien avec Michel Butor », *Magazine littéraire,* n° 306, janvier 1993, p. 102, cité par Jnoub Sonia, *La découverte de « soi » dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse de doctorat, Littérature française du XXe siècle, Université de Bourgogne, UFR Lettres et philosophie, juin 2006, p. 201.
[3] Camus, *Le mythe de Sisyphe,* coll. « Folio essais », Gallimard, [1942], 2008, p. 40.
[4] *Ibid.*, p. 46.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 17-18.
[6] Sartre, « La chambre », *Le mur,* coll. « Folio », Gallimard, 1976, p. 69.
[7] Sartre, « Le mur », *ibid.*, p. 22.
[8] Sartre, « La chambre », *ibid.*, p. 62.

même associés à l'agression fasciste et, dans la première, au peloton d'exécution : « Ils le coincèrent contre un mur […] Le type alla valdinguer contre le mur […] Au bout d'un moment, ils le lâchèrent, et le type se laissa aller contre le mur[1] ». Nous avons vu (3.1.3, p. 313-317) que dans la première partie du roman de Butor, il en est de même. Les murs symbolisent un monde minéral, froid, lourd, dur, ils sont sales, apparaissent dans un contexte négatif, ils séparent, isolent, enferment et ont presque systématiquement pour sème afférent la /mort/. Un recensement plus précis révèle que les occurrences des lexies « mur » et « murs » sont en fait nombreuses dans le roman. On en trouve respectivement vingt-huit et dix-neuf ainsi réparties :



Symptomatiquement, les 28 occurrences de la lexie « briques » ont une distribution parallèle :



L'accroissement soudain de ces occurrences dans la dernière partie du roman semblerait laisser augurer que Revel, après s'être un moment affranchi de la domination des murs, y est

[1] Sartre, « L'enfance d'un chef », *Le mur*, coll. « Folio », Gallimard, 1976, p. 238.

plus que jamais confronté à la fin et donc que, contrairement à notre hypothèse d'étude, le roman s'achèverait sur une conception absurde du monde. Pour confirmer ou infirmer cette lecture, analysons de plus près les occurrences en question.

Il est vrai que, **dans la première partie du roman, les murs sont perçus par Revel comme des éléments négatifs conduisant implicitement à un monde absurde et, d'ailleurs, Revel exprime clairement sa volonté de les détruire, de les brûler**. Même le mardi 19 août, lorsqu'il aperçoit sur la place de l'Hôtel-de-Ville les briques des murs, on peut encore lire que ces briques sont « comme peintes en trompe-l'œil sur des toiles mal tendues qu'il serait facile de faire brûler, je regardais les briques des murs comme destinées à la flamme » (19 août, p. 302/423).

Cependant, déjà, il sait qu'un tel acte a de forts risques d'être vain et inefficace. Preuve en est, Horace a mis le feu au mur de la boutique d'Amusements et cet acte, comme nous l'avons déjà dit, loin de détruire ce mur a plutôt servi à le consolider : « comme ça avait tout de même sali le mur derrière et le plafond au-dessus, ils ont décidé de tout arranger, de tout repeindre, ce qui ne fera pas de mal, n'est-ce pas » (13 août, p. 283/410) ; « "boutique d'"Amusements" […] un peu rajeunie, requinquée, repeinte » (18 août, p. 296/419). Dans un entretien où Butor compare justement la censure à des murs, on comprend que **détruire des murs est un aussi acte plus complexe et plus difficile qu'il n'y paraît. Non seulement, les murs sont généralement solides mais surtout ils sont, plus souvent qu'on ne le pense, en nous** :

> « Quand on se trouve devant une censure, de toute façon, il faut ruser. Il faut trouver le détour, parce que démolir le mur purement et simplement, en général, ça ne marche pas. Il faut passer de l'autre côté pour pouvoir vraiment le démolir. Il faut ruser avec la censure institutionnalisée ; les auteurs du XVIIIe siècle nous en donnent l'exemple admirablement. Envers, ces censures qu'on peut appeler atmosphériques – on ne sait pas prévenir où est le mur – alors il va falloir ruser davantage encore, parce qu'il ne suffit pas seulement de ruser avec le censeur extérieur, il faut ruser aussi avec soi-même[1]. »

De même qu'il est vain de détruire un labyrinthe pour s'en extirper, il est certainement vain de s'en prendre frontalement au mur et d'espérer le voir tomber en faisant juste sonner sept fois telle ou telle trompette. De même que le labyrinthe pouvait être analysé comme un appel à se libérer, il faut plutôt voir dans les murs une invitation à les franchir ou une invitation à patiemment les éroder, les percer : « C'est pour cela que suivant l'exemple de Hokusai, il faut avoir la "volonté de franchir [ce] mur"[2] » ; « Moi, je

[1] Butor, « Entretien du 6 juillet 1982 », Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 195.
[2] Butor, « Trente-six et dix vues du Fuji », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 845.

fais tout ce que je peux pour faire des trous dans les murs ! C'est ma vie ![1] » Et pour cela, comme il faut du temps, énormément de temps, il est crucial de s'y mettre dès maintenant :

> « Demain ou après-demain ? Je ne me fais pas trop d'illusions. Seulement ce demain, si vous voulez, est indépendant en quelque sorte du calendrier. C'est-à-dire que le moment où ces murs vont tomber, il n'est pas très important que ce soit demain ou l'année prochaine, ou le siècle prochain. Le plus tôt serait le mieux, bien sûr. Hélas ! le pronostic est pour le moment extrêmement défavorable. Mais au fond, c'est secondaire, parce que l'essentiel, c'est de pouvoir être suffisamment certain que l'on travaille dans ce sens-là. Parce qu'à partir du moment où on travaille dans ce sens-là, où l'on va vers ce demain, on y est déjà[2]. »

C'est bien ce qui se passe **dans *L'Emploi du temps*. En une savante gradation, ce qui semblait inébranlable, inflexible, insubmersible, peu à peu s'érode, se fendille, se troue.** Certes, la première atteinte, puisque due à l'ivresse de Revel, n'est que virtuelle : « il y a eu une seconde tournée et comme j'avais très faim, les murs se sont mis à se balancer tout autour de moi » (14 mai, p. 31/240). Cependant, dès la première partie, apparaît une fêlure : « Mme Jenkins, en m'invitant à revenir le samedi suivant, m'avertissait que j'avais réussi à m'introduire dans une des fêlures de ce mur de verre trouble qui me séparait de la ville. » (28 mai, p. 65/262). Symptomatiquement, à la fin de l'œuvre, cette fêlure s'agrandit et devient « rainure » : « Il y avait une rainure entre deux briques sur un mur » (25 septembre, p. 391/484). Obéissant à la même dynamique, **les murs, au fur et à mesure du roman, perdent de leur opacité, de leur solidité, de leur matérialité** et semblent même, peu à peu, disparaître du champ de vision :

> « cette ville, 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 » (27 août, p. 324/437) ;

> « Le crépuscule me permet encore d'apercevoir au travers de mes vitres le mur de briques sur lequel la lune se lève de l'autre côté de Copper Street, ce mur qu'il n'est possible de voir vraiment, en dehors de quelques éclairs, de quelques brefs instants de grâce, qu'en mettant en œuvre toute une immense machinerie mentale » (12 septembre, p. 363/464).

Et, finalement, l'impossible finit tout de même par arriver : **les murs, après un dernier soubresaut, explosent, s'écroulent** :

> « Bleston dont j'étais séparé par un mur que tes propres coups, t'acharnant sur moi, ont fait s'écrouler » (4 septembre, p. 348/454) ;

> « nos milliers d'yeux fixés sur ces murs qui léchaient nos pieds comme de grandes lèvres séchées qui se sont arrachés du sol tout d'un coup, qui se sont retournés presqu'entièrement comme le pan d'une tente que l'on ouvre, et sont allés se déverser loin derrière nous » (12 septembre, p. 366/466).

Il est évidemment tentant de faire un parallèle avec la grande lézarde qui, en 1835, occasionna la chute d'un pan entier de la tour de l'Ancienne Cathédrale (7 juin, p. 101, 102/288).

---

[1] Déclarations de Michel Butor à la revue *Harmonie*, 136, avril 1978, p. 13-16, cité par Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 53.
[2] Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982. p. 219.

Cependant, s'arrêter là serait faire de Butor, à défaut d'un tenant de la philosophie absurde, soit un anarchiste qui veut éliminer l'ancien monde, soit un marxiste qui, dialectique historique oblige, veut remplacer l'ancienne société par une nouvelle. S'arrêter là serait aussi oublier l'influence qu'a eue Sartre sur Butor. En effet, celui-ci n'étant pas Camus ne s'arrête pas au constat absurde et cherche bel et bien à le dépasser. Pour lui, tous les murs sont loin d'être négatifs. Exactement comme chez Butor, ils sont ce qui se franchit :

> « M'enfermer ! répéta Pierre avec ironie. Ils déraillent. Qu'est-ce que ça peut me faire, des murs ? Ils croient peut-être que ça va m'arrêter. […] – Les murs, ça se traverse. Qu'est-ce que tu lui as répondu ? demanda-t-il en se tournant vers Eve avec curiosité. – Qu'on ne t'enfermerait pas[1]. »

Ils sont même parfois synonymes de soutien : « Ils se perdirent dans la foule du boulevard. Moi, je m'appuyai contre le mur[2] ».

Mais, dans *L'Emploi du temps*, Butor va plus loin en systématisant ce qui chez Sartre n'était qu'une simple notation d'ordre psychologique et en se servant de cette notation pour remettre en cause à la fois la dialectique historique et, justement, l'approche sartrienne. Si une première gradation conduit à l'effondrement des murs, une deuxième parcourt le roman et mène, au contraire, à une valorisation progressive des murs. Ceux-ci, par exemple, se colorent et s'illuminent tout au long du roman : « les cheminées fumeuses, les briques sombres » (22 mai, p. 54/254) ; « briques plus rouges, avec des rideaux pimpants » (26 mai, p. 60/259) ; « cette énorme paroi de briques luisantes » (20 août, p. 305/425) ; « le soleil mouillé du matin illuminant les vitres sur le côté droit de Dew Street, rasant les briques dans Copper Street » (1er septembre, p. 340/449) ; « tes briques à la douce lumière matinale, calmante et purifiante » (5 septembre, p. 348/454). De même, les murs, à défaut d'avoir des oreilles, se mettent à s'animer, à murmurer : « Même à midi, les rares passants frôlent les murs et se pressent en fredonnant des chansons » (11 juin, p. 117/299) ; « Les briques d'où il me semblait que me parvenait comme un bruissement » (1er septembre, p. 340/449) ; « par le crépitement de tes briques » (5 septembre, p. 349/455) ; « tous les germes que j'entends bruire dans ses briques » (12 septembre, p. 363/464).

En fait, ce qui n'était que vulgaire pierre, que symbole d'emprisonnement et d'absurde, devient, la luminosité exponentielle l'annonçait, métal précieux, « or ». On retrouve là une des thématiques de prédilection de Butor, l'Alchimie : « ce noyau de braise au cœur de chacune d'entre elles, qui voudrait transformer en vitre toute sa gangue […] Quand brilleront nos métaux ? » (5 septembre, p. 349/455) ; « vos murs, vos inscriptions et vos

[1] Sartre, « La chambre », *Le mur*, coll. « Folio », Gallimard, 1976, p. 62.
[2] Sartre, « Erostrate », *ibid*., p. 99.

visages : je vois briller pour moi au fond de vos regards apparemment vides, la précieuse matière première avec laquelle je puis faire l'or » (10 septembre, p. 357/460) ; « avant que la cuisson trop lente ait transformé leur sable en verre. / Il y avait une rainure entre deux briques sur un mur ruisselant, et j'ai bu à cet œil entrouvert de ton or » (23 septembre, p. 391/484). Il ne faut donc surtout pas, comme Revel le pensait à premier abord, détruire, brûler les murs, faire table rase, repartir à zéro. **Il ne faut pas, comme le théorise la dialectique historique, détruire la thèse par l'antithèse pour arriver à la synthèse et, en cela, Butor est plus du côté de Kierkegaard que de celui de Hegel. Comme Kierkegaard, là où certains voient contradictions, lui voit paradoxes, voit défi à l'intelligence, voit obligation de mieux analyser le réel, voit moyen de s'approcher un peu plus du monde.**

En fait, les murs, comme les labyrinthes, ont leur utilité : il ne faut pas les éradiquer, il faut les sauvegarder. Ils ont un rôle, une fonction. **Les pans qui restent peuvent servir à reconstruire du neuf, du plus adapté** : « Nous en sommes au stade suivant ; les murs achèvent de s'écrouler, alors il s'agit d'utiliser le mieux possible les morceaux qui subsistent de tous ces décombres et de toute cette poussière[1] ». C'est bien ce qui se passe dans le roman. La fissure de l'Ancienne Cathédrale entraîne certes la chute de la vieille tour mais elle donne aussi l'occasion de reconstruire cette cathédrale et de la doter d'un nouveau carillon. Les anciennes cloches ne pouvant pas être réutilisées dans cette vieille église, la chute de la tour entraîne surtout la construction d'une cathédrale plus novatrice que la précédente. De même, dans *L'Emploi du temps*, Caïn, qui a pourtant détruit Abel, n'est pas présenté comme un destructeur mais comme un bâtisseur : « Et qui est ce maçon qui lui fait pendant à droite, édifiant un mur de brique ? /– Toujours lui […] "aedificavit civitatem" ("et il construisit une cité") » (5 juin, p. 93/282). Etant donné que le meurtre de son frère l'a amené à se racheter en bâtissant une ville, on pourrait aller jusqu'à dire que lui aussi a reconstruit sur des ruines.

Ce personnage mythique, protecteur des artistes et donc des écrivains, nous amène aussi à découvrir une nouvelle mais essentielle caractéristique des murs présents dans *L'Emploi du temps*, **ceux-ci servent de support à l'écriture** : « ces trois mots qui ne sont pas venus de moi, mais que j'ai lus au travers de ma fenêtre sur certains reliefs du mur de brique à gauche de moi » (1er septembre, p. 340/449) ; « tel un enfant maladroit qui s'applique dans sa copie, ce texte bref lu dans tes briques » (5 septembre, p. 348/454) ; « Je vous vois maintenant, rues de Bleston, vos murs, vos inscriptions et vos visages » (9 septembre,

[1] Butor, « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, 12-18 mars 1959, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 49.

p. 357/460) ; « je me sens bien plus capable d'interpréter le signe qui s'inscrit dans la succession des deux briques sur un mur lézardé, Bleston dont je ronge la carapace par cette écriture » (25 septembre, p. 391/484). **Belle façon de nous dire tout d'abord que l'écriture est une protection.** Quand Butor évoque les *Essais* de Montaigne, on retrouve d'ailleurs justement sous sa plume cette même métaphore : « Ayant fait de son livre ses terres et sa forteresse[1] ». **Belle façon aussi de nous faire comprendre que les murs sont une métaphore de l'écriture. Cette interprétation semble d'autant plus légitime que si Butor évoque l'écriture quand il parle des murs, il évoque les murs quand il parle de l'écriture** : « cette table qui était mon rempart contre Bleston » (24 juillet, p. 236/378), « j'ai décidé d'élever autour de moi ce rempart de lignes sur des feuilles blanches » (5 août, p. 261/396). Loin d'innover, il reprend en fait le relais de deux écrivains qu'il admire et sur lesquels il a beaucoup réfléchi et écrit, Proust et son fameux petit pan de mur jaune et surtout Flaubert :

> « Toute la semaine a été assez ennuyeuse et, aujourd'hui, j'éprouve un grand soulagement en songeant que voilà quelque chose de fini, ou approchant ; mais j'ai eu bien du ciment à enlever, qui bavachait entre les pierres, et il a fallu retasser les pierres pour que les joints ne parussent pas. La prose doit se tenir droite d'un bout à l'autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie[2] » ;
>
> « Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe[3] ? »

Comme le souligne Mireille Calle-Gruber, en commentant la photo d'un mur prise par Claude Simon, « faire un mur et faire un livre, cela relève d'une même nécessité : celle […] d'appareiller des éléments, d'organiser une succession, de donner direction et lisibilité[4] » et surtout, comme elle le précise encore au début de cette même citation, **« celle de trouver un ordre ».**

En conclusion, tout ce qui précède amène à réinterpréter totalement les graphiques des occurrences des lexies « mur », « murs » et « briques » qui ont servi de point de départ à cette analyse. Au début du roman, les murs sont une matérialisation de l'absurdité de la condition humaine, ils représentent la non-communication, la séparation entre les êtres, le tombeau qui nous attend tous mais, fidèle à sa démarche

---

[1] Butor, *Essais sur les Essais*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 699.
[2] Lettre à Louise Collet du 3 juillet 1853.
[3] Lettre à George Sand, du 6 février 1876.
[4] Calle-Gruber, *Le grand temps, Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, coll. « Perspectives », Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004, p. 48.

pédagogique et didactique, s'appuyant plus sur Sartre que sur Camus, Butor, au fur et à mesure de son roman, transforme peu à peu la représentation et la signification de ces murs. Il s'en sert ainsi comme instrument de prise de conscience, comme appel à les franchir ou tout au moins à les percer. En fait, ce n'est pas parce que Revel est définitivement happé par l'absurdité du monde qu'il y a de plus en plus d'occurrences des lexies « mur », « murs » et « briques » dans *L'Emploi du temps* mais, au contraire, parce que, loin de vouloir recommencer à zéro et rebâtir à partir de rien un nouveau monde, Butor, à l'opposé des anarchistes, des marxistes, poussant certaines intuitions littéraires de Sartre, estime que, pour reconstruire, il faut se servir de certaines pierres et vestiges du passé. Les vieux pans de murs qui restent, loin d'être désespérants, peuvent servir de point de départ, de soutien, de fondation pour réordonner le monde et lui redonner sens. Pour cela, il est cependant impératif de se libérer de l'ordre ancien, de l'ordre figé d'hier, de l'architecture inadaptée de jadis. Il est impératif de ne pas reconstruire la même chose qu'hier : « Il faut que notre pierre apporte un bouleversement tel dans le mur ancien que tout se réorganise en une fenêtre[1]. » Pour construire la nouvelle forteresse qui aidera la société à se protéger de la crise, il faut, en fait, retrouver derrière les décombres non pas tel ou tel ancien bâtiment qui n'aurait maintenant plus aucun usage mais plutôt tel ou tel alignement, telle ou telle structure, plus adaptée au nouveau monde parce que plus proche de l'ordre originel de la nature.

Nous retrouvons ce que nous avons découvert plus haut en analysant les nouveaux Paradigmes scientifiques et les conceptualisations philosophiques de Kierkegaard, Husserl, Heidegger et Sartre, à savoir que si les uns et les autres s'en prennent à certains pans du passé, ce n'est pas pour en conclure que le monde est absurde, ce n'est pas pour en rester là, c'est pour reconstruire de nouvelles représentations du réel, de nouveaux « murs » derrière lesquels les hommes pourront s'abriter pour mieux affronter la réalité.

L'influence déterminante est sans doute encore ici Heidegger et son *Gefahr* :

> « le *Gefahr* reste absolument ambivalent. Heidegger cite la parole de Hölderlin, selon laquelle "*Là où il y a le danger, là aussi/croît ce qui sauve.*" […] c'est précisément dans cet extrême danger que se manifeste l'appartenance la plus intime, indescriptible de l'homme à "ce qui accorde"[2]. »

Contrairement à Husserl qui veut abattre les préconceptions culturelles et scientifiques, contrairement encore à Bergson qui raye d'un coup de crayon rageur l'approche quantitative du Temps, Heidegger, et à sa suite Sartre, n'éradique pas les conceptions du passé, ne nie pas

[1] Butor, « Victor Hugo romancier », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 566.
[2] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 109.

le Temps des horloges, l'intratemporéanité, l'historialité. Au contraire, il se sert d'eux pour dévoiler ce qu'il y a de plus profond en eux, il se sert de l'impropre pour arriver au propre, de la Temporalité pour découvrir la Temporellité, il se sert des murs existants pour en construire de nouveaux bien plus solides.

Cependant, comme le révèlent dans *L'Emploi du temps* l'association de plus en plus systématique mur / écriture et le fait que les murs se mettent peu à peu à bruire, à murmurer, à devenir parole, plus le roman progresse, plus Revel, plus Butor peut-être, prend conscience que la meilleure forteresse, le mur le plus adéquat pour transformer le ciel de plomb en azur doré, n'est peut-être pas celui de la philosophie, mais comme l'annonçait Caïn, comme l'a écrit Flaubert, le mur de l'art, le mur de l'écriture. Et là encore, nous y reviendrons, il rejoint la pensée de Heidegger.

En conclusion, une nouvelle fois, les stylèmes de la première moitié du roman nous ont permis de mettre en évidence un certain nombre de faiscsèmes récurrents qui sont à la source de plusieurs existentiaux :

Les stylèmes, faiscsèmes et existentiaux labyrinthiques

Stylèmes	Faiscsèmes	Existentiaux
ARCHITEXTUALITE - Surmarquage de certaines caractéristiques de l'architexte journal intime - Surmarquage de certaines caractéristiques de l'architexte roman policier - Surmarquage de certaines caractéristiques de l'architexte récit fantastique etc. - Subversion de l'architexte journal intime - Subversion de l'architexte roman policier - Subversion de l'architexte récit fantastique etc. ENONCIATIONS - Lacunes énonciatives - Gradation de ces lacunes - Irrégularité de ces lacunes - Irrégularité des jours d'écriture - Irrégularité de la vitesse du temps de l'énonciation - Non synchronies entre les lignes temporelles - Irrégularité du nombre de pages consacrées aux grandes parties, aux semaines, aux chapitres etc. - Surmarquage des retours en arrière - Dimension policière - Mise en abyme de la lecture et de l'écriture etc. HISTOIRE ET RECIT - Analepses de grande portée - Aucune référence à l'avant Bleston - Aucune référence au contexte historique de 1952 - De nombreux jours non racontés	- /Complexification/ - /Confusion/ - /Désordre/ - /Discontinuité/ - /Fragmentation/ - /Irrégularité/ - /Pluralité/ - /Prolifération/ - /Subjectivité/ - /Directivité/, /Rétrogradation/ - /Simultanéité/, /Successivité/ etc.	- 'Absurdité' - 'Angoisse' - 'Apathie' - 'Apprésentation' - 'Attendance' - 'Bavardage' - 'Bougeotte' - 'Confusion' - 'Curiosité' - 'Découragement' - 'Désarroi' - 'Désespoir' - 'Désorientation' - 'Dislocation' - 'Dispersion' - 'Dissolution' - 'Emprisonnement' - 'Ennui' - 'Equivoque' - 'Etrangeté' - 'Impuissance'

- Lacunes surmarquées - Accélération graduelle de la vitesse du récit - Jeux sur la fréquence - Multitude et répétition des dates - Fusion de trois types de récit : récit des événements dans l’ordre chronologique, récit des événements dans l’ordre de connaissance du narrateur, récit des événements dans leur ordre de surgissement à la mémoire. - Dates incohérentes etc. - Rareté de la lexie « conséquence » - Isotopie du /Fantastique/ - Cotexte irrationnel de la lexie « à cause de » - Enquête qui n’aboutit pas etc. - Un référent lacunaire - Prolifération de renseignements référentiels - Abondance des ressemblances - Isolexismes de la confusion - Métaphores de la confusion. - Isotopie, référent et métaphores de la dislocation - Grand nombre d’interrogatives - Récurrence de la lexie « étrange » - Recours à un protagoniste étranger - Isotopie de l’/Oubli/, du /Sommeil/ - Référent minéral - Motif de la nuit - Recours à la couleur noire - Réduction globale de la première personne du singulier dans les trois premières parties - Hyperbolisation du péjoratif - Actualisation de certains des sèmes afférents de la lexie « mur » etc. ECRITURE - Division du texte en pages, grandes parties, chapitres, jours - Irrégularité de la longueur des paragraphes - Irrégularité du nombre de paragraphes par jour - Paragraphes d’une phrase etc. - Phrases divisées en paragraphes - Phrases longues - Phrases segmentées - Parataxe asyndétique - Hypotaxe proliférante - Complexification syntaxique - Ambiguïtés syntaxiques - Augmentation des phrases exclamatives etc. - Présence de séquences intérieures - Enumérations - Absence des passés simples - Tiroirs verbaux non chronologiques - Abondance des passés composés - Lexique dysphorique - Lexique contradictoire - Isotopie de la /Mort/ etc.		- ‘Incompréhension’ - ‘Inquiétude’ - ‘Instabilité’ - ‘Manque’ - ‘Monotonie’ - ‘Néantisation’ - ‘Oubli’ - ‘Pessimisme’ - ‘Peur’ - ‘Précarité’ - ‘Réification’ - ‘Révolte’ - ‘Solitude’ - ‘Terreur’ - ‘Tristesse’ . - ‘Désir’ - ‘Liberté’ - ‘Pitié’ etc.

Que ce soit aux niveaux achitextuel, énonciatif, du récit, de l'histoire ou de l'écriture, ces stylèmes et ces faiscsèmes conduisent tous à une nouvelle représentation du monde, à un nouveau schème matriciel, le schème matriciel labyrinthique qui semble induire une Vision du Monde absurde, assez proche de celle théorisée par Camus dans *Le mythe Sisyphe* et non sans rapports avec certaines des conclusions des nouveaux Paradigmes scientifiques (théorie Chaotique, théorie de la relativité, théorie quantique) ou des conceptualisations philosophiques d'un Kierkegaard, d'un Husserl, d'un Heidegger ou d'un Sartre.

Mais une telle Vision du Monde, si elle a l'avantage de régler, en niant tout simplement leur existence, plusieurs des ambivalences perçues par les hommes dans le réel, en crée aussi des nouvelles. Par bien des aspects, elle semble en fait se construire par opposition aux anciens schèmes linéaires. Le Temps était sous le faiscsème de l' /Ordre/, le voilà caractérisé par le /Désordre/. Le Temps était /Unicité/ et /Unité/, le voilà /Pluralité/ et /Fragmentation/. Alors que dans les schèmes matriciels linéaires, les faiscsèmes de la /Successivité/ et de la /Directivité/ n'étaient combattus par aucune ambivalence, ils sont discutés par la /Simultanéité/ et la /Rétrogradation/. Alors que tous les faiscsèmes ou presque étaient ambivalents, voilà que tous ou presque ne le sont plus. Mais ne pourrait-on pas, justement à cause de ce dernier aspect, reprocher à la nouvelle Vision du Monde de se mettre la tête dans le sable, de refuser la difficulté, de simplifier le réel, de remplacer des mondains insatisfaisants, les conceptions linéaires, par un mondain tout aussi insatisfaisant, la conception labyrinthique ? En effet, cette nouvelle Vision du Monde ne nie-t-elle pas ce dont depuis trois mille ans au moins l'homme ne cesse de se rapprocher, la /Continuité/ du monde et du Temps ? N'élimine-t-elle pas également bien hâtivement l'/Objectivité/ ? Ne contredit-elle pas trop certaines des conclusions des Paradigmes scientifiques et des spéculations philosophiques ? Ne se débarrasse-t-elle pas trop vite de la /Prévisibilité/ et de l' /Ordre/ ? Et surtout a-t-elle vraiment raison d'évacuer ambivalences et apories ? Les reconnaître, s'y confronter et essayer de les dépasser, n'est-ce pas un des seuls moyens que nous ayons de compenser les limites du langage, d'affiner le découpage à la hache du réel qu'est toute langue ?

De plus, comme nous n'avons cessé de le montrer, cette Vision du Monde débouche sur des existentiaux bien pires que ceux générés par les schèmes linéaires. Non seulement le remède s'avère donc plus terrible que le mal mais il risque de conduire à une société si désespérée que le pire est à craindre, à savoir une autodestruction. Du changement de schème, l'homme ne semble donc finalement avoir tiré que bien peu

d'avantages : une plus grande lucidité, à savoir la prise de conscience que tout est artefact et illusion ; un 'Désir' proportionnel à l'immense 'Manque' ressenti ; une 'Pitié' due à l'horreur de la situation et une plus grande 'Liberté', si, bien sûr, l'on peut appeler liberté le fait de pouvoir se promener dans un labyrinthe sans qu'aucun Dieu ne tire les ficelles ou sans que le courant de l'histoire ne nous prenne pour un fétu de paille. Belles consolations !

Après un tel constat, on comprend pourquoi, de la même manière que dès la première partie de *L'Emploi du temps* certains stylèmes mettaient à mal les schèmes matriciels linéaires, de nombreux autres, dans la troisième partie et sans doute même un peu avant, s'en prennent à la Vision du Monde absurde et, en quelque sorte, crient plus fort que n'importe quel beau discours idéologique ou didactique son inanité. Ils sont en cela parfaitement cohérents avec leur géniteur qui pas plus qu'il ne fut marxiste ne fut un Roquentin, un Meursault ou un Clamence.

La destruction systématique des schèmes matriciels linéaires, la montée en puissance des faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Fragmentation/, de la /Confusion/ et du /Désordre/, la remise en cause du « on-dit » et de la plupart des idéologies traditionnelles, y compris la scientifique, l'emphatisation de l'absurdité de l'existence de Revel, le recours au schème matriciel du labyrinthe et à la thématique du mur, loin de conduire à un monde absurde, doivent donc être lus comme un appel à se réveiller, un appel à réagir, un appel à reconstituer non pas la situation de l'avant-guerre mais à chercher, dans ce qui semble pur chaos, un ordre nouveau correspondant mieux à la réalité du monde et de la nature, un ordre nouveau pouvant aider à dépasser la crise actuelle, pouvant servir de mur de protection, pouvant permettre d'envisager l'avenir et l'impasse de la mort sous de meilleurs jours. Reste bien sûr, maintenant, à trouver ce nouvel ordre, à dévoiler, à son tour, le voile dévoilé, à chercher, puisqu'il se veut image du monde, ce qui se cache derrière le désordre apparent du mur d'écriture qu'est *L'Emploi du temps*. Enfin, si le monde s'avère effectivement non absurde, reste à passer du descriptif à l'éthique, de l'éthique à l'ontologique et ce en ne se demandant pas seulement comment bien employer son Temps mais ce qu'est le Temps et quels sont ses rapports avec l' « être ».

IV

LES STRATES

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

« Subtilement bâti comme ces boules d'ivoire des Chinois taillées les unes à l'intérieur des autres, ce roman offre de multiples couches[1]. »

Jaccottet

4.1. Des stylèmes en faiscsèmes

S Tarobinsky, en expliquant que « l'un des modes favoris de la composition de Michel Butor » est « la superposition d'éléments[2] », nous met sur la voie de cet ordre caché que nous recherchons et cela d'autant plus que, dans *Le Génie du lieu*, on retrouve cette même attention à la superposition d'éléments :

> « J'ai commencé par trois villes qui m'avaient spécialement frappé : Cordoue, Salonique, Istanbul. Chacune m'avait intéressé en particulier à cause de sa stratification historique. A Cordoue les Espagnols recouvrant en partie les Arabes, la présence dans la grande mosquée devenue cathédrale depuis Charles Quint, de la tombe d'un métis inca, le grand écrivain du Pérou colonial, qu'on appelle l'Inca Garcilaso de la Vega, fils d'une princesse inca et d'un général espagnol cousin d'un grand poète. De même à Salonique la superposition du site grec et romain, de la ville byzantine, de la ville turque et de la ville balkanique de l'après-guerre de 1914[3]. »

Qui plus est, **dans ses œuvres critiques, Butor ne cesse de montrer que tout texte littéraire est stratifié** et ce aussi bien génétiquement qu'énonciativement. Dans *Essai sur les Essais,* il nous fait par exemple découvrir les différentes étapes de l'élaboration de l'œuvre de Montaigne et tente de prouver qu'elles continuent à cohabiter dans le texte final. Dans *Jacques le fataliste*, il montre que l'histoire de Mme de la Pommeraye est, en fait, une superposition de quatre récits ayant chacun un narrateur différent :

> « le récit des amours de Jacques, par Jacques (Denise veut se faire aimer de lui parce qu'elle l'aime),
> le récit des amours du maître, par le maître (Agathe veut se faire aimer de lui pour obéir au chevalier),
> le récit des amours du marquis des Arcis, par l'hôtesse (Mlle Duquênoi veut se faire aimer de lui pour obéir à Mme de la Pommeraye),
> le récit de la mésaventure de Richard, par le marquis des Arcis (une fille, chez Mme Simion, veut avoir l'air de se faire aimer par Richard pour obéir au père Hudson)[4]. »

Il insiste aussi sur le fait que dans cette même oeuvre se superposent les commentaires de l'hôtesse, les interventions des deux protagonistes, des cris provenant de l'auberge et des commentaires de l'auteur. Sa conclusion est sans appel et confirme l'intuition de

---

[1] Jaccottet, « Un roman de Michel Butor », *La Gazette de Lausanne*, 12-13 janvier 1957, cité par Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 216.
[2] Butor, « Entretien avec Jean Starobinski », 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 93.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1086.
[4] Butor, « Diderot le fataliste et ses maîtres », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 831.

Starobinsky : « - inutile, je crois, de souligner les merveilleux effets que Diderot tire de ces superpositions et des sauts brusques d'un niveau, d'une voix à l'autre[1] ».

En toute cohérence, revient constamment sous sa plume une métaphore qui synthétise parfaitement ce que nous venons d'observer, la métaphore de l'archéologue :

> « On va remonter le cours du temps, plonger de plus en plus dans le passé, comme un archéologue ou un géologue qui, dans leurs fouilles, rencontrent d'abord les terrains récents, puis de proche en proche, gagnent les anciens[2] » ;

> « Cette idée des couches historiques qui se superposent, de la sédimentation, c'est quelque chose qui revient constamment dans mes livres[3]. »

Cette métaphore est d'autant plus intéressante que si elle induit la notion de stratification, elle la relie au concept de « Temps ». Non seulement Butor signale lui-même ce fait mais il invite même à analyser ses romans avec cette clé :

> « Cette écriture par strates, elle existe depuis le début, depuis les romans. Elle m'est apparue extrêmement féconde car elle me faisait découvrir toutes sortes de rapports nouveaux : j'ai donc approfondi cela. Et naturellement, ces strates de matériaux ce sont aussi des strates de temps[4]. »

Un simple survol de ses premières œuvres confirme que l'on a, en effet, là, beaucoup plus qu'un simple tic d'écriture mais bel et bien un trait fondamental qui mérite une plus ample exploration. *Passage de Milan*, avec ses différents étages, ses différentes classes sociales mais aussi ses références à différentes cultures et à différentes périodes temporelles, est déjà typiquement un roman de la stratification. Antonin Creil et son projet d'histoire anticipée en est une autre preuve :

> « Mon héros est un archéologue futur, à qui je fais découvrir de nouvelles inscriptions hiéroglyphiques ou cunéiformes, qui non seulement complèteraient celles que nous avons, mais infirmeraient un certain nombre des résultats que nous croyons avoir obtenus. Pour faire sentir l'épaisseur temporelle qui nous séparerait de ces trouvailles je les lui fais interpréter par rapport à un état de connaissances déjà sensiblement différent du nôtre[5]. »

On peut aussi lire *La Modification* comme une superposition de voyages, de villes, d'époques, d'expériences, de fantasmes, de rêves, etc. Dans la production ultérieure de Butor, on retrouve des jeux tout à fait comparables. Par exemple, *La Description de San Marco* est constituée de trois « couches » de textes :

---

[1] Butor, « Diderot le fataliste et ses maîtres », *Répertoire III, Œuvres complètes II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 833.
[2] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 441.
[3] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 87.
[4] Butor, « Entretien avec Mireille Calle », 1988, 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 7.
[5] Butor, *Passage de Milan*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 134-135.

> « D'abord le discours des touristes […] La seconde couche utilise les inscriptions que l'on trouve sur les murs de San Marco : un résumé, en français et en latin, de toute la Genèse […] La dernière couche regroupe mes propres descriptions de la basilique[1]. »

6 810 000 litres d'eau par seconde est aussi un savant assemblage de strates. Aux descriptions des chutes du Niagara, extraites d'*Atala* et de l'*Essai sur les Révolutions anciennes et modernes*, « s'ajoutent deux autres éléments. D'abord, il y a un speaker qui entraîne le lecteur-auditeur autour des chutes […] Ensuite, il y a les voix de tous ceux qui viennent admirer ce spectacle[2] ». Quant à, *Courrier des antipodes*, il

> « se compose de la façon suivante : d'abord une lettre à Marie-Jo ; puis une seconde lettre accompagnée d'un autre texte ; puis une troisième lettre, la suite de cet autre texte et encore un autre… Tout ça progressant en s'agglomérant, par stratifications[3]. »

***L'Emploi du temps* ne fait évidemment pas exception.** Au contraire, dans ce roman Butor reprend et amplifie volontairement le processus amorcé dans *Passage de Milan* :

> « En 1953, j'avais déjà préparé quelques plans, de vagues esquisses. Je me souviens d'avoir rédigé les premières pages en plein hiver 1954, chez Jean-François Lyotard à La Flèche. Il faisait un froid sibérien. Dans *L'Emploi du temps*, je voulais intégrer mon expérience à Manchester mais aussi reprendre le schéma de *Passage de Milan*, en l'élargissant : après avoir décrit une nuit dans un immeuble, je me suis dit que je pourrais peut-être raconter une année dans une ville. Puis j'ai eu l'idée d'un récit qui ne serait pas linéaire mais qui brasserait des strates temporelles différentes[4]. »

Ce n'est donc évidemment pas un hasard si Butor a intitulé le quatorzième chapitre de *Improvisations sur Michel Butor* « STRATIFICATION[5] » et si le chapitre en question est inséré dans une partie appelée « LA HANTISE ».

Nous le voyons, ses descriptions de villes, ses critiques littéraires, ses oeuvres antérieures ou postérieures, ses commentaires amènent tous à postuler que l'/Ordre/ qui se cache derrière le /Désordre/ apparent est une addition de strates, une addition de strates temporelles, addition qu'il nous faut maintenant essayer de caractériser plus précisément en nous appuyant, une nouvelle fois, sur les stylèmes utilisés par Butor. Pour cela, comme précédemment, commençons par explorer le niveau architextuel.

---

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 149-150.
[2] *Ibid.*, p. 166.
[3] *Ibid.*, p. 220-221.
[4] *Ibid.*, p. 71.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 67.

4.1.1. Des architextes mille-feuilles

✓ Une stratification d'architextes

Premier constat, Butor superpose plusieurs architextes. Nous avons effectivement déjà montré et remontré que *L'Emploi du temps* est simultanément « journal intime », « roman mémoire », « roman policier » et « roman fantastique ». On pourrait aussi dire « roman d'amour », « roman de formation », « roman philosophique », « livre d'alchimie », etc.

A cette liste, il faudrait ajouter « lettre ». Revel, lui-même, nous met sur cette voie : « C'est une longue lettre » (9 juin, p. 107/292). Non seulement plusieurs lettres sont effectivement évoquées dans le récit (lettre perdue au début du roman, lettre de la police, lettres de Lucien, etc.) mais surtout, à partir de la fin de la quatrième partie, c'est le journal de Revel qui devient lui-même « lettre ». Certes, le 25 août, cette lexie n'est pas encore mentionnée mais de nombreux marqueurs épistolaires sont déjà là : présence d'une date, apostrophe dès la première ligne, première personne du singulier et deuxième personne de politesse dès la troisième ligne, forte affectivité, structure lâche, référence à un passé commun, etc. En toute logique, l'explicitation ne tarde pas à arriver :

> « Ann, à qui s'adressent toutes ces phrases, […] puisque ce texte commencé au moment même de mon année où j'étais le plus détourné de vous, le plus oublieux de votre beauté, de votre sollicitude, est devenu maintenant comme une lettre que je vous adresse, est devenu une lettre que vous pourrez lire entièrement lorsque je vous aurai enfin atteinte et prise » (27 août, p. 325/437) ;
>
> « après avoir achevé la lecture de cette vaine lettre suppliante que j'avais commencé à écrire le 25 août, de cette lettre à Ann Bailey, qui ne lui parviendra que lorsque mon départ aura posé le point final » (8 septembre, p. 352-353/457) ;
>
> « cette vaine lettre suppliante à Ann Bailey, que je lui ferai parvenir plus tard pour qu'elle la lise avec tout ce qui l'entoure, pour qu'elle sache comme je l'ai vraiment aimée malgré tout, comme je la regrette en ce moment » (8 septembre, p. 354/458).

Du point de vue temporel, ce nouvel architexte n'est pas sans intérêt. En effet, par ce biais, Butor rajoute une strate temporelle entre la période correspondant à l'histoire lointaine et la période de l'énonciation interne. Pour bien percevoir cette strate et en comprendre tous les enjeux, il est indispensable de repérer ce qui sépare les récits à la troisième personne sans narrateur explicite des récits à la première personne. Comme le fait remarquer Butor, dans les premiers, il y a une coupure nette entre le passé et le présent, la distance entre ses deux périodes semble donc toujours très importante. En revanche, dans les récits à la première personne, plusieurs cas de figure sont possibles[1]. Le narrateur traditionnel

[1] Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 417.

qui cherche à rédiger ses mémoires attend généralement d'avoir suffisamment de recul pour analyser sa vie. La distance est donc, dans ce type de texte, également très grande entre Temps de l'énonciation interne et Temps de l'histoire. Cependant les auteurs qui ont conscience que cette vision n'est qu'un idéal utopique et illusoire vont plutôt préférer le genre chronique. Le narrateur raconte alors au fur et à mesure des événements. La distance entre le Temps de l'histoire et le Temps de l'énonciation interne est alors évidemment perçue comme bien moindre. Certains auteurs font un pas de plus en tentant de réduire au maximum la distance entre les deux Temps, en tentant

> « d'atteindre une narration absolument contemporaine de ce qu'elle narre ; seulement, comme on ne peut évidemment pas à la fois écrire et se battre, manger, faire l'amour, on a été obligé de recourir à une convention : le monologue intérieur[1]. »

Le genre lettre comme le genre journal intime est un intermédiaire entre le monologue et les chroniques. D'ailleurs, Béatrice Didier souligne bien la proximité entre les deux genres : « le pseudo-journal intime, simple procédé romanesque, comparable au roman par lettres[2] ».

Avoir recours à ces genres, c'est détruire dans l'oeuf le projet de départ de Revel, c'est reconnaître l'insuffisance et l'inanité de ce projet, **c'est dire qu'on ne peut raconter sa propre vie en s'appuyant sur seulement deux strates temporelles.** Et cela d'autant plus que si nombre de journaux intimes sont avant tout destinés à relire le présent voire à mieux vivre le présent en se libérant du passé par l'écriture, le genre lettre induit, lui, un destinataire autre que le narrateur et donc fait jaillir intrinsèquement, bien plus que le genre journal intime, une strate temporelle future. **Par l'insertion du genre lettre,** les deux strates de départ en deviennent donc au moins quatre. **La stratification plus que jamais s'en trouve sous les faiscsèmes de la /Prolifération/, de la /Complexification/, de la /Pluralité/, de la /Discontinuité/ et de la /Différenciation/ mais aussi sous celui de la /Continuité/.** En effet, le genre lettre en créant une strate intermédiaire rapproche les strates les plus éloignées, réduit, comble la distance qui les séparait.

La montée en puissance du genre lettre ne pourrait-elle pas aussi être lue comme une reconnaissance de l'impossibilité de l' /Objectivité/ ? Si le journal de Revel devient lettre, n'est-ce pas parce que tout journal intime, que son auteur le veuille ou non, tend en fait vers ce genre ? En effet, même si l'on veut être le plus objectif possible, n'imprègne-t-on pas de notre représentation personnelle du monde, de notre « Moi », tout ce que l'on raconte ?

[1] Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 418.
[2] Didier Béatrice, « L'emploi du temps », *Le Journal intime*, PUF, 1976, p. 149.

N'écrit-on pas, malgré soi, un texte qui ressemble plus à une lettre qu'à un rapport de faits ? Autant le reconnaître. Et comment mieux le reconnaître qu'en assumant cet état de fait ?

Qui plus est, ce n'est jamais n'importe quelle vision, quel regard, quelle représentation que fait ressurgir le « Moi » dans les lettres et, en tous les cas, absolument pas le regard ou la représentation d'il y a sept mois mais bel et bien celui ou celle de « maintenant », celui ou celle de la strate de l'énonciation interne. Autrement dit, si, tout en évitant l'artificialité du genre monologue intérieur, l'on veut à la fois souligner la /Subjectivité/ de toute représentation et l'influence déterminante du moment présent sur la reconstruction du passé, il n'y a pas de meilleur recours que… le genre lettre.

✓ **Des architextres stratifiés**

Non seulement Butor superpose donc, comme nous venons à l'instant de le montrer, plusieurs architextes et donc plusieurs temporalités mais les architextes qu'il utilise se caractérisent eux-mêmes par des stratifications. La stratification se fait stratification de stratifications et, en plus, ces différentes stratifications, Butor fait tout ce qu'il peut pour les surmarquer.

Ainsi, s'il s'intéresse au genre journal intime, c'est bien sûr parce que, comme nous n'avons cessé de le montrer, ce genre est en soi une /Pluralité/ d'au moins deux temporalités, le Temps de l'histoire et le Temps de l'énonciation interne. Mais, comme dit plus haut, alors que dans la plupart des journaux intimes le Temps entre ces deux strates n'est que de quelques heures voire quelques jours, **Butor, pour rendre plus visibles ces deux strates, accentue leur /Différenciation/ en les séparant de sept mois**. **Comme si cela ne suffisait pas, cette emphatisation de la /Pluralité/ et de la /Différenciation/ est « réemphatisée » par la disposition typographique.** Butor, à côté du mois de l'énonciation interne, rajoute à chaque fois, comme pour le rendre plus visible, le mois de l'histoire : « MAI, octobre » (26 mai, p. 59/259).

Le deuxième genre qui sert de modèle à *L'Emploi du temps*, le roman policier, s'avère tout aussi stratifié. Tous les théoriciens de la littérature policière s'accordent, en effet, pour y voir « un récit qui en recherche un autre », autrement dit, encore une fois, **une**

/Pluralité/ de lignes. La première « découl[e] de la découverte (ou de l'anticipation) d'un crime » ; la seconde « fourni[t] l'identité du criminel, ses motivations et les modalités de son acte[1] ». La première raconte les événements qui se produisent après le crime, à savoir, par exemple, les faits ayant trait à l'enquête, la survenue éventuelle d'un ou plusieurs autres meurtres, les réactions des personnages suite au premier meurtre, etc. ; **la deuxième narre,** quant à elle, **les événements** qui ont eu lieu avant le meurtre, événements qui sont généralement racontés par bribes et qui semblent donc **dans le /Désordre/**, alors que **la première,** elle, obéissant à la logique et à la raison, **aurait plutôt tendance à se caractériser par l' /Ordre/**.

Puisque tendant vers la résolution de l'enquête, **la première ligne se caractérise aussi par le faiscsème de la /Directivité/. La deuxième**, puisque s'enfonçant vers un passé toujours plus lointain, puisque cherchant à comprendre le pourquoi du comment, **est, elle, plutôt caractérisée par le faiscsème de la /Rétrogradation/.**

Butor, en plaçant le meurtre non pas au début du roman mais au milieu de celui-ci, surmarque la présence de ces deux lignes, lignes aussi emphatisées par le métatexte de Burton qui notifie explicitement à la fois la « superposition » et les deux directions prises :

> « dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement […] il superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui, ce qui est tout à fait naturel puisque, dans la réalité, ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accumulent » (21 juillet, p. 225/371).

Il faudrait rajouter à ces quelques remarques que**,** exactement comme ci-dessus, **la superposition en question est également sous les faiscsèmes de la /Prolifération/ et de la /Complexification/. En effet, Butor ne superpose pas au genre roman intime que le genre roman policier traditionnel mais bel et bien plusieurs sous-genres du genre roman policier.** *L'Emploi du temps* est en effet, simultanément, nous l'avons vu, un roman à énigmes, type Agatha Christie, Conan Doyle, un *hard-boiled*, type Chandler, Hammet, et même un roman type Simenon où la peinture du milieu social et de l'environnement importe finalement bien plus que l'action. **Butor superpose aussi dans son roman ce que Todorov appelle le roman curiosité et le roman suspense**[2]. En tant que lecteur, nous voulons trouver le meurtrier potentiel de Burton et suspectons de plus en plus James (= roman curiosité). Mais parallèlement, nous attendons la suite des aventures de Revel et, puisque nous le sentons en danger psychologique et sentimental, nous nous inquiétons de plus en plus pour lui. Nous voulons aussi savoir si la ville réussira ou non à l'endormir, à le broyer, s'il se fiancera avec

[1] Eisenzweig, « Présentation du genre », *Littérature*, n° 49, février 1983, p. 9, cité par Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999, p. 75.
[2] Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, coll. « Points », Seuil, 1978, p. 9-19.

Rose, s'il réussira à parler à Ann, si elle acceptera de renouer avec lui (= roman suspense). **Via ces deux types de roman policier, ce sont bien sûr deux types de temporalité qui se superposent : une temporalité logique, rationnelle, à dominante /Objective/ et une temporalité dramatique, émotive, affective, à dominante /Subjective/.**

Via les différents sous-genres, comme via ces deux types de roman policier, ce sont aussi les faiscsèmes de la /Différenciation/ et de la /Simultanéité/ qui ressurgissent ici mais également ceux de la /Confusion/, de la /Continuité/ et de la /Fusion/ car, comme précédemment, la multiplication des sous-genres réduit la dichotomisation première, car il est aussi bien difficile de séparer nettement ce qui appartient à tel genre, et donc à telle temporalité, de ce qui appartient à tel autre, et donc à telle autre temporalité.

✓ Une stratification d'architextes hypotextuels

Terminons en soulignant que parmi les multiples hypotextes de *L'Emploi du temps* certains ont les mêmes architextes que le roman de Butor et que plusieurs des caractéristiques architextuelles des hypotextes en question ont été repérées et reprises par Butor.

Nous avons déjà vu que ***L'Emploi du temps*** **s'inspire par exemple du journal intime qu'est *Le Horla*, qu'il en exploite la dimension dramatique et qu'il lui soutire la possibilité de faire percevoir par le simple jeu des datations le trouble psychologique du narrateur. Nous avons aussi vu que, comme son illustre prédécesseur, Butor joue sur le potentiel symbolique de l'architexte** et plus particulièrement sur les sèmes afférents de la période choisie : printemps, été, automne.

Un autre journal intime a indéniablement influencé Butor, ***Etapes sur le chemin de la vie*** **de Kierkegaard. A cet ouvrage, il emprunte sa conscience aiguë de l'écart existant entre le Temps de l'histoire et le Temps de l'énonciation interne, la /Régularité/ des Temps mis en place, la /Synchronisation/ des périodes présentes** (comme dans *L'Emploi du temps*, l'écart entre les deux périodes reste constant mais cette synchronisation, si elle est mensuellement voire hebdomadairement ou journellement possible, s'avère intenable à une échelle plus petite et débouche donc sur **la /Non-synchronisation/ et l' /Irrégularité/) et, surtout, le constant tiraillement entre /Objectivité/ et /Subjectivité/.** Chaque jour y est en effet divisé en deux parties respectivement introduites par les syntagmes « le matin » et « à minuit ». Le matin se veut le plus fidèle possible et commence d'ailleurs

systématiquement par « il y a aujourd'hui un an ». Le soir, au contraire, est une analyse réflexive et subjective de ce qui s'est passé le matin à la lumière des événements qui ont suivi.

Les quelques lignes qui suivent semblent également, génériquement parlant, programmatiques :

> « Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement[1]. »

On y retrouve presque une poétique de *L'Emploi du temps* : une description au jour le jour (/Régularité/), une fonction heuristique, une valorisation des détails significatifs et de la structuration (/Ordre/), une focalisation sur la table de l'écrivain et sur la ville, une conscience du changement mais aussi et surtout une reconnaissance de l'importance du sujet observant (/Subjectivité/). Ces lignes ne sont pourtant pas extraites des écrits critiques de Butor ou de l'œuvre de Kierkegaard mais… des toutes premières pages de *La Nausée* de Sartre, roman qui, rappelons-le, est lui aussi un journal intime.

Dans ce roman, Sartre, à plusieurs reprises, réfléchit sur le générique et ses réflexions nous ramènent directement à *L'Emploi du temps*. Roquentin, par exemple, comme le fera Revel, **signale la /Discontinuité/ et les existentiaux pessimistes inhérents au genre**. Il surmarque aussi les lacunes dues à la mémoire et la vacuité du raconté :

> « Naturellement je ne peux plus rien écrire de net sur ces histoires de samedi et d'avant-hier, j'en suis déjà trop éloigné ; ce que je peux dire seulement, c'est que, ni dans l'un ni dans l'autre cas, il n'y a rien de ce qu'on appelle à l'ordinaire un événement[2] » ;
>
> « je ne retrouve pas bien la succession des événements, je ne distingue pas ce qui est important[3] ».

Notons au passage que certaines des métaphores phares de Butor concernant la rédaction de son journal doivent aussi sans doute beaucoup à Sartre. Dans *La Nausée*, on peut par exemple lire :

> « Mais comme mes regards tombaient sur le bloc de feuilles blanches, je fus saisi par son aspect et je restai, la plume en l'air, à contempler ce papier éblouissant : comme il était dur et voyant, comme il était présent. Il n'y avait rien en lui que du présent[4] » ;
>
> « Aujourd'hui, je me réveille, en face d'un bloc de papier blanc. Les flambeaux, les fêtes glaciales, les uniformes, les belles épaules frissonnantes ont disparu[5]. »

Or le 28 juillet, Revel écrit :

---

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 25.
[4] *Ibid.*, p. 139.
[5] *Ibid.*, p. 142.

> « J'ai devant les yeux cette première page datée du jeudi 1er mai, que j'ai écrite tout entière à la lumière de ce jour finissant, voici trois mois, […] et je déchiffre cette phrase que j'ai tracée en commençant : "Les lueurs se sont multipliées", dont les caractères se sont mis à brûler dans mes yeux quand je les ai fermés, s'inscrivant en flammes vertes sur fond rouge sombre, cette phrase dont j'ai retrouvé les cendres sur cette page quand j'ai rouvert mes paupières, ces cendres que je retrouve maintenant » (p. 246/384).

Les deux œuvres parviennent en fait à la même conclusion : il est impossible de retranscrire le passé. A cause de notre représentation actuelle, à cause de notre « Moi » présent, notre vision de celui-ci ne cesse de changer. Exactement comme le refera Revel dans *L'Emploi du temps*, Roquentin, pour le prouver, reprend une phrase précédemment rédigée et en montre l'inanité :

> « "On avait pris soin de répandre les bruits les plus sinistres" Cette phrase, je l'avais pensée, elle avait d'abord été un peu de moi-même. A présent, elle s'était gravée dans le papier, elle faisait bloc contre moi. Je ne la reconnaissais plus. Je ne pouvais même plus la repenser. Elle était là, en face de moi ; en vain y aurais-je cherché une marque d'origine. N'importe qui d'autre avait pu l'écrire. Mais moi, *moi* je n'étais pas sûr de l'avoir écrite […] Je jetai un regard anxieux autour de moi : du présent, rien d'autre que du présent. Des meubles légers et solides encroûtés dans leur présent, une table, un lit, une armoire à glace – et moi-même[1]. »

Le simple survol de ces trois intertextes révèle donc que le roman de Butor est un véritable mille-feuilles, un mille-feuilles qui est à la fois /Simultanéité/, /Pluralité/ et /Complexification/ de strates. En effet, non content d'emprunter à ces prédécesseurs, çà et là, quelques traits disparates, Butor tente de synthétiser les acquis des uns et des autres. Son utilisation du genre journal intime est de ce point de vue remarquable, elle est l'addition de l'exploitation qu'ont faite de ce genre Maupassant, Kierkegaard, Sartre et sans doute bien d'autres. On pourrait dire la même chose du genre roman policier ou du genre fantastique puisqu'on y retrouve à la fois Maupassant et Kafka.

Cependant, le mille-feuilles butorien ne peut être redivisé. Il est bien difficile d'attribuer telle ligne à Sartre et telle autre à Kierkegaard. **La /Continuité/ entre les différentes strates est telle qu'elle « attaque » de plus en plus la /Différenciation/** inhérente à toute stratification. Nous le voyons, un peu comme dans un arc-en-ciel, **/Pluralité/, /Différenciation/ et /Discontinuité/ tendent à l' /Unicité/, à la /Fusion/ et à la /Continuité/.**

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 139.

4.1.2. Des énonciations proliférantes

✓ Une stratification de l'énonciation interne

Faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Prolifération/ et de la /Complexification/ obligent, plusieurs des remarques qui précèdent sur le genre journal intime ou sur le genre lettres tendent à montrer que **Butor, loin de se contenter d'une stratification générique, multiplie aussi les strates énonciatives**.

. Les narrateurs

D'ailleurs, en toute cohérence, dans ses lectures comme dans ses écrits critiques, **il s'intéresse tout particulièrement aux textes ayant plusieurs niveaux énonciatifs**. Alors qu'il rédige *L'Emploi du temps*, il confie, par exemple, lire le spécialiste hors pair des emboîtements énonciatifs, auteur dont le nom n'est d'ailleurs pas sans rapport avec un des personnages du roman que nous étudions, James, Henry James. Dans *Le Tour d'écrou*, autre nom très blestonien, on peut par exemple déceler rien de moins que quatre niveaux énonciatifs : 1) le supposé rédacteur de la nouvelle, 2) un certain Douglas, 3) la gouvernante de sa soeur qui vécut l'événement, 4) les protagonistes qui s'expriment en discours direct.

Dans *L'Emploi du temps*, **il arrive** de même **au narrateur Revel de donner la parole à tel ou tel protagoniste voire à un narrateur n'ayant ni chair ni os,** comme par exemple Bleston dans la prosopopée du 20 août, **mais, surtout, dans les quatrième et cinquième parties, Revel relit ce qu'il avait écrit précédemment. Se superposent alors deux narrateurs : le narrateur du récit premier qui raconte et commente les faits passés et un narrateur qui « reraconte » et « recommente » ces mêmes faits un ou deux mois plus tard. Cette stratification énonciative fait donc surgir deux nouveaux faiscsèmes, d'une part celui de la /Divisibilité/, d'autre part celui de la /Répétition/.** Butor n'enchâsse pas en effet, comme Henry James, des narrateurs différents ; il enchâsse les narrations d'un même narrateur. Nous n'avons pas un personnage qui raconte à un autre personnage une histoire que lui a racontée un troisième, nous avons un narrateur qui raconte à nouveau ce qu'il a raconté antérieurement. **Le filtrage et les déformations, qui quant à eux font surgir le faiscsème de la /Variation/,** ne proviennent plus des différences d'identité, de subjectivité et de perception des uns et des autres, ils **proviennent de l'écoulement du Temps**, du fait qu'un même personnage, au fur et à mesure des jours, des semaines, des mois, évolue, change, se modifie et ne voit donc plus le réel comme il le voyait antérieurement. La différence entre les deux procédés est de taille. Dans le schéma traditionnel, type Henry James, les points de vue sont

séparés, totalement discontinus ; **dans le schéma butorien, il y a glissement, *continuum*, quasi-insensible, d'une perception des événements à l'autre**. **Ce glissement se fait grâce aux ambivalences (la /Différenciation/ et la /Confusion/, la /Divisibilité/ et la /Fusion/, la /Pluralité/ et l'/Unicité/, la /Répétitivité/ et la /Variation/) et l'on voit donc bien là l'importance de celles-ci pour représenter ce que les mots n'arrivent pas à décrire seuls.**

Le *continuum* est tel que ce n'est évidemment que lorsque le narrateur s'arrête et compare sa perception d'aujourd'hui à celle d'il y a deux mois que le lecteur prend conscience de l'écoulement du Temps, prend conscience que **la /Continuité/ amène à une « Modification » de la perception du réel,** que le « je », tout en étant bien sûr toujours lui-même, est devenu « autre » :

> « J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même, mais qui m'apparaissait de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre à qui je n'aurais su confier qu'une partie de mes secrets, par manque de temps, par incapacité de distinguer encore tout ce qui était important, et aussi, je dois l'avouer, par le désir de le tromper, cet autre, de me tromper moi-même » (4 août, p. 256/393).

Pour rendre perceptible cette modification, cette /Discontinuité/ dans la /Continuité/, Revel propose assez souvent des sommaires résumant ce qu'il avait précédemment raconté et termine l'énumération sèche des faits en soulignant alors les différences de perception et d'interprétation des deux narrateurs. Faits « objectifs » (dates, lieux, noms propres), connecteurs d'addition (« d'abord », « puis »,) syntagmes courts, verbes d'action à l'imparfait ou au plus-que-parfait font alors place à des déictiques (« depuis huit jours, maintenant »), à des passés composés, à des verbes d'introspection, à des modalisateurs (« que je croyais), à une syntaxe plus hypotaxique, à un regard parfois même péjoratif sur le narrateur qu'il était jadis (« plus aveugle », « m'imaginant ») :

> « J'avais achevé avant-hier les pages datées du lundi et du mardi, relatant ma conversation avec Lucien le soir du 7, ici d'abord, puis dans le bus 33, puis au premier étage de l'Oriental Bamboo, près d'une des fenêtres qui donnent sur la façade de l'Ancienne Cathédrale, avec Lucien déjà parti depuis huit jours maintenant, notre conversation sur ma trahison, sur la façon dont Lucien avait parfait ma trahison en désignant, à Rose et Ann Bailey, George Burton, dont je leur avais déjà livré le nom, ce qui avait tellement troublé mon esprit que moi qui faisais tout pour entrouvrir mes yeux et les dégager des brumes et de la vase de Bleston qui les couvraient et les contaminaient, je devenais encore plus aveugle.
>
> Je suis devenu encore plus aveugle surtout depuis le jour de l'"accident" dans Brown Street, que je croyais le résultat direct de ces imprudences, de ces indélicatesses, m'imaginant que le coupable était cet ami de leur cousin » (11 août, p. 275-276/405).

. Les narrataires

Butor ne joue cependant pas que sur la superposition des narrateurs ou que sur la /Divisibilité/ du narrateur en plusieurs narrateurs, il **s'intéresse aussi aux narrataires.** Si l'on en croit Rangarajan, plusieurs stylèmes permettent de repérer ces derniers :

> « To detect the implicit presence of the narratee, a number of signals can be identified in the narrative: the pronouns "on" and "nous" (when they include the narratee), impersonnal expressions, questions and pseudo-questions, negations, extra-textual references, comparisons, analogies, and over-justifications. Further, as Susan Rava has demonstrated in "The Narratee in Proust", parenthesis is one of the devices that the narrator uses to communicate with the narratee[1].»

Grâce à ces différents stylèmes, **on peut au moins détecter quatre narrataires.**

Tout d'abord les deux sœurs Bailey et plus particulièrement, puisque le journal est censé lui être destiné, Ann : « Ann, à qui s'adressent toutes ces phrases » (27 août, p. 325/437), « cette lettre à Ann Bailey » (8 septembre, p. 352-353/457), « cette vaine lettre suppliante à Ann Bailey » (8 septembre, p. 354/458). Cependant, bien avant le 27 août, bien avant que Revel ait pris la décision d'adresser son journal à Ann, il s'adresse aux deux sœurs. L'une et l'autre, à plusieurs reprises, ont ainsi droit à des apostrophes, à des adresses directes à la deuxième personne : « Pourquoi Rose, pourquoi es-tu venue si tôt […] Pourquoi, Rose, pourquoi m'as-tu apporté cette demi-journée de supplice » (14 août, p. 286/412), « Ann, je n'ai pas réussi à vous parler samedi » (22 août, p. 311/428).

Notons au passage que, comme nous venons de voir avec les narrateurs, **un même narrataire, via la temporalité, via les faiscsèmes de la /Divisibilité/, de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/, peut se « stratifier » en plusieurs.** Les pronoms personnels en sont la meilleure preuve. Rose l'amoureuse devient ainsi, quelques pages plus loin, Rose qui a empêché Revel de se consacrer totalement à Ann. Comme pour bien distinguer ces étapes, le « tu » devient « vous » : « Pourquoi Rose, pourquoi es-tu venue si tôt » (14 août, p. 286), « vous êtes venue m'ouvrir, Rose » (21 août, p. 310).

La deuxième personne correspond aussi dans de nombreux extraits à un troisième narrataire, Bleston, et ce tout particulièrement dans la cinquième partie du roman : « N'avons-nous pas conclu un pacte, ville de Bleston ? […] Tout ce que tu m'as pris ne suffit donc pas à ta vengeance ? » (10 septembre, p. 358/461).

Le fait que cette ville se met à parler (« je t'entends me dire », 10 septembre, p. 358/461), qu'elle emploie des termes très semblables à ceux qu'emploient justement Revel quand il s'adresse à elle, que première et deuxième personnes sont souvent très proches, quasi interchangeables (« T'imagines-tu te débarrasser, me débarrasser » 10 septembre, p. 358/461)

[1] « Pour détecter la présence implicite du narrataire, un certain nombre d'indices peuvent être repérés dans le récit : les pronoms "on" et "nous" (quand ils incluent le narrataire), des expressions impersonnelles, des questions et pseudo-questions, des négations, des références extra-textuelles, des comparaisons, des analogies, une tendance à sur-justifier. De plus, comme Susan Rava l'a montré dans "Le narrataire proustien", les parenthèses sont un autre outil utilisable par le narrateur pour communiquer avec le narrataire. » Rangarajan, « Narratees in Butor's *L'Emploi du temps* », *The French Review*, vol. 80, n°3, February 2007, p. 579.

et qu'elle est enfin constamment anthropomorphisée **amène** à la soumettre à son tour au faiscsème de la /Divisibilité/ et donc **à voir derrière elle certes la société moderne, le monde de l'après-guerre mais aussi Revel en personne ou tout au moins une matérialisation de ses fantasmes.** Telle est la lecture de Mirelle Calle-Gruber :

> « le protagoniste ne cesse d'écrire, apostrophant la Ville qui devient rapidement le seul interlocuteur et destinataire de son *journal*, c'est parce que le monstre qu'il combat est en lui même, que la Ville est son miroir, et que ce sont ses propres démons intérieurs qu'il affronte[1]. »

Cette /Divisibilité/ ne laisserait-elle pas entendre que si le Temps est stratifié, c'est parce que le « Moi » est stratifié, que si sans cesse jaillissent des ambivalences c'est parce que le « Moi », les strates du « Moi » sont constamment en conflit les unes avec les autres ?

Cette utilisation de la deuxième personne ne préfigurerait-elle pas aussi certaines pages de *La Modification* ? Exactement comme dans ce roman, la deuxième personne fait de Revel une sorte d'accusé qui sous les coups de butoir de sa propre conscience est amené à s'interroger, à se remettre en question, et cela d'autant plus que le recours au genre roman policier et l'approche didactique analysée plus haut tendent, si l'on en croit les dires de Butor et de certains de ses critiques, au même but :

> « Un cas particulièrement intéressant est celui du juge d'instruction, ou du détective dans le roman policier, qui raconte une histoire à celui qui en est l'acteur principal, pour obtenir de celui-ci l'aveu de la vérité[2] » ;
>
> « A l'image du procès se superpose celle de la maïeutique. Aux figures du juge et de l'accusé se superposent celles du maître et de l'élève[3] » ;
>
> « Ainsi chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, […], c'est la seconde personne qui sera la plus efficace[4]. »

Partant des nombreux passages où Revel, en réaction à cette remise en cause, semble comme vouloir justifier ses actes et pensées, **Rangarajan en arrive à la conclusion que *L'Emploi du temps* pourrait bien contenir un quatrième narrataire, un narrataire anonyme, un lecteur potentiel théorique à qui inconsciemment il s'adresserait et qui jouerait alors à la fois le rôle d'un possible compagnon, d'un possible confident mais aussi d'un possible co-détective voire d'un possible juge d'instruction[5]. Les dimensions didactique et éthique de l'œuvre n'en seraient évidemment que plus renforcées.**

---

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, Paris, 1995, p. 12.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 102.
[3] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 165.
[4] Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 419.
[5] Rangarajan, « Narratees in Butor's *L'Emploi du temps* », *The French Review*, vol. 80, n° 3, February 2007, p. 584.

Rangarajan repère ce narrataire en s'appuyant sur les stylèmes recensés plus haut. Premier indice, la première personne du pluriel qui incorpore ce narrataire : « des châteaux forts de fonte moulée avec lesquels nos grands-parents jouaient aux petits soldats » (29 mai, p. 66/263), « parce que les événements qui nous frappent » (15 septembre, p. 370/469).

Les références culturelles présentées comme évidentes, non expliquées, prouveraient aussi la présence d'un tel narrataire et permettraient par la même occasion de préciser son identité, sa culture. Tel est le cas, par exemple, de la phrase ci-dessous où Christopher Wren est à peine présenté, ce qui laisse entendre que le narrataire le connaît et appartient à la culture occidentale : « le Royal Hospital avec ses deux dômes inspirés de ceux dont Sir Christopher Wren a orné l'académie de Greenwich, puis à gauche, le grand catafalque néo-gothique de l'Université » (29 mai, p. 66/263).

Selon Rangarajan, les nombreuses parenthèses que contient le texte seraient aussi un indice de la présence de ce narrataire. Il les lit comme des messages, des annotations adressées au narrataire-compagnon-confident-enquêteur-lecteur. Si Revel n'écrivait que pour lui-même, les spécifications apportées par ces parenthèses seraient en effet pour la plupart inutiles : « Quand il s'est relevé, j'ai été surpris de sa hauteur (il me dépasse de la tête) » (13 mai, p. 30/239), « [Lucien] a commencé à m'expliquer à grands renforts de gestes (il est bien plus méridional que moi, bien plus "gallic") » (9 juin, p. 106/292).

Quatrième indice, la présence de pseudo-questions, c'est-à-dire de questions qui semblent s'adresser à ce narrataire et qui donnent l'impression que Revel écrit pour le convaincre :

> « Si je ne m'étais senti profondément consterné, responsable, serais-je allé à la grande foire immobile dans le seul dessein d'y contempler les ruines du grand huit qui avait flambé quelques nuits plus tôt, dans ce seul dessein, puisque je ne suis entré dans aucune baraque, puisque je n'ai pas fait un seul détour, puisque je ne me suis même pas promené dans le jardin zoologique ? » (18 août, p. 298/420).

Rangarajan interprète de la même façon certaines des négations du roman. Il y voit une anticipation aux objections éventuelles de ce narrataire ou une information que le narrateur adresserait directement à ce narrataire : « Non, je n'ai rien dit de l'histoire […] craignant de diminuer le plaisir de sa lecture en lui enlevant la surprise » (11 juin, p. 114/297).

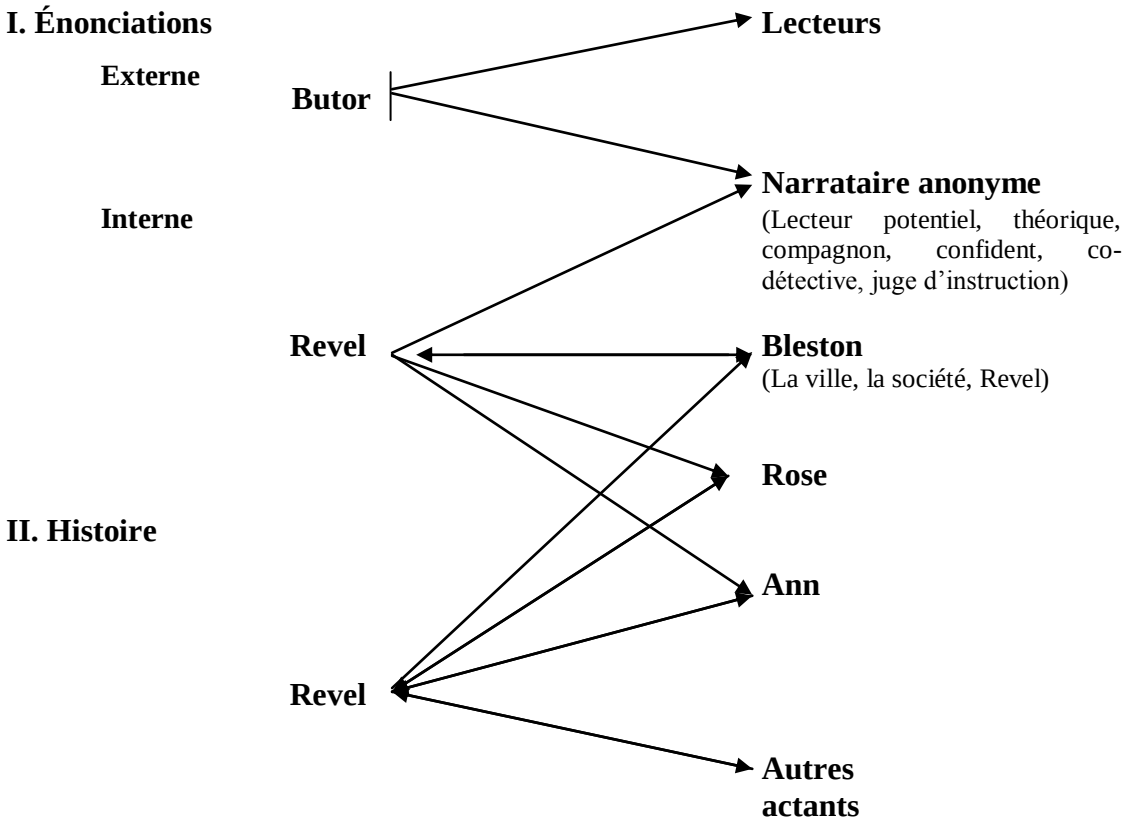
D'autres passages pourraient même être lus comme un besoin de se justifier :

> « Car, pendant le mois de mai, ce qui est important, ce n'est pas seulement que j'aie eu des conversations avec George Burton […] ce qui est important pour expliquer ma conduite, c'est aussi que j'écrivais tous les soirs de la semaine » (28 juillet, p. 245/383).

Il est intéressant de remarquer que les justifications en question pourraient porter comme ci-dessus sur les faits, gestes et paroles de Revel mais aussi sur la vraisemblance ou la cohérence du roman, ce qui révèlerait un glissement d'une strate à une autre, un glissement de la fiction à la réalité, glissement conduisant insidieusement aux faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Continuité/ et de la /Fusion/. « Le seul fait que j'aie pu soutenir cette longue conversation me montre à quel point déjà ma pratique de l'anglais s'était améliorée en un mois de séjour » écrit, le 5 juin (p. 90/281), Revel. Dans cet extrait, Butor ne serait-il pas en train de tenter, tant bien que mal, d'expliquer à son narrataire comment Revel qui n'arrivait même pas à prendre un taxi au début de son séjour réussit un mois plus tard à disserter architecture et mystique ? Du même coup, le narrataire lecteur se trouve mis au même rang que le narrataire à qui est censé être adressé le journal, Ann. Du même coup, le monde d'Ann et le nôtre fusionnent. Du même coup, *L'Emploi du temps* devient encore un peu plus miroir, mise en abyme du monde.

En conclusion, si l'on s'inspire des outils de la stylistique actantielle de Molinié[1], la belle et complexe « machine » énonciative butorienne pourrait être schématisée comme il suit :

Figuration actantielle de *L'Emploi du temps*



[1] Molinié, *La Stylistique*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1989], 1997.

Comme Molinié, nous n'avons dessiné la première flèche du niveau I que dans un sens et avons placé à son origine une barre verticale pour signaler que la relation actantielle de ce niveau « est généralement non réversible : on ne voit pas le lecteur s'adresser au narrateur[1] ». Quand la relation est explicitement réversible, les flèches ont deux embouts. Dans les cas plus indéterminés, elles n'en contiennent qu'un. Ann, par exemple, ne répond pas par un texte ou des mots à Revel l'énonciateur mais son attitude de plus en plus distante a un effet indéniable sur le texte de Revel et explique plusieurs de ses infléchissements. Malgré ses limites, ce schéma met bien en évidence a) la stratification, l'épaisseur énonciative b) le fait que les niveaux énonciatifs empiètent les uns sur les autres c) le fait que le niveau de l'histoire et le niveau énonciatif sont, eux aussi, mêlés. La stratification tend d'autant plus vers la fusion que, via Bleston et peut-être même via le narrataire anonyme juge d'instruction, Revel se révèle être à la fois narrateur et narrataire.

✓ Une interpénétration des énonciations interne et externe

Narrataire interne et narrataire externe, monde de la fiction et monde réel, fusionnent d'autant plus que, via la première personne du pluriel, les thématiques abordées et la tendance à la généralisation, le lecteur est intégré au texte : « la succession des jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres […], chaque monument, chaque objet, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes » (24 septembre, p. 388/482). **De même, le narrataire du narrateur Bleston implique le lecteur.** En effet, que le lecteur en ait conscience ou non, le tutoiement, les apostrophes et les impératifs le font devenir destinataire du discours, l'amènent à s'interroger, à se remettre en question.

Cependant, il serait certainement réducteur de croire que le destinataire n'est que le lecteur en train de lire, en ce moment même, le roman. **Butor s'adresse évidemment à tous les « tu », à tous les « vous », à tous ses contemporains**. Il nous fait ainsi passer de l'éveil d'une conscience individuelle à l'éveil de la conscience collective, du Temps personnel au Temps sociétal. Comme l'écrivent Roudaut et Struebig :

> « Son aventure n'est pas individuelle mais collective ; elle ne concerne pas un être séparé ni le lecteur qui vit en lui, mais notre race et notre histoire[2] » ;
>
> « L'auteur se sert donc consciemment du *vous*, non pas pour indiquer que c'est une histoire personnelle, mais plutôt pour atteindre un niveau impersonnel. L'emploi du *vous* permet à l'auteur de

[1] Molinié, *La Stylistique*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1989], 1997, p. 71.
[2] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 193.

raconter l'histoire de *l'Homme* plutôt que celle d'un *homme*[1]. »

Autrement dit, via les narrataires, ce sont deux voire trois nouvelles strates énonciatives externes qui se superposent aux strates énonciatives internes du roman : la strate de l'énonciation externe du lecteur, la strate de l'homme de l'après-guerre, voire de l'homme en général. Voilà qui renforce encore un peu plus les faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Prolifération/, de la /Différenciation/, de la /Discontinuité/, de la /Complexification/ mais aussi, puisque le lecteur n'en est pas moins homme de l'après-guerre et homme en général, les faiscsèmes de la /Simultanéité/ et de la /Continuité/.

A noter que le recours au genre lettre amène exactement aux mêmes conclusions. Dans un des articles de *Répertoire II*, « Recherches sur la technique du roman », Butor explique en effet que

> « Dans le roman par lettres du XVIIIe siècle, on trouve déjà une introduction de la lecture comme élément fondamental à l'intérieur de ce qui est narré. Nous lecteur réel, allons mettre le même temps que Julie pour lire la lettre de Saint-Preux (à peu près) ; nous donnons en fait à ce lecteur fictif notre diapason, tout le reste s'accordant ensuite à partir de là[2]. »

Puisqu'il expérimente une temporalité similaire à celle du narrataire fictif, puisqu'il se trouve dans une situation qui pourrait être celle d'Ann, le lecteur se sent forcément plus impliqué, a forcément davantage l'impression que le narrateur s'adresse à lui. Une nouvelle fois, fictif et réel s'interpénètrent et fusionnent.

Le procédé du narrateur qui donne la parole à un autre narrateur a exactement la même fonction. Ce procédé est une invitation à remonter l'enchâssement dans le sens inverse et à aboutir à une strate supérieure, celle du réel, celle du lecteur.

Les conséquences temporelles de toutes ces interpénétrations, de toutes cette /Discontinuité/, /Continuité/, de toutes ces /Fusions/ ne seront pas négligeables et Butor en est parfaitement conscient : « L'introduction du narrateur, point de tangence entre le monde raconté et celui où on le raconte, moyen terme entre le réel et l'imaginaire, va déclencher toute une problématique autour de la notion de temps[3]. »

✓ Une stratification de l'énonciation externe

Si l'étude de l'énonciation interne nous a permis de découvrir la /Pluralité/ des strates énonciatives et une tendance générale menant à la /Fusion/ de ces strates, un

---

[1] Struebig, *La structure mythique de La Modification de Michel Butor*, New York : Peter Lang, 1994, p. 35.
[2] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 442.
[3] Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *ibid.*, p. 417.

roman comme *L'Emploi du temps* nous fait percevoir qu'il en est de même au niveau de l'énonciation externe et ce tant en ce qui concerne l'étape de la rédaction qu'en ce qui concerne l'étape de la lecture.

Rédiger revient en effet constamment à superposer et à fondre ensemble des strates temporelles différentes de sa propre vie. Tout écrivain introduit effectivement dans le Temps de sa fiction le Temps de sa réalité présente mais aussi le Temps de sa réalité passée ou plus exactement la représentation présente de ses expériences passées.

C'était déjà très net avec *Passage de Milan* où, alors qu'il était en Egypte, Butor, tout en décrivant un univers parisien ressemblant à celui de son enfance, y glisse des références mythologiques égyptiennes.

On trouve cette même ambivalence /Successivité/, /Simultanéité/, dans *L'Emploi du temps*. Comme le rappelle Mireille Calle-Gruber :

> « C'est à Salonique, où Butor part comme professeur au lycée français de 1954 à 1955, peu après la publication du *Passage de Milan*, que la majeure partie de *L'Emploi du temps* est écrite. Si le récit se nourrit de l'étape précédente à Manchester, il utilise également, en contraste, les éléments de l'étape contemporaine du travail : ses visites d'Istanbul, de Delphes et de la Crète où le romancier découvre les lieux de la mythologie grecque, fondatrice de la culture occidentale, en particulier le Labyrinthe du Palais de Minos et les exploits de Thésée[1]. »

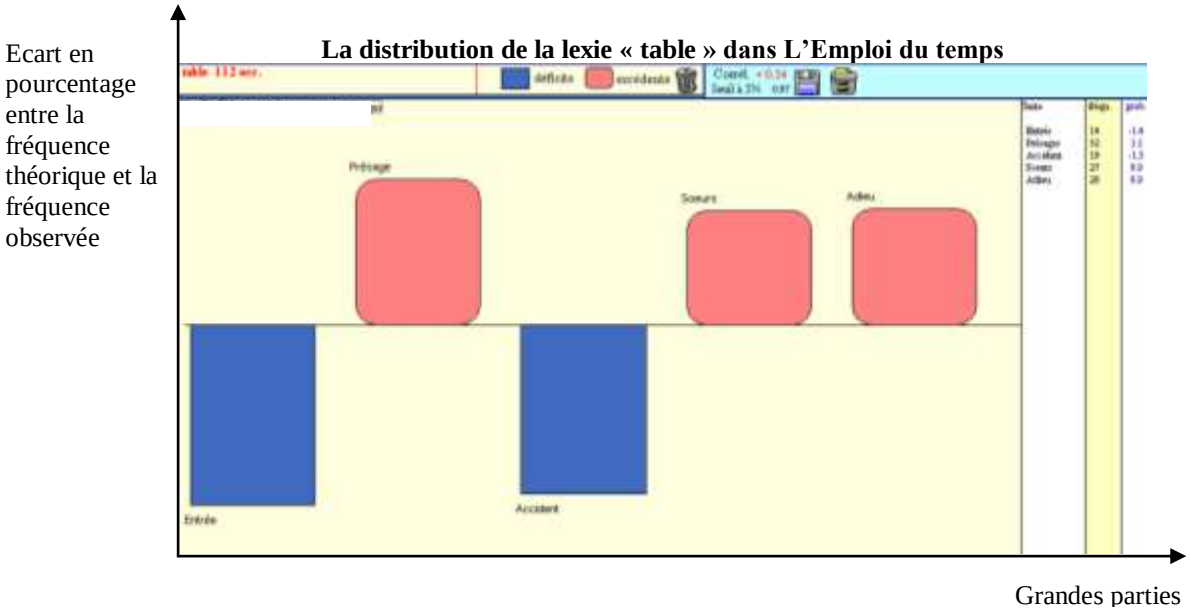
Les multiples références météorologiques au brouillard et au soleil méditerranéen sont aussi une confirmation de l'ambivalence /Successivité/, /Simultanéité/ :

> « L'année suivante, au lieu de revenir en Egypte, j'ai eu l'occasion d'aller en Angleterre, comme lecteur à l'Université de Manchester où je suis resté deux ans. Quand j'étais en Egypte, j'avais une nostalgie de la France, mais dans l'émerveillement ennuyé du beau temps. Au contraire, dans le nord de l'Angleterre, j'étais dans le brouillard de cette époque. C'était alors une des villes les plus sombres des îles britanniques, la ville du *smog* par excellence. Il y avait beaucoup de fumée ce qui produisait un brouillard épais […] Cela a été un choc climatique considérable pour moi. A la nostalgie de la France que j'avais en Angleterre, s'est superposée une nostalgie de l'Egypte presque aussi forte. C'est passé dans le roman que j'ai écrit lors de ces deux années[2]. »

L'Emploi du temps contient un autre détail particulièrement révélateur de ces /Continuités/ et /Fusions/ cognitives qui sont à la source de toute création : la référence à la « table ».

Selon Hyperbase, cette lexie est utilisée 112 fois dans le roman. Autrement dit, elle est surmarquée. Les écarts de fréquence, tous entre +2 % et -2 %, révèlent que cette thématique est non seulement très présente mais constamment présente. Ce faible écart en fait un motif obsessionnel :

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 22.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 66-67.



On peut effectivement remarquer que, dès que Revel pénètre dans un nouveau lieu, son regard est attiré vers la ou les tables présentes : « Je regardais la dixième table, près de la dernière fenêtre, cette table inoccupée qui, de toute évidence, allait être la mienne » (9 mai, p. 21/233), « la bouteille de sauce rouge sur la table » (12 mai, p. 26), « Ayant couvert la table d'un vieux journal, il y a posé deux verres » (15 mai, p. 34/242). L'on retrouve cette propension même lorsqu'il ne mange pas ou n'utilise pas le meuble évoqué : « C'était la première fois que je voyais la table ovale en acajou verni » (28 mai, p. 64/262), « Je me souviens de l'intérieur de la roulotte, étroit, propret, de la petite table couverte d'une nappe à carreaux rouges et roses » (1er juillet, p. 176/339).

Très souvent, les tables en question sont associées directement ou indirectement à la thématique du livre : « Cet exemplaire marqué de mon nom, alors que celui qui est maintenant sur le coin gauche de la table » (2 juin, p. 77/272), « à cause de ce volume de la collection Penguin verte, que j'ai remis sur le coin gauche de ma table » (2 juin, p. 78/273). Parfois, cette association est même soulignée par un jeu de réduplication :

> « nous nous sommes installés à cette table pour nous légendaire, non seulement parce que dans les premières pages du *Meurtre de Bleston*, le détective, Barnarby Morton, y rencontre Johny Winn la veille de son assassinat, mais aussi parce que c'était là que George William Burton, en apercevant ce Penguin vert que je venais de racheter dans une librairie d'occasion, m'a pour la première fois adressé la parole, à cette table » (10 juin, p. 109/294).

D'autres fois, elle semble le fruit du hasard, ce qui confirme à la fois la dimension obsessionnelle de ce motif et l'importance du thème de l'écriture dans le roman : « Un livre que vous m'aviez prêté […] Je me suis assis à la table » (2 juin, p. 76/272), « "Vous connaissez l'auteur du *Meurtre de Bleston* ? "/ Leurs quatre coudes sur la table » (3 juin, p. 79/274).

Mais surtout ce qui est frappant dans le journal de Revel, c'est qu'il est en manque de table. C'est avant tout à cause de ce détail qu'il n'est pas heureux à l'Ecrou et c'est la première chose dont il s'enquiert quand il cherche une nouvelle demeure.

On retrouve, en fait, dans cette omniprésence des tables et surtout dans ce manque la trace d'un souvenir d'Egypte qu'il relate dans *Improvisations sur Michel Butor*[1] et dans *Le Génie du lieu :*

> « je considérais qu'il m'était impossible de vivre sans une table, en ayant besoin pour lire et écrire, faire mon métier de professeur si élémentaire qu'il fût, en ayant besoin même pour manger à mon aise.
>
> Or, si les plus riches Egyptiens de Minieh avaient chez eux de nombreux meubles, lourds, stupidement somptueux ; épaissement dorés, dans un style Louis XV surchargé, tapissés de cretonnes à grosses fleurs, c'était en général du Caire qu'ils les faisaient venir, ou même, directement, des grands magasins de Paris ou Londres, et il n'y avait point à ce moment-là dans toute la ville une table à vendre.
>
> Comme je n'avais, au début de mon séjour, à cause des lenteurs de l'administration royale, que fort peu d'argent, la seule solution était d'en faire fabriquer une par un de ces menuisiers d'ailleurs habiles, qui mettaient tout leur orgueil à réaliser très lentement des cintrages compliqués, pour des buffets qu'ils espéraient capables de rivaliser avec ceux que parfois le train déchargeait,
>
> d'acheter le bois, de faire un dessin coté pour expliquer exactement comment je la voulais,
>
> puis d'aller voir tous les jours à l'atelier, pendant trois semaines, apprenant la patience et le fait qu'il n'est point possible de trouver en arabe un équivalent du français « trop tard », où on en était,
>
> jusqu'au moment où enfin je l'ai vue, cette table désirée, vernie, avec un tiroir comme je l'avais spécialement demandé, mais beaucoup trop haute, de telle sorte qu'il m'a fallu en faire scier, puis re-scier les pieds avant de pouvoir m'en servir[2]. »

Au-delà même de la réflexion qui suit ce texte sur les différences culturelles, cette simple anecdote montre bien que **le récit de Butor superpose, fusionne et rend donc simultanés deux moments biographiques successifs** : son séjour en Angleterre à Manchester, son année en Egypte à Minieh.

Par là, nous avons la confirmation que **non seulement le processus de rédaction loin d'être linéaire, continu et directif est très souvent « labyrinthique », rétrograde et discontinu mais surtout** que **le Temps de la rédaction est un Temps où jaillissent à l'esprit du créateur de multiples souvenirs, souvenirs qu'il superpose, interpénètre, enchâsse, varie, complexifie et fusionne. Rédiger, c'est donc réunifier différents Temps.**

Ce que nous venons de dire sur le processus de rédaction pourrait être presque transposé mot pour mot au processus de lecture. Lire est en effet un processus divisible en plusieurs strates, un processus où la signification finale naît de l'addition des strates en question. Bien des écrivains avant Butor l'ont souligné : « One cannot *read* a book, one can only reread it » (Vladimir Nabokov), « any book which is at all important should be

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 56.
[2] Butor, *Le Génie du lieu*, *Œuvres complètes V Le Génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p. 85.

reread immediately » (Arthur Schopenhauer)[1]. **Là où Butor se différencie, c'est que, via le personnage de Revel, il met en scène, il surmarque ces différentes relectures, ces différentes strates.** Un exemple suffira à le montrer : l'analyse de l'attitude de James. A la première strate de lecture, nous voyons avant tout derrière James un être blessé par les remarques désobligeantes de Revel sur la cathédrale bâtie par son grand-père. A une deuxième strate de lecture, nous suspectons James d'être l'assassin de Burton : « Mais comment croire que James, le doux James… ? » (11 août, p. 276/405). Preuve que toute lecture peut être encodée, les indices allant dans ce sens sont trop nombreux pour ne pas faire naître cette hypothèse : la Morris noire, le fait que James ne cesse de poser des questions sur Burton, relit *Le Meurtre de Bleston*, évite juste après l'accident (qui a eu lieu le 11 juillet) de plus en plus Revel, semble même un peu plus tard se culpabiliser :

> « James Jenkins, qui m'évitait au point que je n'ai même pas osé lui demander lundi, comme j'en avais l'intention, de venir voir avec moi, au Théâtre des Nouvelles, le film sur Palmyre et Baalbeck » (17 juillet, p. 218/366) ;
>
> « ils m'avaient demandé des nouvelles de George avec la plus grande insistance » (24 juillet, p. 235/377) ;
>
> « pendant le déjeuner chez eux […] pendant ce repas de réconciliation si tendu, si pénible encore (elle faisait des efforts surhumains pour être aimable, et James, lui, se taisait le plus souvent, me regardait de temps en temps avec des yeux désolés comme s'il cherchait en moi un secours et un pardon) » (24 juillet, p. 235/377).

La troisième strate de lecture conduit à une tout autre vision des événements. Si James a une attitude suspecte, c'est tout simplement parce qu'il est amoureux d'Ann, parce qu'il a peur que Revel s'en aperçoive, parce qu'il a peur de se trahir :

> « il s'est mis à me dire tout cela presque malgré lui, m'en voulant manifestement d'avoir provoqué par cette question ses confidences, de l'avoir amené à aborder ainsi ce sujet qui le tourmentait mais qu'il avait si bien réussi à éviter jusque là » (12 août, p. 281/409).

James se culpabilise et évite Revel non pas parce qu'il a tenté de tuer Burton mais parce qu'il se sent coupable de courtiser l'amie de son ami. Il fuit Revel et prétexte des excuses fallacieuses parce qu'il préfère passer son temps libre avec Ann : « gênés au point qu'il a soudain prétexté que sa mère n'était pas très bien et qu'il était inquiet de la laisser seule » (12 août, p. 280/408). On comprend alors pourquoi, de morose et angoissé qu'il était, il devient ensuite beaucoup plus apaisé. Ce n'était pas du tout parce qu'il avait tenté de tuer Burton qu'il était tourmenté et ce n'est pas parce que Burton va mieux qu'il redevient plus heureux, c'est tout simplement parce qu'il était amoureux et que cet amour le torturait. Ann ayant répondu favorablement à ses avances, son attitude change du tout au tout :

[1] Cité par Pirvu Maria Christina, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor,* Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 238.

> « James prenait le même chemin que moi, James plus secret que jamais, James incomparablement moins tourmenté apparemment, incomparablement moins gêné de lui même, comme s'il commençait à oublier un acte terrible et manqué » (22 août, p. 311/428-429) ;

> « James est venu nous rejoindre, souriant comme si le drame dont il est l'acteur principal n'avait jamais eu lieu, lui qui, quelques semaines auparavant était tellement hagard, souriant comme si George Burton n'avait jamais été blessé » (28 août, p. 326-327/438).

S'expliquent aussi soudain le fait que James est toujours dans le voisinage d'Ann, que celle-ci est toujours absente, que Rose à l'évocation de ces absences se met à sourire :

> « pourquoi es-tu venue me dire qu'elle n'était pas dans ta maison, qu'elle déjeunait avec un ami » (14 août, p. 287/412) ;

> « Je n'ai pas pu lui arracher un instant de conversation particulière parce que James ne nous a pas quittés, parce qu'il nous a accompagnés jusqu'à l'arrêt du bus » (15 août, p. 293/416) ;

> « je l'ai vu pousser cette porte par laquelle je voulais entrer, j'ai attendu qu'il s'en allât, posté sur le trottoir d'en face près du vendeur de l'*Evening News*, mais vous avez baissé votre rideau de fer, vous êtes sortie avec lui par l'intérieur de l'immeuble, vous vous êtes éloignés ensemble » (22 août, p. 311/429) ;

> « vous m'aviez dit que vous seriez obligée de me quitter assez tôt parce que vous aviez un rendez-vous à trois heures » (29 août, p. 329/440) ;

> « c'est encore vous qui m'avez dit, avec un sourire, qu'Ann était de nouveau sortie » (21 août, p. 311/428).

A cette troisième strate de lecture, certains passages, qui à la première strate semblaient innocents et insignifiants, deviennent soudain pleins de sel et de saveur. Ainsi parlant du mois d'octobre et de sa première visite dans la librairie d'Ann, Revel écrit : « Bien des choses avaient changé entre nous trois depuis ce jour d'octobre où James, qui ne la connaissait alors qu'à peine, m'avait mené dans sa boutique et m'avait présenté à elle » (6 août, p. 263/398). Il veut dire par là que, grâce à lui, maintenant, James la connaît beaucoup mieux. Il ne pense pas si bien dire. James la connaît d'autant mieux qu'il est sur le point de la demander en fiançailles, ce que Revel ignore totalement à ce moment du roman. Il a donc plus que raison : « Bien des choses ont changé ». Ses propres paroles s'avèrent plus profondes que lui-même ne le pense. Revel est le dupe de ce qu'il dit alors que le lecteur, à la troisième strate de lecture, par un jeu de double énonciation, sent toute l'ironie de cette phrase. De même, un peu plus loin, certes Revel devient plus lucide mais, comme précédemment, il ne donne pas le même sens à la lexie « appréciez » que le lecteur : « ce James Jenkins que vous charmez, qui vous poursuit, que vous appréciez à bon droit » (29 août, p. 330/440). Il veut dire par le verbe « charmer » que James trouve Ann délicieuse, agréable, charmante. Le lecteur, lui, comprend qu'Ann ensorcelle James, que James lui fait la cour et que celle-ci n'est pas insensible à ses avances. Une nouvelle fois, les mots prononcés par Revel sont plus significatifs qu'il ne le croit. A cette troisième strate de lecture, le lecteur

en arrive même à se demander si le scénario imaginaire inventé par Revel n'était pas finalement un moyen inconscient d'exprimer son désarroi, sa jalousie envers celui qu'il devinait, sans se l'avouer, être son rival.

On retrouve sans doute dans ce jeu énonciatif une influence de Proust. *Dans A la recherche du temps perdu*, le lecteur, de même, découvre, par exemple, peu à peu la véritable identité de Charlus. A sa première apparition, celui-ci est présenté comme une sorte d'escroc d'hôtel en train de repérer sa future proie. De multiples pages plus loin, son attitude devient claire, l'homosexuel qu'il est faisait tout simplement des avances à Marcel, avances que ni celui-ci ni le lecteur n'avaient alors perçues comme telles. Ou **cependant Butor fait un pas de plus que Proust**, c'est d'abord **par le fait que le lecteur bien souvent anticipe sur le protagoniste**. Il voit par exemple dans l'attitude de James des signes de sa possible culpabilité alors que Revel lui en est encore à suspecter Tenn. De plus, contrairement à l'œuvre de Proust, où les strates interprétatives sont parfaitement superposées et successives (1. Charlus escroc d'hôtel 2. Charlus noble distingué, ami de Swann, oncle de Saint-Loup 3. Charlus homosexuel), chez Butor, tantôt la première strate affleure (James en veut à Burton pour ses propos sur la cathédrale), tantôt une deuxième apparaît (James auteur de l'accident), disparaît pour faire place à une autre (James amoureux) mais surtout pour mieux réapparaître (James auteur symbolique du meurtre). **La progression vers l'interprétation n'est plus linéaire comme chez Proust**, elle est hésitante, balbutiante, elle dépend terriblement du moment où l'on est, de la situation que l'on vit, elle est constamment réinterprétée et réanalysée à un niveau autre : James n'a pas attenté à la vie de Burton physiquement mais n'y aurait-il pas attenté symboliquement ? La deuxième strate n'était finalement pas si fausse et l'on pourrait dire la même chose de la première car c'est bien cette incompréhension originelle qui est à la source de la mort symbolique de Burton. **Chez Proust, les strates se succédaient, s'annihilaient. Chez Butor, elles se superposent, se complètent, se précisent, fusionnent en un grand tout. De nouveau ressurgissent donc les faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Différenciation/, de la /Directivité/ et de la /Profusion/ mais aussi ceux de la /Complexification/, de la /Rétrogradation/, de la /Simultanéité/, de la /Répétition/, de la /Variation/, de la /Continuité/, de la /Confusion/ et bien sûr de la /Fusion/.**

4.1.3. Des strates fusionnantes

✓ Une stratification du récit

Confirmons, infirmons, complétons, affinons ces faiscsèmes en cherchant maintenant ce qu'il en est au niveau du récit.

Un détour par *La Modification* montre que Butor, d'une part, va continuer après *L'Emploi du temps* à exploiter tous les ressorts des stratifications temporelles et aide, d'autre part, à mieux percevoir la construction générale de *L'Emploi du temps*. **Dans *La Modification***, bien que Léon Delmont ne quitte pas un seul instant le train qui le conduit à Rome**, passé, présent et futur, ne cessent de se superposer** :

> « nous vivons avec Léon et ses pensées dans le train Paris-Rome pendant ce trajet – c'est Léon pensant qui nous informera, par des flash-backs et des rêves, de son passé remémoré et de son avenir anticipé[1] » ;

> « la pensée va de Pierre et Agnès vers Henriette et Cécile, c'est-à-dire vers son passé et vers son avenir, cet avenir aussi précaire que son passé. "Ces gens" devant lui, tendus qu'ils sont vers leur avenir, suscitent les pensées de Léon sur son avenir[2]. »

Autrement dit :

> « Ce voyage banal se transforme peu à peu en une sorte d'écran derrière lequel, par projections stéréoscopiques, apparaissent les plans divers de sa vie : le passé proche, un passé plus lointain, un passé antérieur, un retour au passé proche, un effort pour fixer l'avenir[3] » ;

> « Passé, présent, futur, c'est la quasi-totalité de la vie de Léon Delmont que le roman embrasse, depuis l'époque où, au lycée, il apprenait à aimer Rome, jusqu'à sa vie future avec Henriette, en passant par son voyage de noces, sa liaison avec Cécile et ses différents séjours à Rome[4]. »

Totale confirmation de la présence des faiscsèmes de la /Confusion/ et de la /Différenciation/, de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/, de la /Répétitivité/ et de la /Variation/ mais aussi de la /Complexification/, de la /Pluralité/ et de la /Prolifération/, Van Rossum-Guyon a, en fait, montré que ce n'étaient pas moins de dix grandes strates temporelles qui s'entrecroisaient dans ce roman : 1) un premier voyage avec son épouse Henriette, juste avant la guerre, au printemps 1938, 2) un séjour, en hiver, toujours avec Henriette, trois ans avant le présent de l'énonciation, 3) le retour de ce séjour, 4) un voyage Paris-Rome, cette fois avec Cécile, en automne, deux ans auparavant, 5) un aller Rome-Paris, en automne, encore avec Cécile mais, cette fois, un an auparavant, 6) le même voyage mais dans l'autre sens, 7) un trajet Paris-Rome datant de la semaine précédente, 8) le retour de ce voyage, 9) le parcours dont *La Modification* est le récit, 10) le voyage qui le ramènera à Paris dans la nuit du lundi au mardi[5]. Jean Roudaut ajoute même une onzième strate, le voyage de réconciliation que Delmont compte faire avec sa femme dans le futur[6].

---

[1] Spitzer, « Aspects de la technique des romans de M. Butor », *Etude de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 505.
[2] *Ibid.*, p. 510.
[3] Albérès, *Michel Butor*, coll. « Classiques du XXe siècle », Editions Universitaires, 1964, p. 67.
[4] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 194.
[5] *Ibid.*, p. 195-196.
[6] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 78.

***L'Emploi du temps* fonctionne exactement sur le même modèle si ce n'est que, antériorité chronologique du roman oblige, nous n'avons droit qu'à cinq grandes strates** que l'on pourrait schématiser ainsi[1] :

Distribution des cinq strates de *L'Emploi du temps*

PARTIE I = mai

Strate 1 : octobre	63 pages	1 plage	Moyenne des plages : 63 pages

PARTIE II = juin

Strate 1 : novembre	60 pages	6 plages	Moyenne… : 10 pages
Strate 2 : juin	41 pages	5 plages	Moyenne… : 8 pages

PARTIE III = juillet

Strate 1 : décembre	29 pages	5 plages	Moyenne… : 6 pages
Strate 2 : juillet	24 pages	5 plages	Moyenne… : 5 pages
Strate 3 : mai[2]	29 pages	5 plages	Moyenne… : 6 pages

PARTIE IV = août

Strate 1 : janvier	10 pages	4 plages	Moyenne… : 2,5 pages
Strate 2 : août	33 pages	4 plages	Moyenne… : 8 pages
Strate 3 : avril	23 pages	4 plages	Moyenne…: 6 pages
Strate 4 : juin	26 pages	4 plages	Moyenne… : 6,5 pages

PARTIE V = septembre

Strate 1 : février	8 pages	5 plages	Moyenne… : 1,5 page
Strate 2 : septembre	24 pages	6 plages	Moyenne… : 4 pages
Strate 3 : mars	10 pages	5 plages	Moyenne… : 2 pages
Strate 4 : juillet	15 pages	5 plages	Moyenne… : 3 pages
Strate 5 : août	19 pages	5 plages	Moyenne… : 4 pages

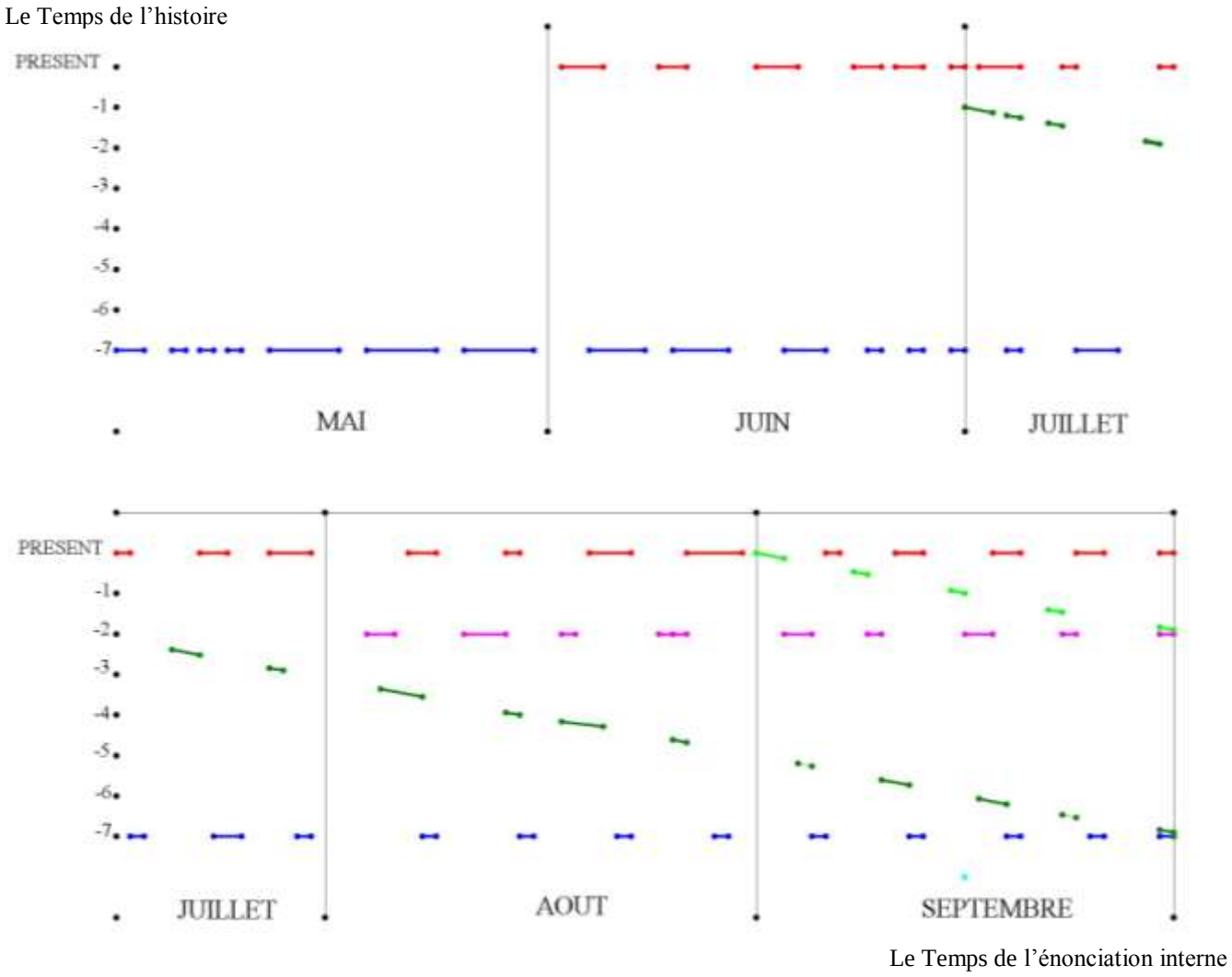
Une deuxième schématisation est possible. Elle permet, comme nous le verrons, de compléter la première et ainsi de mettre en valeur certaines caractéristiques essentielles. En ordonnée figure le Temps de l'histoire (les sept mois qui précèdent le moment de

[1] Dans le but de mieux percevoir les différences, l'édition de référence choisie pour l'analyse qui suit est celle qui a le plus de pages, la Minuit/double. Du point de vue méthodologique, pour établir les tableaux qui suivent, étant donné que l'édition Minuit/double ne précise pas au début de chaque chapitre les mois concernés, nous avons complété les données recensées en nous appuyant sur la première édition de *L'Emploi du temps,* celle de Minuit. Précisons aussi qu'il est parfois bien difficile de déterminer à partir de quel endroit précis, il y a changement de mois. A une exception près (le « juin » de la page 286 de l'édition de référence qui ne se retrouve ni dans la première édition ni dans celle de La Différence et qui paraît vraiment peu justifié), nous avons fait le choix de nous appuyer sur le critère le plus objectif, à savoir les notations de haut de pages. En conséquence de quoi, les résultats sont à chaque fois approximatifs à plus ou moins une page près. Cette approximation nous a semblé d'autant moins préjudiciable qu'elle est en adéquation avec les écarts et différences que l'on peut repérer d'une édition à l'autre et que les comptages obtenus aussi imparfaits soient-ils n'en permettent pas moins, nous semble-t-il, de bien prendre conscience des progressions d'ensemble.

[2] Dernière remarque : lorsqu'il y a inversion de l'ordre chronologique (/Rétrogradation/), le tableau est renseigné en gras ; dans le cas contraire (/Directivité/), il l'est en caractère non gras.

l'énonciation interne) et en abscisse le Temps de l'énonciation interne, les dates qui apparaissent au début de chaque recension de Revel. En bleu est représenté le passé lointain (autrement dit, un passé se situant sept mois avant le présent de l'énonciation), en rouge le présent d'énonciation, en vert foncé le passé proche (autrement dit un passé se situant moins de sept mois avant le présent de l'énonciation), en rose la relecture directive et en vert plus clair la lecture rétrograde. Cette simple schématisation montre déjà en soi que plus le roman progresse plus le Temps se stratifie, que, chaque mois, se rajoute une nouvelle strate temporelle.

Distribution des cinq strates de *L'Emploi du temps*



----- = passé lointain ---- = présent de l'énonciation interne

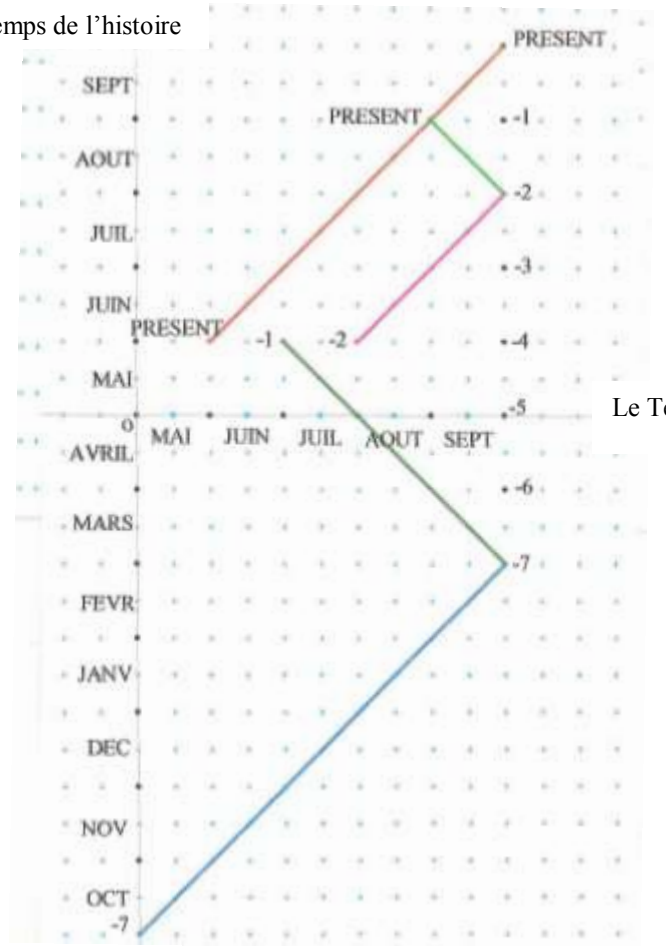
----- = passé proche ---- = relecture directive ---- relecture rétrograde

Avant d'analyser dans le détail ces tableaux et figures, terminons avec un dernier schéma qui, lui, aide à bien percevoir que certaines strates sont directives et d'autres rétrogrades et qui permet aussi de prendre conscience que certaines strates se rejoignent. En

ordonnée se trouve encore le Temps de l'histoire et en abscisse le Temps de l'énonciation. La ligne inférieure bleue correspond à la strate du passé lointain. En mai sont racontés les événement d'octobre, en juin ceux de novembre, etc. La ligne supérieure rouge correspond à la strate du présent de l'énonciation. En juin sont racontés les événements de juin, en juillet ceux de juillet, etc. La ligne rose représente, elle, la première relecture. En août, Revel relit ce qu'il a écrit en juin, en septembre ce qu'il a écrit en juillet. Ces trois lignes sont parallèles car elles sont toutes les trois directives. Les deux restantes leur sont perpendiculaires car elles figurent à chaque fois un Temps rétrograde. La vert foncé (celle qui est la plus en bas) raconte ce que nous avons appelé plus haut le passé récent. C'est-à-dire qu'en juillet, Revel narre les événements de mai, en août les événements d'avril, etc. Enfin, la ligne vert clair correspond à la deuxième relecture de Revel, à savoir qu'en septembre il relit ce qu'il a écrit en août mais en allant de la fin du mois au début du mois.

Distribution des cinq strates de *L'Emploi du temps*

Le Temps de l'histoire



Le Temps de l'énonciation interne

----- = passé lointain ---- = présent de l'énonciation interne

----- = passé proche ---- = relecture directive ---- relecture rétrograde

. La première strate

La première strate temporelle, figurée dans les schémas en bleu, se poursuit tout au long du roman. Elle débute avec l'arrivée de Revel à Bleston en octobre et raconte dans l'ordre chronologique les événements de novembre, décembre, janvier et février.

Etant donné que dans la première partie, en haut de toutes les pages, apparaît le mot octobre (soixante trois fois, une seule plage), **le Temps paraît linéaire** : les jours du mois d'octobre se suivent en file indienne sans perturbation temporelle marquée. Même si à l'intérieur de cette partie la linéarité n'est pas sans accroc, jamais en haut de page le mois d'octobre n'est explicitement relié, comme dans les autres chapitres, à un autre mois. **Cette partie est aussi explicitement sous le signe du passé**. Les notations présentes, même si elles sont, comme nous l'avons montré précédemment, de plus en plus nombreuses, de plus en plus envahissantes, ne sont pas encore totalement perçues par le narrateur qui donc jamais ne sent l'utilité d'inscrire « mai » en haut de son journal, à côté d'octobre.

Dans la deuxième partie, on peut recenser le mot « novembre » des pages 83 à 104, 111 à 127, 137 à 147, 155 à 157, 162 à 165, 167 à 169 (soit soixante pages, six plages de moins en moins longues : 22 p., 17 p., 11 p., 3 p., 4 p., 3 p., ce qui donne une moyenne approximative de 10 pages par plage).

Dans la troisième partie, le mois de décembre apparaît de la page 184 à 187, de la page 197 à 208, de la page 219 à 221, de la page 236 à 243, de la page 249 à 250 (soit 29 pages, 5 plages, moyenne approximative de six pages par plage).

Dans la quatrième partie, le mois de janvier apparaît aux pages 273, 292 à 295, 312 à 314, 331 à 332 (soit aux alentours de dix pages, 4 plages, moyenne approximative de deux pages et demie par plage).

Dans la cinquième partie, le mois de février apparaît aux pages 350 à 351, 367, 379 à 381, 392, 394 (soit aux alentours de 8 pages, 5 plages, moyenne d'une page et demie par plage).

Distribution de la strate du passé lointain dans *L'Emploi du temps*

Partie	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
I	Octobre	63	1	63 pages
II	Novembre	60	6	10 pages
III	Décembre	29	5	6 pages
IV	Janvier	10	4	2,5 pages
V	Février	8	5	1,5 page

Ce premier recensement confirme l'impossibilité d'une rédaction linéaire. Si ce n'est dans la première partie, jamais le récit du passé lointain ne peut se poursuivre sans

interruptions. Des sauts temporels, une focalisation sur certains événements primordiaux, des arrêts sur image ou sur souvenir, etc. viennent sans cesse entrecouper le récit chronologique. **La diminution du nombre de pages et de la moyenne par plage révèle que plus le Temps avance, plus la continuité est remise en cause, plus les souvenirs deviennent parcellaires, lacunaires et discontinus, plus ils s'estompent**. **Le fait que dans la deuxième partie le nombre de pages par plage est divisé par six,** alors qu'ensuite il ne le sera que par un peu plus ou un peu moins de deux, **révèle** indéniablement qu'a lieu à ce moment-là **une prise de conscience, un tournant majeur**. La diminution progressive du nombre de pages révèle également que **le passé lointain prend une place de moins en moins importante dans la vie de Revel. On peut sans doute déjà y voir une reconquête, une réappropriation du présent.**

Nous avons une confirmation totale de ce qui a été observé plus haut, à savoir une première partie caractérisée par le schème matriciel linéaire et donc les faiscsèmes de la /Continuité/, de la /Directivité/, de l' /Ordre/, de la /Prévisibilité/, de la /Régularité/, de la /Successivité/, de l' /Unicité/, de l' /Unité/, mais aussi déjà l'émergence de faiscsèmes comme ceux de la /Discontinuité/, de l' /Imprévisibilité/ et de l'/Irrégularité/ qui annoncent ce qui surgit dès la deuxième partie à savoir cette fois les faiscsèmes correspondant au schème matriciel labyrinthique : la /Complexification/, le /Désordre/ et la /Fragmentation/.

. La deuxième strate

A partir du mois de juin commence une deuxième strate temporelle (figurée dans les schémas qui précèdent en rouge) :

> « comme il vient de se passer un événement très important pour lui, qui le perturbe beaucoup, il note ce qui est arrivé le jour ou la semaine même. Il entrelace ainsi le récit des semaines de novembre par celui des semaines de juin[1]. »

Revel raconte, cette fois, ce qui vient juste de se passer. Autrement dit, en juin il raconte les événements de juin, en juillet les événements de juillet, en août les événements d'août, etc. : « Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent » (2 juin, p. 75/271) ; « C'est l'été maintenant, bien reconnaissable, malgré toute cette eau qui tombe depuis quatre heures. Hier […] » (3 juillet, p. 181/342) ; « heureusement, au début de l'après-midi, ce samedi 2 août […] je l'air revu, George William Burton, en

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 81-82.

compagnie de Lucien » (7 août, p. 269/401) ; « Comme je demeurais, lundi, assis à cette table, dans une immobilité de monument funéraire […] j'ai entendu frapper à la porte de cette chambre » (5 septembre, p. 348/454).

Dans la deuxième partie, on trouve le mois de juin aux pages 75 à 83, 105 à 110, 128 à 136, 148 à 162, 166 à 167 (soit aux alentours de 41 pages, 5 plages, une moyenne de 8 pages par plage). Autrement dit, dans cette même deuxième partie le récit concernant les événements de novembre est une fois et demie plus long.

Distribution des deux premières strates dans la deuxième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Novembre	60	5	12 pages
2	Juin	41	5	8 pages

Revel même s'il a infléchi sa linéarité en la dédoublant et en entrecoupant chaque ligne reste donc, **malgré tout, dans une logique linéaire dominante au moins jusqu'au 15 juin**. Preuve en est, les écarts entre les récits de juin sont, dans la première moitié, respectivement de 21 pages, 17 pages, 11 pages alors que les écarts entre les récits de novembre sont eux de 6, 9 et 7 pages. Autrement dit, le récit du passé lointain est beaucoup moins entrecoupé que le récit du présent. Cependant, le nombre de jours contigus où Revel évoque le mois de novembre ne cesse de baisser puisqu'il passe progressivement de quatre à un : 4, 5, 6, 7 juin ; 10, 11, 12, 13 juin ; 18, 19, 20 juin ; 24 juin. De même, la gradation descendante des écarts de pages entre les récits de juin (21, 17, 11 puis 3) montre bien que **la tendance s'inverse**, que plus la partie progresse, moins le présent est longuement entrecoupé. Conduisant à la même conclusion, on peut également observer que, du 9 au 27 juin, le nombre de pages successives consacré au mois de juin ne cesse de croître : 6 pages, 9 pages, 15 pages. On se doit enfin de noter que **le récit se complexifie**. En effet, aux pages 83, 155 à 157, 162, 167, les deux strates se superposent. On peut donc lire à côté de « JUIN », « juin, novembre ». Le fait que plus la fin de la partie approche, plus ce procédé se renouvelle et s'allonge (p. 155-157) annonce que **la mise à mal de la linéarité et la prise de conscience de la stratification du Temps progressent**.

Dans la troisième partie, on trouve le mois de juillet aux pages 181 à 184, 194 à 196, 213 à 218, 230 à 235, 246 à 250 (soit aux alentours de 24 pages, cinq plages, une moyenne de presque 5 pages par plage).

Distribution des deux premières strates dans la troisième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Décembre	29	5	6 pages
2	Juillet	24	5	5 pages

Si l'on compare avec les occurrences du mois de décembre (première strate), on s'aperçoit que les chiffres tendent peu à peu à se rapprocher. Récit chronologique linéaire du Temps passé (remontée du mois de décembre) et récit du Temps de l'énonciation (remontée du mois de juillet) sont presque à égalité en nombre de pages (24 pour juillet, 29 pour décembre) et en moyenne de pages par plage, ce qui évidemment confirme la **montée en puissance du présent**. Certes, celui-ci est encore en déficit en ce qui concerne le nombre de pages et la moyenne de pages par plage mais si l'on s'intéresse au nombre de jours qui lui sont consacrés dans le journal de Revel, il dépasse cette fois le mois de décembre (10 jours contre 8 jours). Allant dans le même sens, on peut remarquer que le nombre de jours successifs du journal consacrés au récit du présent a, lui aussi, tendance à augmenter : 8 juillet (un jour), 15 juillet et 17 juillet (deux jours avec une ellipse), 23 et 24 juillet (deux jours sans ellipse), puis 28, 29 et 30 juillet (trois jours). En toute logique, alors qu'au début du mois, les épisodes de juillet font de trois à quatre pages, à partir de la deuxième moitié du mois, les faits de juillet sont racontés à chaque fois en cinq ou six pages. A noter encore que l'écart entre les récits du mois de juillet se raccourcit (16 pages au maximum alors qu'au mois de juin on trouvait des écarts de 21 et 17 pages). Cependant, contrairement au mois précédent, le journal ne commence pas par le mois de l'énonciation et le nombre de pages concernant ce mois passe de 41 (strate 2, juin) à 24 (strate 2, juillet), ce qui amène à nuancer cette « reconquête » du présent. Ajoutons pour terminer que le phénomène de superposition déjà observé au mois de juin continue à se développer légèrement : p. 181 (mai, juillet), 184 (juillet, décembre), 230 (mai, juillet), 246 à 247 (mai, juillet), 249 à 250 (juillet décembre). On passe de quatre à cinq occurrences, de 6 pages à 7 pages et d'une à deux combinaisons.

Dans la quatrième partie, on trouve le mois d'août aux pages 269 à 274, 287 à 292, 305 à 312, 322 à 334 (soit aux alentours de 33 pages, quatre plages, une moyenne d'un peu plus de huit pages). Si l'on compare avec le mois de janvier (première strate), on voit que cette fois **le Temps du passé lointain, le Temps linéaire, est « ridiculisé »**, l'écart en nombre de pages est de 1 pour 3,3 et la moyenne est de 1 pour 4 :

Distribution des deux premières strates dans la quatrième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Janvier	10 pages	4 plages	moyenne : 2 pages
2	Août	33 pages	4 plages	moyenne : 8 pages

Le présent gagne en fait quadruplement du terrain : par le nombre de pages bien supérieur à celui de la strate du passé lointain, par la gradation ascendante du nombre de pages qui lui sont consacrées (6 pages, 8 pages et 13 pages), par la gradation descendante du nombre de

pages successives consacrées au mois de janvier à partir du 15 janvier (4 pages, 3 pages, 2 pages), et enfin par le nombre graduellement ascendant de jours du journal qui le décrivent (14 août ; 20, 21, 22 août ; 27, 28, 29 et 30 août). Cependant, le phénomène observé le mois précédent se retrouve et même s'amplifie : la quatrième partie non seulement ne commence pas par le mois d'août mais par le mois de juin puis le mois d'avril. Toujours en conformité avec ce qui précède **les superpositions sont aussi plus nombreuses et plus complexes** : p. 259 à 260 (juin, avril), p. 269 (avril, août), p. 273 (août, janvier), p. 283 (juin, avril), p. 292 (août, janvier), p. 299 (juin, avril), p. 312 (août, janvier), p. 322 (avril, août), p. 331 à 332 (août, janvier), soit neuf occurrences et non plus cinq, soit onze pages et non plus sept, soit trois combinaisons alors que dans la partie précédente on n'en avait que deux. A noter aussi que, contrairement à ce qui se passait dans les parties précédentes où le Temps lointain avait tendance à apparaître entre des plages du présent de l'énonciation, **les deux Temps se superposent, fusionnent de plus en plus**, apparaissent les mêmes jours. C'est ce que confirme, bien sûr, le fait que l'on a droit quatre fois à la double combinaison janvier août, alors que dans la partie précédente, on n'avait que deux fois décembre juillet. **On peut peut-être voir dans l'emphatisation en place liminaire des couches passées, dans la multiplication des superpositions, dans la généralisation de la superposition passé lointain / présent de l'énonciation et dans l'affirmation toujours plus forte du présent une preuve qu'une prise en compte du passé est indispensable pour assumer et vivre pleinement le présent**.

Dans la cinquième partie, on trouve le mois de septembre aux pages 348 à 350, 357, 360 à 367, 376 à 379, 387 à 392, 394 à 395 (soit approximativement 24 pages, six plages, une moyenne de 4 pages par plage). Une nouvelle fois le Temps linéaire est laminé puisque dans cette même partie seules huit pages sont consacrées au mois de février et la moyenne des plages de ce mois n'est plus que de 1,5.

Distribution des deux premières strates dans la cinquième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Février	8	5	1,5 page
2	Septembre	24	6	4 pages

L'écart entre les récits du présent de l'énonciation continue également à se resserrer. Il n'est plus au maximum que de dix pages alors qu'au mois d'août il atteignait jusqu'à treize pages et que, comme nous l'avons vu, il était, au mois de juillet, de 16 pages et, au mois de juin, de 21 pages. **Le présent, sans bien sûr redevenir purement linéaire, tend donc vers un retour à une certaine /Continuité/, à une certaine /Unité/**, à un peu plus de consistance. La première occurrence du mois de septembre est précédée cette fois de trois mois différents : août, juillet,

mars. Les superpositions continuent à se multiplier : p. 344 (août, juillet), p. 347 (juillet, mars), p. 348 (mars, septembre), p. 350 (septembre, février), p. 355 (août, juillet), p. 367 (septembre, février), p. 370 (août, juillet), p. 375 (juillet, mars), p. 376 (mars, septembre), p. 379 (septembre, février), p. 386 (juillet, mars), p. 387 (mars, septembre), p. 392 (septembre, février). Autrement dit, treize occurrences (contre neuf en août) et quatre combinaisons (contre trois en août). Enfin, il faut noter que pour la première fois dans le roman, à la dernière page, on a une triple superposition (mars, septembre, février) et même, le mardi 30 septembre, si l'on se fie à la première édition, une quadruple superposition (août, juillet, mars, septembre). Qu'en déduire ? Tout d'abord que **Revel découvre peu à peu que le Temps est multiple et stratifié, que le passé est indispensable pour construire sa vie sur des assises solides, que page après page, jour après jour, Revel se remet à vivre dans le présent**. Mais alors comment expliquer que cette reconquête progressive du présent (passage de 24 pages à 33 pages entre la partie III et la partie IV) semble soudain régresser (retour à 24 pages dans la partie V) ? Comment expliquer que la moyenne du nombre de pages des plages du présent d'énonciation, de même, diminue (4 pages) alors qu'elles avaient eu tendance à augmenter entre la troisième et la quatrième partie (5 pages puis 8 pages) ?

Distribution de la strate du présent d'énonciation dans les quatre parties de *L'Emploi du temps*

Partie	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
II	Juin	41	5	8 pages
III	Juillet	24	5	5 pages
IV	Août	33	4	8 pages
V	Septembre	24	6	4 pages

Un élément de réponse se trouve peut-être dans le fait que, plus que jamais, les superpositions de mois se multiplient, que le mois de septembre est celui qui revient le plus souvent dans ces superpositions, que le passé lointain lui est presque systématiquement superposé et que, surtout, à la dernière page, non seulement apparaît une quadruple stratification mais que, au centre de la combinaison « mars, février », trône le mot « septembre ». **Butor ne voudrait-il pas nous dire par là que toute la cinquième partie ne forme en fait qu'une longue et grande strate, fusion de toutes les autres, la strate de septembre, la strate du présent enfin regagné, et cela par un détour paradoxal par le passé ?**

Du point de vue des faiscsèmes, encore une fois en toute cohérence avec ce que nous avons jusqu'alors pu observer, l'analyse qui précède montre que si, au début du roman, le schème matriciel labyrinthique est, via la /Discontinuité/, la /Fragmentation/, /l'Irrégularité/, le /Désordre/, encore très présent, indéniablement les faiscsèmes de la

stratification s'imposent de plus en plus. /Différenciation/, /Pluralité/, /Complexification/ prennent en quelque sorte le pouvoir et ce au point que, comme nous venons de le constater à l'instant, dans la dernière partie du roman, les strates en question non seulement tendent à la /Fusion/ mais apparaît même un faiscsème qui semblait avoir disparu avec les schèmes matriciels linéaires et qui, vu l'instabilité du monde de l'après guerre, semblait être bien loin de réapparaître, le faiscsème de l' /Unité /.

. La troisième strate

Au mois de juillet, apparaît une troisième strate temporelle (figurée en vert foncé dans les tableaux des pages 437-438) :

> « cet événement qui s'est passé au début de juin continue à le perturber tellement que, pour essayer de mieux le comprendre, il s'oblige à remonter en arrière. Il s'efforce de se souvenir de ce qui s'était passé la veille de ce premier juin, et puis de fil en aiguille il va remonter méthodiquement le temps[1]. »

Autrement dit, **la strate du passé se divise en deux strates : une strate du passé lointain directive, une strate du passé proche rétrograde**. En juillet, Butor raconte donc le mois de mai à l'envers. Effectivement, il commence par relater l'épisode du samedi 31 mai :

> « C'est pourquoi je me vois contraint d'interrompre cet ordre que je suivais, pour m'appliquer à draguer et fixer les grands lambeaux qui surnagent de cette conversation avec James à la foire dans le deuxième, sur le même sujet : *Le Meurtre de Bleston* et son auteur, les grands lambeaux du dernier soir de mai » (1er juillet, p. 174/338).

Le 7 juillet, il revient sur ce même épisode puis s'attarde sur le week-end précédent durant lequel a eu lieu une longue discussion sur les romans policiers chez les Burton :

> « Lucien et moi, le dimanche 25 mai, […] ce qu'il nous a dit ce jour-là sur son art, valable comme ses paroles des autres fois, pour tous les bons exemples du genre de romans dans lequel il s'est spécialisé, s'applique éminemment à celui qu'il a signé de ce pseudonyme spécial de J. C. Hamilton » (7 juillet, p. 191/348).

Le 14 juillet, nous avons droit au récit du dimanche 18 mai, le récit de l'aveu de Burton : « George Burton nous a confirmé ce que nous pressentions déjà depuis longtemps, que c'était lui l'auteur du *Meurtre* de Bleston […] ce troisième dimanche de mai » (14 juillet, p. 209-210/360). Le 21 juillet, Revel raconte, comme il se doit, le 11 mai (et non pas le 10 comme il est écrit dans le texte) où, une nouvelle fois, Revel et Lucien se retrouvent chez les Burton : « notre dialogue prenant l'allure d'une conférence à peine interrompue par nos demandes d'éclaircissements, pour la première fois s'est mis à rouler entièrement sur le roman policier » (21 juillet, p. 223/369-370) ; « si nous lui avions posé, ce jour-là, le deuxième dimanche de mai, la question qui nous brûlait les lèvres » (21 juillet, p. 224/370). Le 22 juillet, il décrit toujours la même journée mais, fidèle à son principe rétroactif, il s'attarde sur les événements

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 82.

qui ont précédé la visite aux Burton : « Ainsi, ce deuxième dimanche de mai, au début de l'après-midi, avant de nous rendre pour l'heure du thé dans la maison des Burton » (22 juillet, p. 227/372). Le 28 juillet, nous avons droit au récit du début du mois de mai : « le soir où je me suis assis pour la première fois devant ses cinq cents feuilles de papier que j'avais achetées » (28 juillet, p. 244/383) ; « J'ai devant les yeux cette première page datée du jeudi 1er mai » (28 juillet, p. 246/384).

Sur l'ensemble du mois de juillet, on peut donc repérer le mois de mai aux pages 173 à 181, 188 à 193, 210 à 212, 223 à 230, 245 à 247 (soit approximativement 29 pages, 5 plages, une moyenne de presque 6 pages par plage).

Distribution des trois premières strates dans la troisième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Décembre	29	5	6 pages
2	Juillet	24	5	5 pages
3	**Mai**	29	5	6 pages

Autrement dit, nous avons à peu près le même nombre de pages et de plages et à peu près la même moyenne de pages par plage que le mois de juillet et le mois de décembre. **Il y a équilibre entre les trois périodes mais sans cesse une plage est interrompue par une autre**. Le récit chronologique du passé lointain (décembre) ou le récit rétrograde du passé proche (mai) sont constamment coupés par le récit du présent et bien sûr vice-versa. On peut sans doute y voir le signe que **le présent se nourrit du passé mais aussi que le présent ne cesse de redécouper le passé**. L'équilibre des nombres de pages révèle que **passé lointain, passé proche sont aussi importants que le présent**. Ce dernier est cependant deux fois moins important en nombre de pages que le passé, comme si Butor voulait nous dire par là, encore une fois, que **le présent se construit sur et par le passé. Ce passé est tantôt retranscrit chronologiquement, tantôt d'une façon rétrograde. Ceci peut-être pour signifier que si le passé vient à nous, c'est aussi à nous d'aller vers le passé ; ceci peut-être également pour montrer que la mémoire fonctionne par allers et retours, que si le présent appelle le passé, le passé est tendu vers le présent.**

En toute logique, au mois d'août, la remontée méthodique du Temps se poursuit. Nous étions arrivés à la fin juillet au début du mois de mai. Le mardi 5 août, Revel annonce que le mercredi 30 avril, il a acheté des feuilles dans la papeterie d'Ann (p. 260-261/396), que le mardi 29 avril, il a observé la couverture de son nouveau plan (p. 261/396). Le mercredi 6 août, il s'arrête sur le lundi 28 avril, jour où il a acheté ce nouveau plan (p. 262/397). Le jeudi 7 août, il relate le dernier dimanche d'avril, c'est-à-dire le moment où il a brûlé l'ancien plan (p. 266/399). Il nous parle aussi du samedi 26 avril, jour où, pour la première fois, il

emmène Lucien chez les Burton et aperçoit chez eux deux exemplaires du *Meurtre de Bleston* (p. 268/400). Le mercredi 13 août, il nous raconte le samedi 19 avril (p. 283/410) et, plus particulièrement, la confrontation Lucien-Horace d'abord chez ce dernier puis à la foire. Il évoque ensuite un repas à l'Oriental Bamboo avec Lucien, repas qui s'achève par l'arrivée de Burton dans ce même restaurant (p. 286/412). Le mardi 19 août, nous avons droit à la promenade du dimanche 13 avril à Plaisance Gardens et au ticket brûlé. Revel nous narre aussi les événements de la veille : une séance de cinéma avec au programme *The Red Nights of Roma* et un dîner avec Lucien à l'Oriental Bamboo. Enfin le mardi 26 août, Revel résume le samedi 5 avril : documentaire sur Timgad avec Lucien, rencontre de Burton et pot à La Licorne (p. 321/435). Sur l'ensemble du mois de août, on peut donc repérer le mois d'avril aux pages 259 à 269, 283 à 285, 299 à 304, 320 à 322 (soit approximativement 23 pages, 4 plages avec une moyenne d'à peu près 5,75 pages par plage).

Distribution des trois premières strates dans la troisième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Décembre	29	5	6 pages
2	Juillet	24	5	5 pages
3	**Mai**	29	5	6 pages

Distribution des trois premières strates dans la quatrième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Janvier	10	4	2 pages
2	Août	33	4	8 pages
3	**Avril**	23	4	5,5 - 6 pages

Plus l'événement est passé, plus il tend à disparaître (33 pages, 23 pages, 10 pages). Dans la troisième partie, le mois de mai avait encore droit à 29 pages, le mois d'avril n'en a plus que 23, **les souvenirs s'estompent insidieusement**. Dans la troisième partie, le présent (juillet) était raconté en moins de pages (24 pages) que le passé lointain chronologique (29 pages) et le passé plus proche rétrograde (29 pages**). Le présent maintenant** non seulement **domine** (33 pages, plages de 8 pages en moyenne) mais il équivaut à la somme des pages du passé (33 pages) alors que dans la troisième partie, le passé l'emportait largement (58 pages contre 24 pages).

Au mois de septembre, suivant le même processus rétrograde, nous passons au mois de mars. En effet, le jeudi 4 septembre, Revel rappelle que le samedi 29 mars, il a montré à Lucien la verrière de Caïn, puis qu'ensemble, ils se sont rendus dans la foire du 3e (p. 347/454-455). Le mercredi 10 septembre, nous nous retrouvons le samedi 22 mars, jour où après avoir erré l'après-midi entière avec Horace, Revel va dîner pour la première fois chez les Burton (p. 359/461). Le mercredi 17 septembre, nous sommes encore avec Horace, encore

à la foire du 3e, mais le samedi 15 mars. Nous apprenons aussi que le 13 ou le 14, Revel, à cette même foire, a aperçu James. Le 24 septembre permet de découvrir les événements du samedi 8 mars, à savoir le premier échange avec Lucien dans un restaurant de City Street (p. 387/481). Nous apprenons aussi que le samedi 1er mars Revel avait aperçu Lucien dans un snack bar d'Alexandra place. (p. 387/481). Le mardi 30 septembre, nous remontons encore un tout petit peu plus loin puisque cette fois Lucien est décrit descendant de son train ce même 1er mars (p. 394/486).

Sur l'ensemble du mois de septembre, on peut donc repérer le mois de mars aux pages 347 à 348, 358 à 359, 375 à 376, 386 à 387, 393 à 394 (soit approximativement 10 pages, 5 plages, une moyenne de deux pages par plage).

Distribution des trois premières strates dans la cinquième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Février	8	5	1,5 page
2	Septembre	24	6	4 pages
3	**Mars**	10	5	2 pages

Le présent continue à devenir de plus en plus important. Cette fois, il dépasse largement le passé (24 pages contre 18 pages) alors que dans la partie IV, il y avait, rappelons-le, équivalence (33 pages contre 33). Comme précédemment, au fur et à mesure que la durée augmente entre le Temps de l'énonciation et le Temps de l'histoire, le nombre de pages diminue (24 pages, 10 pages, 8 pages). Mars n'étant qu'un mois après février, assez logiquement nous retrouvons pour ces deux mois approximativement le même nombre de pages et la même moyenne avec cependant un peu plus de texte pour le mois de mars qui est un peu plus proche du Temps de l'énonciation. Nous pouvons faire la même constatation si nous observons l'évolution de la strate 3 sur les trois dernières parties.

Distribution de la strate du passé proche rétrograde dans les trois dernières parties de *L'Emploi du temps*

Partie	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
3	Mai	29	5	6 pages
4	Avril	23	4	5,5 pages
5	Mars	10	5	2 pages

Les souvenirs de mars s'estompent plus que ceux d'avril ou de mai. Alors qu'au mois de juillet le nombre de pages et le nombre de jours consécutifs consacrés à cette recherche rétrograde étaient très irréguliers, au mois d'août un début de régularité semble apparaître (3 jours, 1 jour, 3 jours, 1 jour) mais le nombre de pages est encore très irrégulier (11 pages, 3 pages, 6 pages, 3 pages). En revanche, le mois de septembre voit à quatre reprises le même nombre de pages revenir (2 pages, 2 pages, 2 pages, 2 pages) et les variations de nombre de jours sont bien moins aléatoires puisqu'elles oscillent constamment

entre un ou deux jours. **On peut peut-être en déduire qu'une exploration systématique et régulière du passé aide à vivre et à construire plus sereinement son présent.**

Du point de vue des faiscsèmes, le processus observé avec la deuxième strate ne fait que se renforcer. Si au début, la /Discontinuité/ semble plus présente que jamais, si au début la /Pluralité/ et la /Complexification/ s'accroissent par le biais de faiscsèmes comme ceux de la /Divisibilité/ et aussi de la /Rétrogradation/, plus la fin approche, plus semblent réapparaître les faiscsèmes de la /Régularité/ et de l'/Unité/.

. La quatrième strate

La quatrième strate temporelle, figurée en rose dans les tableaux des pages 437 et 438, **surgit au début du mois d'août** :

> « A la fin de juillet il a déjà sur sa table une assez grande masse de pages.
> Le texte écrit devient de plus en plus encombrant. Le narrateur-scripteur a des difficultés à s'y retrouver non seulement dans ses souvenirs, non seulement dans la ville compliquée dans laquelle il cherche mais aussi dans le texte qu'il a écrit et qui fait partie de la réalité qui l'entoure. Il a des difficultés à se souvenir non seulement de ce qu'il a fait sept mois plus tôt, ou quelques jours plus tôt, ou à une distance de plus en plus grande entre les deux, mais aussi de ce qu'il a écrit. **Il est alors amené à relire son texte**[1]. L'événement qui s'est produit au début de juin et qui provoque toutes ces perturbations, arrive au début août, il relit ce qu'il en a écrit. Naturellement les événements qui se sont produits depuis et toutes les recherches qu'il a faites, vont l'amener à voir autrement ce qu'il avait raconté une première fois. A l'intérieur de cet ensemble d'écriture intervient un moment de lecture. Il va alors annoter, corriger un certain nombre de choses[2]. »

Effectivement, nous pouvons lire le lundi 4 août : « Puis, ne pouvant dormir, je me suis relevé pour tourner l'interrupteur, pour reprendre la pile de pages sur cette table, et pour en poursuivre presque toute la nuit la lecture que j'avais commencée jeudi soir » (4 août, p. 255/392). Or le jeudi soir précédant le lundi 4 août correspond à la nuit du 31 juillet, 1er août. Ce 1er août Revel relit tout ce qu'il a écrit en mai (p. 255/392). Le dimanche 3 août, il relit le compte-rendu du 1er juin (p. 270/402), la fameuse soirée où il a révélé le nom de Burton aux deux sœurs. Le lundi 4 août, il se réapproprie sa seconde visite dans l'Ancienne Cathédrale donc les récits des 5, 6 et 7 juin. Du samedi 9 août au lundi 11 août, il parcourt ce qu'il a écrit la deuxième semaine de juin : « J'avais achevé avant-hier les pages datées du lundi et du mardi, relatant ma conversation avec Lucien le soir du 7, ici d'abord, puis dans le bus 33, puis au premier étage de l'Oriental Bamboo » (11 août, p. 275/405) ; « j'ai continué à lire ces phrases datées de la deuxième semaine du mois de juin » (11 août, p. 276/406). Le lundi 18 août, il nous révèle qu'il termine la lecture de ce qu'il avait écrit pendant la troisième

[1] Souligné par nous.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 82-83.

semaine du mois de juin (p. 298/420). De même, le lundi 25 août, il affirme avoir achevé la lecture de la quatrième semaine du mois de juin (p. 315/431). En confrontant ces différentes dates, on s'aperçoit donc que **Revel lit une semaine de son journal chaque semaine et maintient pendant toute la quatrième partie un écart de deux mois**. Le lundi 25 août, par exemple, il relit le 25 juin (p. 317/432) : « celles du travelogue sur Pétra que j'avais vu avec James Jenkins, dans cette même salle le mercredi 25 juin, et sur lequel j'avais écrit le lendemain quelques lignes que j'ai lues hier » (26 août, p. 319/434). Sur l'ensemble du mois d'août, on peut donc repérer le mois de juin aux pages 253 à 260, 275 à 283, 296 à 299, 315 à 319 (soit approximativement 26 pages, 4 plages, une moyenne de six pages et demie par plage) :

Distribution des quatre strates dans la quatrième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Janvier	10	4	2 pages
2	Août	33	4	8 pages
3	**Avril**	23	4	5,5 pages
4	Juin	26	4	6,5 pages

On a des chiffres se rapprochant de ceux concernant le passé proche rétrograde (strate 3) dans cette même partie. C'est bien sûr une façon de nous faire comprendre que, **certes, le passé est fondateur et essentiel mais tout aussi essentielle est la relecture, l'analyse de ce passé**. Il est aussi intéressant de remarquer qu'à chaque fois cette relecture se situe au tout début de semaine, là encore on peut voir dans cette situation **un appel à analyser, à relire avant d'agir**. **On a même, en fait, généralement l'ordre « relecture / passé proche / présent » et arrive seulement ensuite le passé lointain. Autrement dit, on a droit à l'ordre inverse de l'apparition des strates dans le roman comme si, pour bien interpréter le présent, la même démarche était à chaque fois nécessaire, comme si, pour atteindre le passé lointain, il était nécessaire d'en passer par les strates intermédiaires et par un retour au présent, comme si, enfin, le présent ne pouvait se comprendre que par une quête et une relecture du passé.**

Cette relecture chronologique continue au mois de septembre. Ainsi peut-on lire le mercredi 3 septembre : « J'ai pu reprendre ma lecture, me replongeant pendant ces deux dernières heures dans les premières journées de juillet […] racontant cette soirée solitaire du mercredi 2 juillet » (3 septembre, p. 344/452). Fidèle à sa logique du mois d'août, le 3 septembre nous avons aussi droit à des références au 3 juillet (p. 345/452). Le mardi 9 septembre, Revel relit les événements racontés durant la deuxième semaine de juillet (p. 355/459). Le 15 septembre, Revel nous révèle que ses règles de lecture changent :

> « En août, chaque lundi, avant de me remettre à mon texte, j'achevais de lire ce que j'avais écrit pendant une semaine du mois de juin, et maintenant, continuant ce mouvement, je lis les pages de juillet, mais non plus le lundi, le mardi seulement » (15 septembre, p. 370/469).

Conformément à ce nouveau principe, le mardi 16 septembre, Revel relit la deuxième semaine de juillet. Preuve en est, il revient sur les événements du 11 juillet (p. 370/469). Le mardi 23 septembre, il confie avoir achevé la lecture des pages datées de la quatrième semaine de juillet (p. 385/480) et évoque les mouches du samedi 19 juillet (p. 386/481). A noter **qu'on observe une accélération de la lecture** puisque alors que celle-ci en août était généralement racontée sur plusieurs jours et prenait de quatre à huit pages, en septembre, elle est restituée de plus en plus souvent un seul jour et prend de une à six pages. **Cette accélération s'explique peut-être par le fait que le départ de Revel approchant, le Temps devient de plus en plus compté mais surtout par le fait que Revel se consacre de plus en plus au présent.** Preuve en est, les deux dernières plages ne font respectivement plus que deux pages et une page.

Sur l'ensemble du mois de septembre, on peut donc repérer le mois de juillet aux pages 344 à 347, 355 à 356, 370 à 375, 385 à 386, 393 (soit approximativement 15 pages, 5 plages, une moyenne de trois pages par plage).

Distribution des quatre strates dans la cinquième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Février	8	5	1,5 page
2	Septembre	24	6	4 pages
3	**Mars**	9	5	2 pages
4	Juillet	15	5	3 pages

Le phénomène observé plus haut s'accentue. Cette fois, le Temps de la lecture (15 pages, strate 4) occupe plus de place que le Temps des souvenirs proches (9 pages, strate 3) ou lointains (8 pages, strate 1). **Ce qui compte pour construire son présent, plus que le passé, c'est donc sa relecture**. Parallèlement, l'importance du présent se confirme. Plus on se rapproche du présent, plus le nombre de pages augmente : huit pages pour le mois de février (strate 1), neuf pages pour le mois de mars (strate 3), quinze pages pour le mois de juillet (strate 4) et vingt-quatre pages pour le mois de septembre (strate 2). **Butor n'est pas un passéiste. Le passé, la relecture du passé, lui servent avant tout à construire le présent.**

Du point de vue des faiscsèmes, rien de bien neuf, si ce n'est, et ce n'est évidemment pas rien, faiscsème de la /Rétrogradation/ excepté, une confirmation et une amplification de toutes les caractéristiques que nous avions observées à la fin de l'analyse de la troisième strate. On pourrait peut-être cependant ajouter que le processus de la lecture surmarque deux faiscsèmes rencontrés plus haut, ceux de la

/Répétitivité/ et de la /Variation/ et que cette /Variation/ qui parfois confine à la /Différenciation/ fait, quant à elle, réapparaître, par la petite porte, un de nos vieux amis, le faiscsème de la /Subjectivité/.

. La cinquième strate

Dans la cinquième partie de son roman, Butor met en place une cinquième et dernière strate (figurée en vert clair dans les schémas des pages 437 et 438) :

> « Dans la cinquième partie, le mois de septembre, une cinquième voix va s'ajouter. […] certains événements font qu'il relit aussi ce qu'il a écrit au mois d'août, mais cette fois en mouvement rétrograde, depuis la fin jusqu'au début[1]. »

Confirmation du faiscsème de la /Divisibilité/, exactement comme avec la strate du passé, une des strates précédemment repérées se stratifie à son tour en deux. On a là, bien sûr, une nouvelle preuve de la stratification généralisée observée plus haut tant au niveau architextuel qu'au niveau énonciatif. Le lundi 1e septembre et le mardi 2 septembre, Butor évoque effectivement la terrible nouvelle de la fin août mais ce n'est en fait que le lundi 8 septembre qu'il confie avoir relu :

> « cette vaine lettre suppliante que j'avais commencé à écrire le 25 août […] quand je suis rentré ici, ce n'est pas dans la suite de ce que j'avais écrit au mois de juillet que je me suis plongé, mais dans ce passage de la fin d'août, relatant la séance du lundi 25 » (8 septembre, p. 353/458).

Le même jour, il relit aussi les événements du 23 août. Le lundi 15 septembre, il parcourt le texte écrit pendant la troisième semaine d'août et cite même des passages textuellement. Ainsi page 369/469 retrouve-t-on un extrait de la page 297/420. Il explique aussi ce qui l'a amené à faire cette relecture du mois d'août alors qu'il avait entrepris, dès le début du mois, la relecture des textes du mois de juillet : « épuisé par cette tension […] j'ai cherché un amer réconfort dans ce long cri suppliant lancé du désert où je m'enfonçais, vers Ann qui ne pouvait l'entendre » (15 septembre, p. 370/469). Le 15 septembre, Butor a glissé un résumé de sa démarche, résumé qui n'est compréhensible que si l'on distingue bien la cinquième et la troisième strate :

> « ce soir, c'est dans ce que j'écrivais la semaine précédente, la troisième semaine du mois d'août, que je me suis plongé, de telle sorte que je remonte dans ma lecture, semaine par semaine le cours de ce mois » = strate 5, strate de lecture rétrograde ;
>
> « comme je remontais dans mon récit en juillet, semaine par semaine celui de mai » = strate 3, strate du passé proche rétrograde ;
>
> « comme je remontais avril en août » = strate 3, strate du passé proche rétrograde ;
>
> « comme je remonte maintenant, continuant ce mouvement le mois de mars » = strate 3, strate du passé proche rétrograde.

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 84.

A noter également que si la quatrième strate, à partir du mois de septembre, n'est plus racontée le lundi mais le mardi, c'est parce que le lundi est maintenant réservé à la cinquième strate. C'est donc tout à fait logiquement que nous retrouvons cette cinquième strate le lundi 22 septembre et que cette fois Revel relit la deuxième semaine d'août (p. 383/479).

Sur l'ensemble du mois de septembre, on peut donc repérer le mois d'août aux pages 337 à 344, 352 à 355, 368 à 370, 382 à 384, 393 (soit approximativement 19 pages, 5 plages, une moyenne d'à peine quatre pages par plage) :

Distribution des cinq strates dans la cinquième partie de *L'Emploi du temps*

Strate	Période racontée	Nombre de pages	Nombre de plages	Longueur moyenne des plages
1	Février	8	5	1,5 page
2	Septembre	24	6	4 pages
3	**Mars**	9	5	2 pages
4	Juillet	15	5	3 pages
5	**Août**	19	5	4 pages

On retrouve des chiffres assez proches de ceux du mois de juillet dans la même partie. C'est là une confirmation que **la lecture n'est pas plus directive que l'écriture**. C'est aussi une confirmation qu'**écriture et lecture ont un fonctionnement parallèle**.

Comme précédemment, le présent reste cependant le plus important. Il dépasse de loin les pages concernant le passé (24 pages contre 17 pages), il dépasse aussi les pages de chacune des relectures (15 pages, 19 pages). Il est le seul à occuper 6 plages et surtout le seul à avoir droit à 8 pages successives, et ce à deux reprises. La somme des relectures et la somme des moments passés baissent nettement par rapport à la quatrième partie, c'est encore un signe que **Revel vit de plus en plus dans le présent**.

Ce fait n'empêche cependant pas, bien au contraire, que **le Temps s'avère plus stratifié que jamais**. On peut en effet remarquer que pas une seule fois l'on a droit à un récit de plus de deux jours ou de plus de huit pages relatant des événements d'une même strate. Sans cesse, une nouvelle strate surgit, nouvelle strate qui, à peine débutée, se voit, à son tour, contestée par une autre et ainsi de suite. De ce point de vue, il est intéressant de compter le nombre de fois par partie où deux mois se superposent explicitement : zéro fois dans la première partie puisque seul le mois d'octobre est officiellement relaté, quatre fois dans la deuxième partie avec seulement un chapitre ayant deux fois ce phénomène et deux chapitres absolument pas touchés ; cinq fois dans la troisième partie avec également deux chapitres épargnés mais deux chapitres, et non plus un seul, ayant deux fois une superposition explicite ; neuf fois dans la quatrième partie avec en général deux superpositions par semaine et même trois lors de la deuxième (certes deux semaines n'ont encore aucune superposition mais ce sont des semaines tronquées ne contenant qu'un ou deux jours). La dernière partie

voit le phénomène se réitérer douze fois. La plupart des chapitres contiennent trois superpositions et, nouveauté, il arrive à trois reprises que lorsque les superpositions sont contiguës, contrairement à ce qui se passait dans les parties précédentes, les mois superposés ne sont plus les mêmes. **Enfin et surtout**, comme le montre le schéma récapitulatif de la page 437, le dernier chapitre, **le dernier jour**, **est une superposition des cinq strates. C'est la seule fois de tout le roman où cela se produit, c'est le seul moment où toutes les strates du passé et toutes les strates des relectures fusionnent avec le présent et ne font plus qu'un**. **Nous le voyons, le mouvement général du roman est à la multiplication des strates, à la multiplication des superpositions, à l'inséparabilité et à la /Fusion/ des strates**.

Notons pour terminer que l'ordre repéré plus haut est non seulement confirmé mais même continue à s'affiner. **A l'ordre linéaire chronologique de la première partie, fait place non pas, comme on aurait pu le croire dans la troisième partie, du /Désordre/ mais un nouvel /Ordre/, l'ordre relecture rétrograde, relecture directive, passé proche rétrograde, présent directif, passé lointain directif. Ce schéma se répète d'une manière cyclique de semaine en semaine**. On pourrait ajouter qu'en fait, ce cycle était présent, en puissance, dès la première partie et que de partie en partie, il s'est affiné, complété, complexifié, approfondi. Dans la deuxième partie, on avait déjà droit six fois à la répétition du schème « présent / passé lointain progressif ». La troisième partie contenait, elle, cinq fois la répétition « passé proche régressif / présent/ passé lointain progressif ». Dans la quatrième partie, on pouvait observer à quatre reprises l'ordre « relecture progressive/ passé proche régressif/ présent/ passé lointain progressif ». **On le voit, à chaque fois, c'est le même schéma qui est répété mais avec un élément de plus, un schéma qui consiste à découper toujours plus le passé, à aller à chaque fois du plus récent au plus ancien, à commencer par relire sa vision du passé avant de l'explorer plus en profondeur, à opérer des allers et retours temporels, à creuser toujours plus le passé, à jamais ne s'arrêter une bonne fois pour toutes au présent, à systématiquement retourner au passé le plus lointain.**

Si maintenant l'on réexamine la question du point de vue des faiscsèmes, ce qui est le plus frappant dans l'analyse ci-dessus, c'est qu'on croise tous les faiscsèmes rencontrés aux niveau de l'architextualité et de l'énonciation : : /Complexification/, /Prolifération/, /Pluralité/, /Subjectivité/, /Unité/, /Confusion/ et /Différenciation/, /Continuité/ et /Discontinuité/, /Directivité/ et /Rétrogradation/, /Divisibilité/ et /Fusion/, /Irrégularité/ et /Régularité/, /Simultanéité/ et /Successivité/. Voilà qui confirme que ces derniers, loin d'être seulement les caractéristiques de deux ou trois stylèmes, méritent

bel et bien le statut de faiscsèmes. Le roman et donc le processus de stratification s'arrêtant avec la dernière phrase du roman, il est tentant de rajouter à cette longue liste le faiscsème de la /Finitude/ et de le compléter aussitôt, puisque le mot « fin » n'apparaît cependant jamais et puisque, surtout, la prolifération de strates observée tant au niveau de l'architexte que de l'énonciation et la présence à chaque fois dans les grandes parties du roman d'une nouvelle strate sont l'équivalent d'un appel à une sixième, à une septième, à une huitième, etc. strate, par le faiscsème de la /Non-Finitude/.

Avant d'aller plus loin et de chercher aussi bien dans le référent qu'au niveau de l'écriture la présence de ces mêmes faiscsèmes voire le surgissement de nouveaux, récapitulons les acquis ci-dessus.

Si l'analyse de la première strate (le passé lointain) confirme bien qu'au début du roman domine le schème matriciel linéaire et que, jusqu'au moins à la mi-juin, Revel vit essentiellement dans le passé, elle montre aussi qu'une prise de conscience cruciale, préparée dès la deuxième moitié de mai par la montée en puissance du présent de l'énonciation, a lieu en juin : Revel découvre que le Temps ne peut être restitué linéairement, que la belle ligne théorique des conceptions idéologiques passées est artificielle et ne correspond absolument pas à la réalité du Temps. Il découvre aussi que si le passé lointain est déconnecté du présent, l'oubli menace. La diminution progressive des pages attribuées à la première strate en est la preuve criante : la belle ligne déjà entrecoupée au départ se transforme en effet, de partie en partie, en une succession de tirets de plus en plus courts, en une succession de points de plus en plus espacés. Cette diminution est dangereuse car elle amène le « Moi » à ne plus « être », à disparaître et conduit à un monde qui paraît labyrinthique, chaotique et absurde.

Dans le but de résister à la 'Dissolution' et à la 'Néantisation' qui sont en train de le happer, Revel décide de se raccrocher au passé dont il se souvient le mieux, le passé proche, et tente de fouiller ce passé en allant de ses souvenirs les plus récents, les plus vivants, aux plus lointains, autrement dit, en choisissant une approche rétrograde. Mais celle-ci s'avère à son tour insatisfaisante, ce qui amène Revel à répéter, approfondir, affiner, sans cesse, d'une manière rationnelle et systématique, sa quête.

Cette démarche le conduit à diviser le passé en passé lointain et en passé proche, la lecture en lecture directive et en lecture rétrograde. En toute logique, le nombre de jours et de pages du journal où les mois se superposent ne cesse de croître et cela jusqu'à

l'apothéose de la dernière page où, enfin, les cinq strates se superposent et fusionnent parfaitement.

Si dans cette cinquième partie, la dernière strate rétrograde confirme une nouvelle fois la nécessité de la relecture du passé, il ne faut pas pour autant oublier que les strates avançant en direction du futur sont majoritaires (trois contre deux, 46 pages contre 24). Si Revel recule, c'est donc pour mieux avancer. Il n'est absolument pas un passéiste et, comme nous l'avons vu, reproche justement à certains de ses contemporains de vouloir transposer telle quelle à l'époque contemporaine la période de l'avant-guerre. Il ne recherche absolument pas le passé pour lui-même, pour le reproduire ou le répéter, il cherche le passé pour ne pas être absorbé, annihilé par Bleston, pour pouvoir vivre authentiquement dans le présent.

Toute son exploration du passé tend à cette reconquête du présent et cette reconquête, le lecteur en est le témoin. Toutes les observations ci-dessus confirment en effet que, de page en page, le présent regagne du terrain. Lui qui n'était même pas typographiquement notifié dans « L'Entrée » se met de plus en plus à contester le passé lointain au point de l'égaliser dans la troisième partie et de le dépasser dans les parties suivantes, au point d'équivaloir exactement la somme passé lointain/ passé proche puis même de la dépasser à la fin du roman. Certes, l'on pourrait alléguer que dans le cinquième livre, la somme des relectures dépasse le présent (34 pages contre 24 pages) mais cette prédominance n'est absolument pas contradictoire avec cette reconquête du présent, bien au contraire. Elle s'explique d'abord par le fait que Revel, même s'il est sur le point de se libérer et d'assumer son présent, est encore dans sa phase de reconstruction, est encore prisonnier de Bleston. En toute logique, le présent doit donc l'emporter non pas au mois de septembre mais au mois d'octobre. Cette prédominance ne signifierait-elle pas aussi que Revel est enfin sur le point de découvrir que sa véritable vocation est la relecture, la relecture de sa vie, la relecture de sa société, la relecture du réel, autrement dit, puisque la relecture en est, nous l'avons aussi vu, le miroir, l'Ecriture ?

Reste cependant encore à préciser quel schème matriciel pourrait bien remplacer les schèmes linéaires et labyrinthique et quelles réponses l' /Ordre/ que nous voyons peu à peu se mettre en place apportent aux ambivalences découvertes plus haut. De même, nous n'avons jusqu'alors absolument pas abordé les conséquences existentiales des faiscsèmes de la stratification ? /Différenciation/, /Directivité/, /Divisibilité/, /Fusion/, /Répétitivité/, /Rétrogradation/, /Variation/, etc. permettent-ils, et

comment, d'échapper à l' 'Angoisse', à la 'Bougeotte', au 'Découragement', à la 'Désorientation', à l' 'Impuissance', à l' 'Incompréhension', à l' 'Inquiétude', à l' 'Instabilité', à l' 'Oubli', à la 'Solitude', etc. et, surtout, au 'Désespoir' qui mine toute reprise en main et risque donc de conduire la société, la civilisation, les hommes, à leur perte ?

De plus, si le faiscsème de la /Fusion/ se dégage indéniablement, encore faudrait-il préciser par quelle opération se fait cette /Fusion/. Enfin, le fait que Revel ne gagne sa liberté et ne découvre une de ses possibilités d'être authentiquement qu'au moment où les cinq strates fusionnent n'invite-t-il pas à mieux définir les liens unissant « Être » et « Temps » et même à se demander si l'enjeu premier du roman ne serait pas à la croisée de ces deux concepts fondamentaux ?

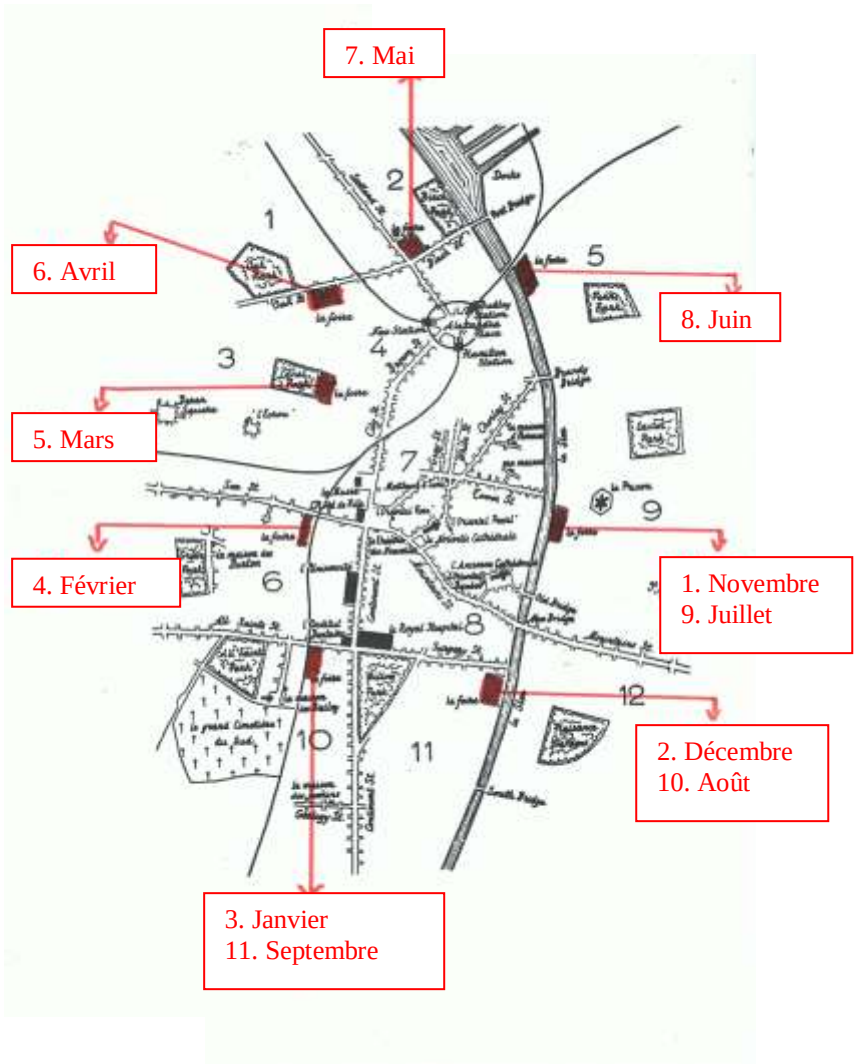
Nous le voyons, loin d'avoir franchi la rivière, nous ne sommes qu'au milieu du gué. Cependant, avant d'aller plus loin, assurons-nous que le terrain est sûr en cherchant, tant dans le référent qu'au niveau de l'écriture, la confirmation des faiscsèmes ci-dessus et, surtout, un schème matriciel en rendant compte.

✓ Une stratification du référent

. Les foires

Référentiellement parlant, en toute cohérence avec ce que nous avons découvert précédemment concernant les Temps linéaires et le Temps labyrinthique, **de la même façon qu'au niveau du récit Butor superpose cinq lignes temporelles, il va, au niveau référentiel, comme il est écrit le 18 juin, superposer « d'autres distributions, d'autres organisations » (p. 135/311).**

Comme s'il voulait nous aider à mieux percevoir ce qu'il appelle un peu plus loin ces « autres plans », il ne tarde d'ailleurs pas dans le même passage à en expliciter un : « qui, vague […] au début et très fragmentaire […] » s'est « peu à peu précisé […], continue […] à se compléter » : « celui du trajet de la foire » (18 juin, p. 135/311). Effectivement, tout au long du roman, **à la strate annuelle des douze mois de Bleston se superpose une strate ayant un autre rythme, la strate des foires** : « cette petite ville mobile un peu moins morose qui fait le tour de la grande en huit mois, s'arrêtant quatre semaines dans chacun des arrondissements extérieurs à l'exception du douzième » (18 juin, p. 135-136/311). Il est assez aisé de reconstituer le calendrier de cette strate :



1) Novembre dans le 9e (p. 137[1], 142, 182, 298).
2) Décembre dans le 11e (p. 285).
3) Janvier dans le 10e (p. 134, 309).
4) Février dans le 6e.
5) Mars dans le 3e (p. 85, 137, 347, 374).
6) Avril dans le 1er (p. 60, 284).
7) Mai dans le 2e (p. 59, 151, 174, 284, 317, 344).
8) Juin dans le 5e (p. 176, 284, 132, 136, 271, 298).
9) Juillet dans le 9e (p. 137, 182, 284).
10) Août dans le 11e (p. 284, 287).
11) Septembre dans le 10e (p. 309, 373, 377).

Ce calendrier confirme les dires de Revel. Partant du neuvième (à l'Est de la ville), la foire va vers le Sud (11e puis 10e), remonte vers l'Ouest (6e, 3e, 1er), atteint le Nord (2e, 5e) puis recommence une nouvelle fois le cycle (11e, 10e). **L'ensemble n'est pas sans rappeler une horloge.** Non seulement les foires sont en pourtour de la ville, non seulement le mouvement d'ensemble est cyclique mais le sens du déplacement de ces foires est le même que celui des aiguilles d'une montre **cependant, ici, le Temps n'est pas divisé en douze unités mais en huit**. **C'est sans doute d'abord une façon de montrer que le Temps**

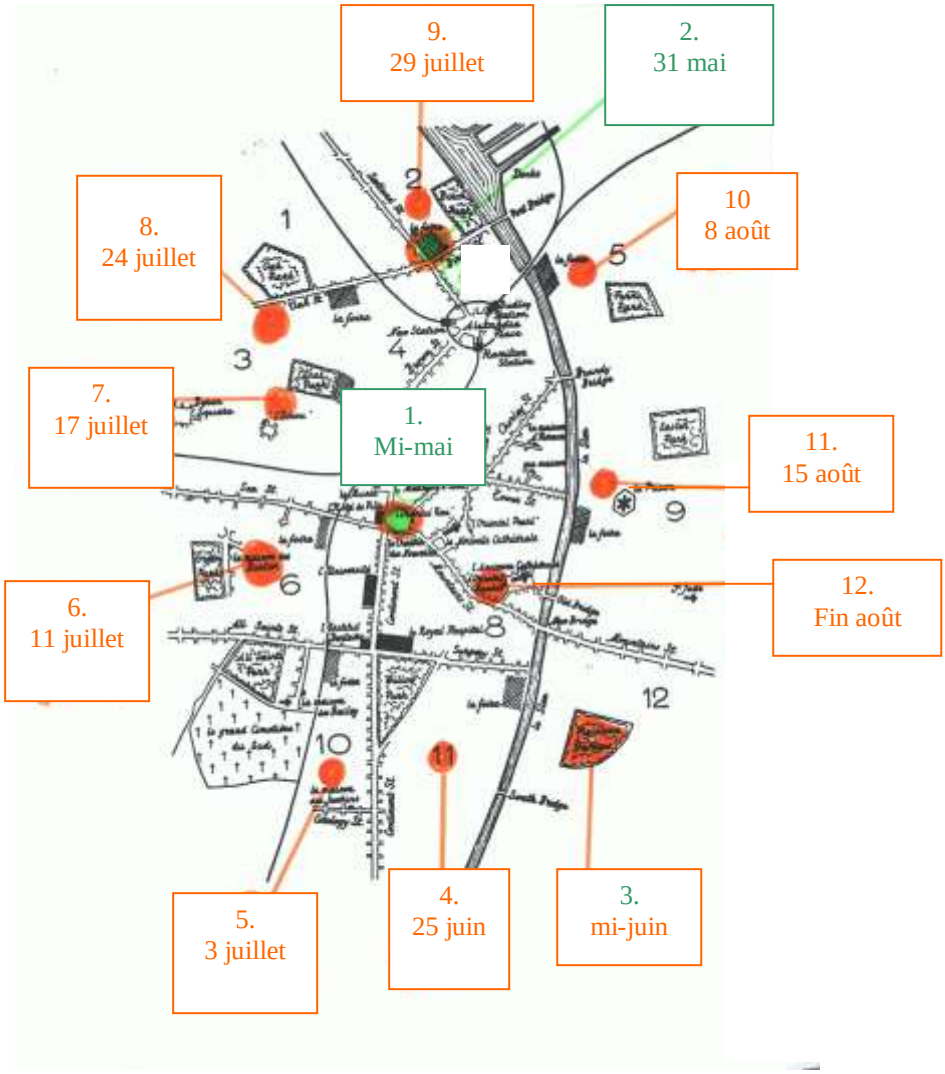
[1] L'édition de référence est dans les pages qui suivent la Minuit double.

scientifique n'est qu'une convention mais aussi que, dans le monde des foires, monde qui est excentré et en rupture par rapport à la ville moderne**, le Temps ne passe pas à la même vitesse**. Il passe plus vite car, comme le précise le journal de Revel, la vie y est bien moins morose et les gens bien moins individualistes. Une seule foire n'est pas mentionnée dans *L'Emploi du Temps*, celle du mois de février, celle du 6e. Cette ellipse est en parfaite adéquation avec la lacune fondamentale de *L'Emploi du temps*, avec cette journée ultime que Revel n'a pas le temps de nous relater : la journée du 29 février. De là à en déduire que ce 29 février, à la foire du 6e…

Du point de vue des faiscsèmes, le circuit étant présenté comme factuel, vérifiable et ayant lieu à un rythme mensuel, dans le sens des aiguilles d'une montre, on peut sans doute y voir à la fois /Ordre/, /Objectivité/, /Successivité/, /Régularité/ et /Rétrogradation/. Ce nouveau calendrier se superposant à l'ancien, on a aussi certainement là /Pluralité/, /Répétitivité/ et /Simultanéité/. Ce calendrier n'étant cependant pas le même et allant plus vite que le traditionnel, il faudrait ajouter à ces faiscsèmes ceux de la /Différenciation/, de la /Variation/ voire de la /Non-synchronisation/ et, si l'on admet l'interprétation proposée plus haut, celui de la /Subjectivité/. Le cycle se poursuivant de mois en mois, il est sous le signe de la /Continuité/. La foire du mois de février n'étant pas mentionnée et le déplacement se faisant par sauts géographiques, il est parallèlement sous le sceau de la Discontinuité/. Comme le révèle l'épisode de la photo retrouvée du couple Burton, les forains ne se déplaçant pas tous en même temps, il y a, au moins pendant quelques jours, /Divisibilité/ et /Simultanéité/. Le cycle recommençant tous les huit mois, il se caractérise, enfin, par la /Finitude/ mais, puisqu'il reprend à chaque fois, il faudrait ajouter à ce dernier faiscsème celui de la /Non-Finitude/. Une nouvelle fois, nous retrouvons donc bien les faiscsèmes de la stratification, à ceci près cependant qu'en apparaît un potentiellement nouveau : la /Circularité/.

. Les feux

Une autre strate parcourt le roman avec, là aussi, un rythme temporel différent : la strate des feux. Comme précédemment, on peut établir un calendrier de ces incendies et préciser leur localisation :



1) Mi-mai dans le 7e : la boutique d' « Amusement » (p. 161, 169, 281, 282, 296).
2) 31 mai dans le 2e : une baraque de la foire (p. 161, 180, 181, 281, 298).
3) Première quinzaine de juin dans le 12e : le grand huit de Plaisance Gardens (p. 150, 187, 298, 150, 296).
4) 25 juin dans le 11e : un grand hangar (p. 160-161).
5) 3 juillet dans le 10e : tout près de chez James (p. 188).
6) 11 juillet dans le 6e : tout près de la maison des Burton (p. 203).
7) 17 juillet dans le 3e : un garage entre Lanes Park et l'hôtel de l'Ecrou (p. 217).
8) 24 juillet dans le 1er : un dépôt de pneus auprès du stade (p. 235).
9) 29 juillet dans le 2e : un dépôt de pétrole près du terrain vague de la foire (p. 250).
10) 8 août dans le 5e : une fabrique de meubles près du terrain vague (p. 272).
11) 15 août dans le 9e : un dépôt de peinture près de la prison (p. 293).
12) Un peu avant 23 août dans le 8e : l'Oriental Bamboo (p. 321, 328, 355).

L'on a encore droit à un tour complet de Bleston dans le sens des aiguilles d'une montre. Tout commence symboliquement au centre puis, après un balbutiement prémonitoire nous faisant passer du Nord au Sud, les feux se mettent à tournoyer plus régulièrement. Dans la première quinzaine de juin ainsi que les 25 juin et 3 juillet, ils s'en prennent au Sud de la ville. Pendant tout le mois de juillet, ils sont à l'Ouest et remontent progressivement vers le Nord qu'ils atteignent le 29 juillet. Au mois d'août, ils sont à l'Est et redescendent peu à peu

vers le Sud. **Le cycle total ne dure donc plus huit mois mais un peu plus de deux mois** (de la première quinzaine de juin à la fin août). **L'écart entre chaque feu n'est plus de quatre semaines mais d'abord d'environ quinze jours puis d'environ huit jours. Il n'est plus non plus totalement régulier. On peut percevoir une gradation dans les dégâts** : le jeu de massacre de la boutique d'Amusements, une baraque de la foire, le grand huit, un grand hangar, un dépôt de pneus, un dépôt de pétrole. A noter que cette gradation trouve sans doute son origine dans celle qui précède à savoir la gradation : tentation de brûler le négatif (p. 345/452), ticket brûlé, plan brûlé. **Si l'on dessine sur la carte pour chaque incendie un point, on décèle, en fait, à cause des incendies de la boutique d' « Amusements » et du Royal Bamboo, non pas une boucle mais deux boucles, autrement dit… un « grand huit ».** Cette observation est d'autant plus intéressante que nous venons de voir que le cycle régulier commence justement avec l'incendie du grand huit et que cet incendie, rappelons-le, est raconté dans le livre II, livre intitulé… « Les présages » :

> « j'apercevais au-dessus des baraques immobiles de cette grosse foire, découpure étrangement sinistre dans la brume légère et lumineuse, les sommets des poteaux calcinés du Scenic Railway, du grand huit […] comme ces moignons qui jaillissent toujours du tronc désécorcé des arbres frappés de foudre » (23 juin, p. 150/320).

A noter aussi que, même si cela n'est jamais dit explicitement dans le roman, **les lieux brûlés tendent à accuser Horace**. Premier indice : tout commence après l'incendie de la boutique d' « Amusements » où, là, il est nettement désigné comme coupable et cela d'autant plus que nous avions précédemment assisté à un premier signe d'énervement et à une première attitude suspecte :

> « Horace Buck, l'œil au viseur de la grosse mitrailleuse, s'acharnant à tirer sur les images d'avions évoluant dans le ciel de verre peint au-dessus de l'image d'une ville en flammes, et tout d'un coup secouer l'appareil avec indignation (j'ai entendu un cliquetis de mince ferraille), jeter un regard furtif à la vieille qui remplaçait la caissière habituelle » (25 juillet, p. 238/379) ;
>
> « avec tous leurs appareils qui ne marchent jamais, qui se détraquent dès qu'on y touche, qui vous flanquent des décharges dans les doigts juste au moment où l'on commençait à gagner un peu, ce qui est étonnant vous savez, c'est que ça n'ait pas brûlé plus tôt, c'est un miracle, vous savez ; il a peut-être suffi d'une cigarette lancée sur un de ces tas de papiers qu'il y a toujours dans les coins » (13 août, p. 283/41) ;
>
> « devant la boutique d' "Amusements" dans laquelle Horace Buck avait provoqué un commencement d'incendie au milieu de mai » (18 août, p. 296/419).

Deuxième indice : plusieurs incendies commencent près de lieux souvent fréquentés par Horace : les terrains des foires, Plaisance Gardens. Troisième indice, les personnages qui disputent à Horace Revel semblent atteints puisque le 11 juillet est noté un incendie près de la maison des Burton et surtout le 3 juillet près de la maison des Jenkins, Jenkins qui, le roman le montre, s'avère terriblement raciste. Quatrième indice, semblent particulièrement visés les lieux d'aliénation et d'oppression : la prison, l'Ecrou mais aussi le monde industriel (dépôt de

pneus, dépôt de pétrole). La tentative de destruction de tels lieux prend sens si l'on se rappelle qu'Horace est un double d'Erostrate.

Il est intéressant enfin de remarquer que **certaines des dates les plus importantes de *L'Emploi du Temps* correspondent à des incendies** : le 31 mai (jour où Burton se fait photographier), le 11 juillet (date de l'accident de Burton). **Incendie et écriture sont donc liés**. Les métaphores de la fin du texte le confirment :

> « je déchiffre cette phrase que j'ai tracée en commençant : "Les lueurs se sont multipliées", dont les caractères se sont mis à brûler dans mes yeux quand je les ai fermés, s'inscrivant en flammes vertes sur fond rouge » (28 juillet, p. 246/384) ;
>
> « Je ne me doutais pas alors, le 3 juillet, que j'allais remonter de semaine en semaine jusqu'à ce temps, Bleston, où ma haine à ton égard s'est mise à flamboyer si violente dans ma tête qu'il m'a fallu trouver un moyen d'extérioriser ses flammes, […] à tel point qu'il m'a fallu à tout prix faire jaillir une lueur au milieu de cet assombrissement qui se poursuivait » (4 septembre, p. 347/453) ;
>
> « Bleston dont je ronge la carapace par cette écriture, par cette lente flamme acharnée » (25 septembre, p. 391/484).

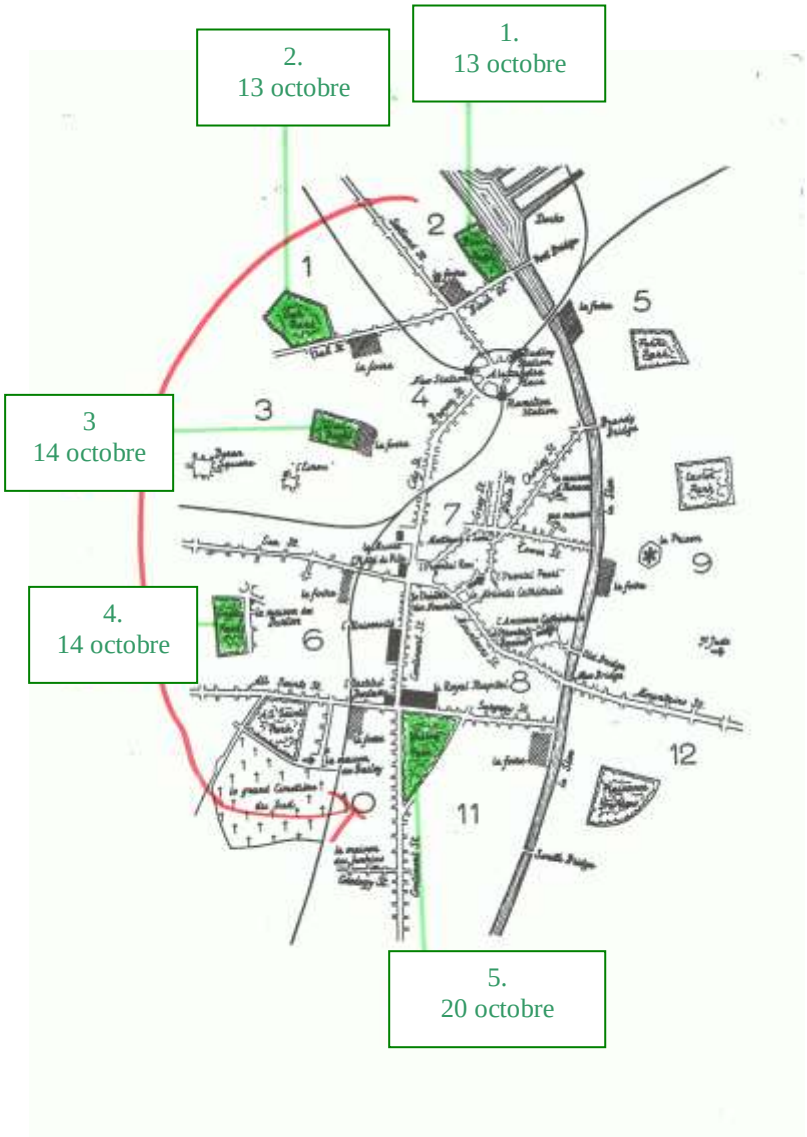
Revel semble en fait comme prendre le relais d'Horace. De mai à août, ce dernier, en véritable Erostrate, a tenté d'incendier aussi systématiquement que possible Bleston mais les feux ont eu beau se succéder, ils ont tous fini par s'éteindre. C'est évidemment le signe de l'inefficacité de ces incendies, c'est le signe que ce dont Bleston a besoin ce n'est pas d'une flamme destructrice mais d'une flamme de forgeron, d'une flamme créatrice. C'est ce que comprend Revel dans la dernière partie, partie où les incendies d'Horace cessent et font place à la flamme acharnée de Revel.

Du point de vue des faiscsèmes, on a là une nouvelle preuve d' /Ordre/, de /Prolifération/ et de /Pluralité/ des strates temporelles. Si l'on compare aux foires, on découvre de grandes similitudes (/Répétitivité/), la même /Rétrogradation/, la même /Successivité/, une /Simultanéité/ avec les autres strates mais une /Non-synchronisation/ avec ces mêmes strates, de la /Finitude/ (les feux cessent), de la /Non-finitude/ (le feu de Revel débouche sur une œuvre qui se veut ouverte) mais aussi une /Différenciation/ passant, entre autres, par des /Variations/, de la /Non-régularité/ et une plus grande /Complexification/. Notons, enfin, une nouvelle fois la présence du potentiel faiscsème de la /Circularité/.

. Les jardins

Strate des foires, strate des feux… **Une troisième strate parcourt le roman, la strate des jardins**. Là encore, rien ne semble aléatoire. Au mois de mai, en sept pages et un peu plus

de huit jours, Revel explore la rive Ouest de la Slee et, fidèle à la **linéarité chronologique** de la première partie, visite un à un les parcs en allant systématiquement du Nord au Sud, c'est-à-dire, contrairement à précédemment, dans le sens direct, dans le sens opposé à celui des aiguilles d'une montre :

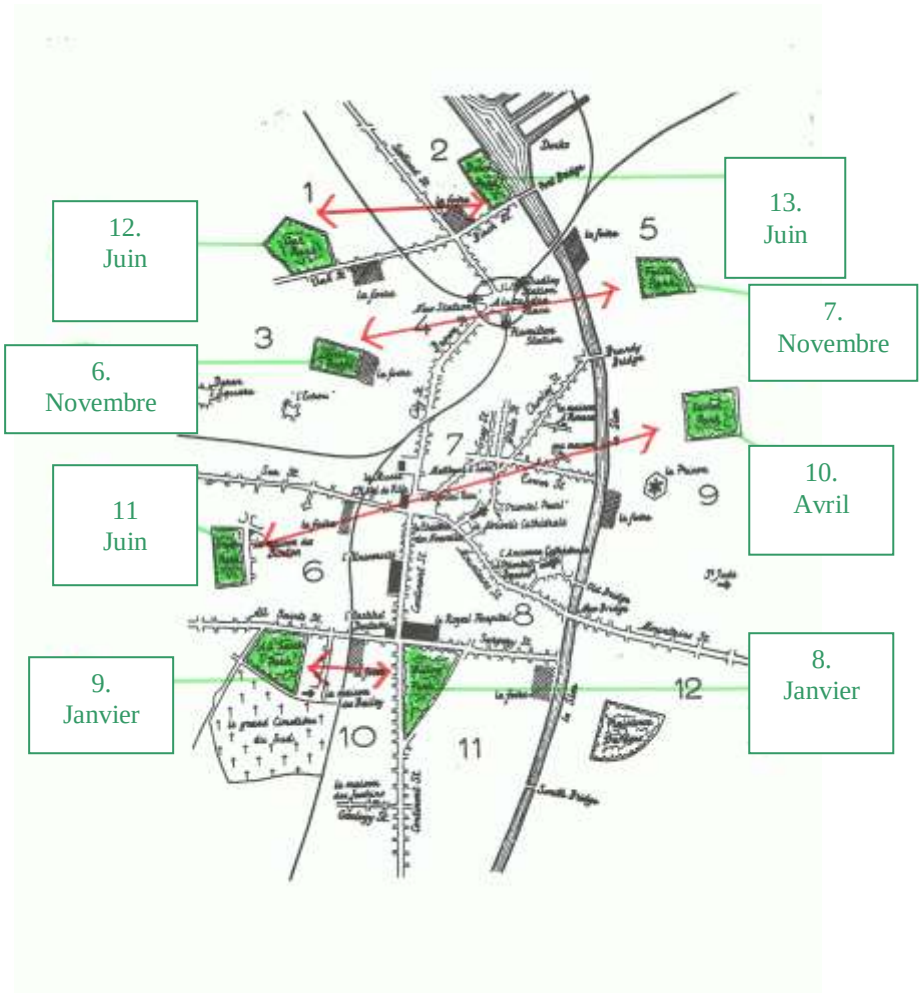


- 1) 13 octobre : Birch Park dans le 2e (p. 58).
- 2) 13 octobre : Oak Park dans le 1er (p. 60).
- 3) 14 octobre : Lanes Park dans le 3e (p. 61).
- 4) 14 octobre : Green Park dans le 6e (p. 61).
- 5) 20 octobre : Willow Park dans le 11e (p. 64).

Ces jardins ont tous des **sèmes dysphoriques** et l'on peut y repérer plusieurs gradations qui confirment la **dimension pessimiste du Temps linéair**e vue plus haut. Les docks, déjà guère reluisants (26 mai, p. 58/258), se métamorphosent deux pages plus loin en un vétuste « bassin de ciment aux fentes colmatées de goudron » (26 mai, p. 60/259). Les phores animaliers semblent de même devenir de plus en plus domestiques et petits : renards, bisons (26 mai, p. 60/259), béliers, chèvres, (27 mai, p. 61/260). Les vrais animaux subissent

le même sort puisque l'on passe de mouettes relativement inquiétantes (26 mai, p. 58/259) à des « canards blancs éclaboussés de verdâtre » (p. 60/259) et que l'on termine sur des plumes de faisane (28 mai, p. 64/262). Le « chêne magnifique » (26 mai, p. 60/259) devient aussi « épaisse rouille », « pierre rongée d'acides » (26 mai, p. 60/259). Il est bien vite remplacé par des ormes, des platanes (26 mai, p. 60/259) et dans le dernier jardin, il n'est plus que « saules » et même un peu plus loin « osiers nus » (28 mai, p. 64/262). Le troisième parc est caractérisé par des « rochers en ciment » et des « chrysanthèmes » (27 mai, p. 61/260). En toute logique, le dernier est le plus morbide : « éclaboussures de sang », « os calcinés des branches » (28 mai, p. 64/262). Ce phénomène est accentué par le fait que le récit linéaire du mois d'octobre conduit en ligne droite à la fête des morts, à la Toussaint.

Dans les livres qui suivent, la linéarité est, comme il se doit, rompue. Alors que précédemment, Revel explorait les parcs dans le sens Nord-Sud et se limitait uniquement à la rive Ouest, son exploration reprend dans le sens Ouest-Est et passe de l'autre côté de la Slee :



- 6) 1 novembre : Lanes Park dans le 3e (p. 85).
- 7) 11 novembre Ferns Park dans le 5e (p. 122).

- 8) Janvier : Willow Park, dans le 11e (p. 312, 331, 332).
- 9) Janvier (en supposant que le cotexte est un indice) : All Saints Park, dans le 10e (p. 134).

- 10) Début avril : Easter Park dans le 9e (p. 322).
- 11) 22 juin : Green Park dans le 6e (p. 149, 316).

- 12) 29 juin : Oak Park dans le 1er (p. 167).
- 13) 29 juin : Birch Park dans le 2e (p. 167).

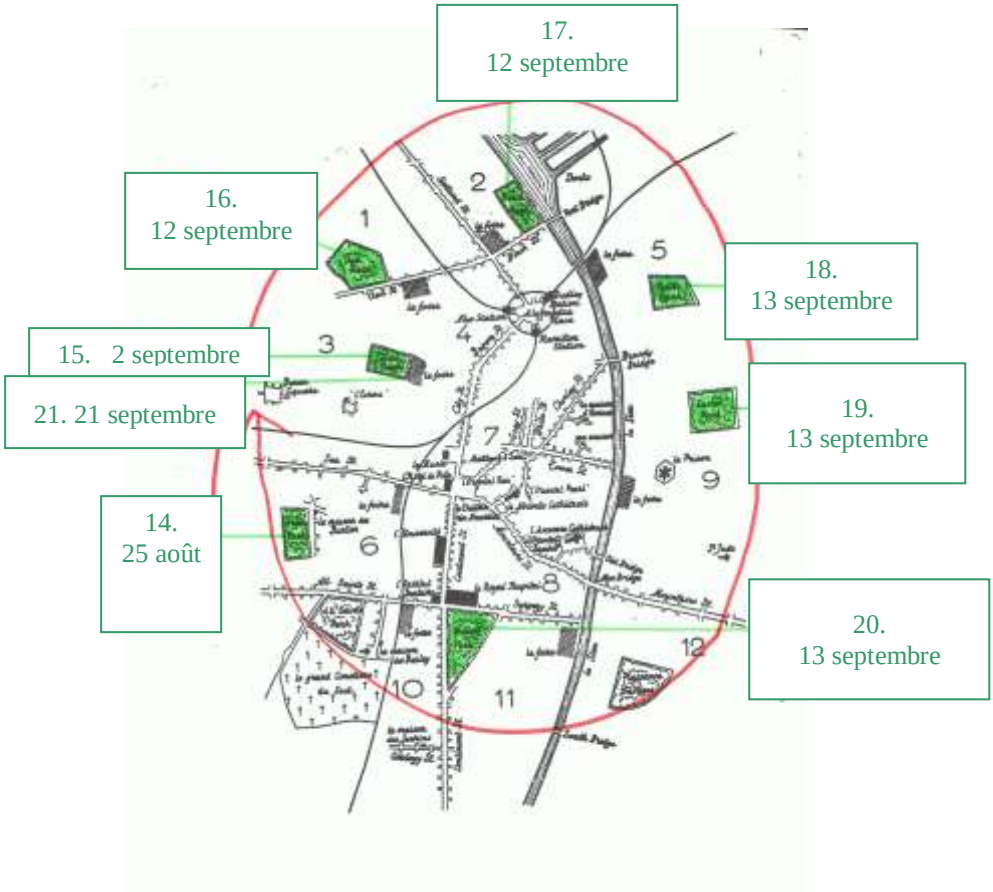
Comme le montre le schéma de la page précédente, là encore l'ordre est systématique. Alors que son parcours était jusqu'alors globalement linéaire et vertical, **Revel traverse maintenant la ville à la fois horizontalement et verticalement, dans le sens direct et dans le sens rétrograde**.

A noter que la gradation dysphorique continue puisque le 1er novembre, ce ne sont plus des os calcinés qui sont évoqués métaphoriquement mais « les côtes des momies » (4 juin, p. 85/277). **Cependant,** apparaît, au milieu de la description hivernale de Ferns Park, un « mais » (13 juin, p. 122/302) et **la gradation semble** alors **s'inverser**. Au mois d'avril, surgissent les narcisses (26 août, p. 322/435). Au mois de juin, même si elle est encore un peu ankylosée, la vie reprend peu à peu le dessus : « comme d'éclatants poissons », « les pelouses couvertes de dormeurs […] les allées engorgées de voitures d'enfants et de tricoteuses » (23 juin, p. 150/320). A la fin de ce même mois, les jeunes rameaux se mettent même à « palpiter » (30 juin, p. 167/331).

Il est aussi intéressant de remarquer que, durant cette phase, est mentionnée une image (« comme d'une épaisse toison de bison baveuse et frisée », 13 juin, p. 122/302) qui nous ramène à une étape antérieure (« platanes aux pelages de renards et de bisons », 26 mai, p. 60/259). On a là **une confirmation de la dimension cyclique du roman.**

On pourrait peut-être ajouter que, durant la période mai, août, **les parcs les plus évoqués**, ne serait-ce que par les noms des rues, **sont** Green Park, All Saints-Park et Willow Park, autrement dit, **ceux qui sont associés aux Burton et aux Bailey.** Cette spatialité, relativement étroite, en dit long sur l'univers de Revel.

Une troisième étape semble commencer fin août, début septembre. **Après le trajet linéaire vertical, après les trajets verticaux - horizontaux, Revel se lance dans un parcours cyclique** :



- 14) 25 août : Green park dans le 6e (p. 316).
- 15) 2 septembre : il longe Lanes park dans le 3ème (p. 344).
- 16) 12 septembre : Oak Park dans le 1er (p. 376).
- 17) 12 septembre : Birch Park dans le 2e (p. 376).
- 18) 13 septembre : Ferns Park dans le 5e (p. 377).
- 19) 13 septembre : Easter Park dans le 9e (p. 377).
- 20) 13 septembre : il longe Willow Park dans le 11e (p. 378).
- 21) 21 septembre : Lanes Park dans le 3e (p. 390).

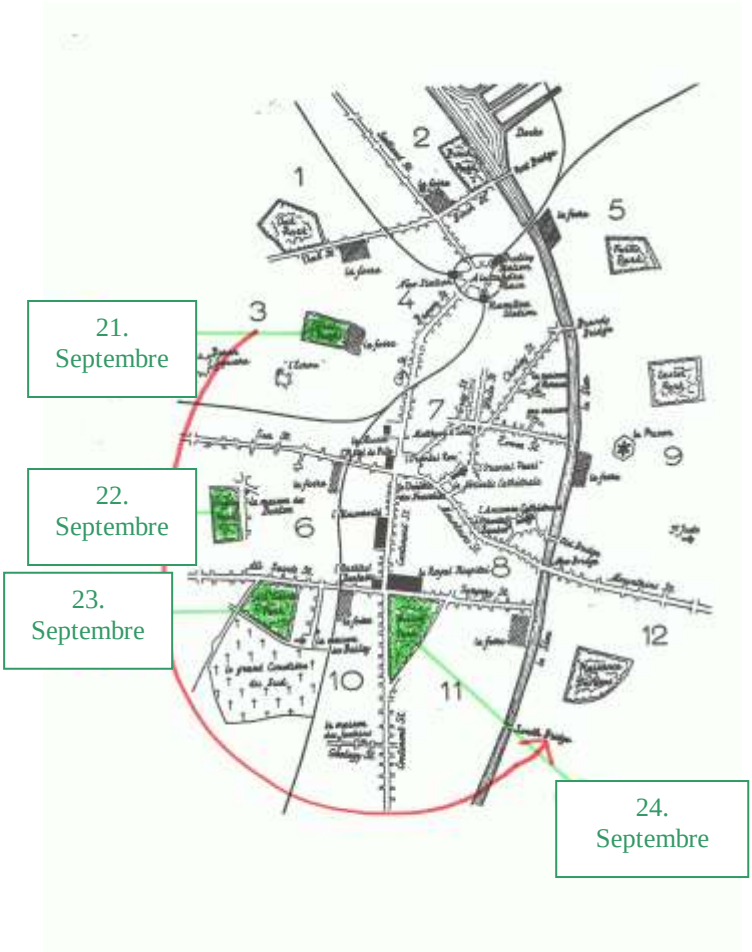
A l'opposé du début du roman, où le parcours était Nord-Sud, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et incomplet, il est cette fois Sud-Nord, dans le sens des aiguilles d'une montre et complet. Un nouveau tour semble même s'esquisser. **A la linéarité du début de l'année, au désordre et à l'irrégularité du milieu de l'année, succède le cyclique. Le rythme de ce tour**, à l'image de l'accélération finale du roman et du Temps subjectif, **est plus rapide que celui des foires ou des feux**. Il faut moins d'un mois pour passer de Green Park à Lanes Park. On a peut-être là le signe que, maintenant, pour Revel, **le Temps n'est plus source d' 'Ennui' et d' 'Attente'. La dimension cyclique est aussi accentuée par le fait que la gradation repérée plus haut repart à nouveau vers le dysphorique et que la mort semble de nouveau se rapprocher.** Evidemment, il faudra expliquer par la suite ce constat qui semble à première vue contradictoire avec une reconquête de la régularité et de la sérénité : « les tulipes remplacées […] déjà, en certains endroits, par des chrysanthèmes » (25 août, p. 316/432) ; « un essaim de mouches s'est mis à bourdonner autour de ma tête ointe

de sueur, couronne contre laquelle je me débattais avec les gestes de celui qui sombre » (2 septembre, p. 344/451) ; « le grand chêne dont les feuilles rousses tournoyaient dans les allées alentour, s'étalaient sur les flaques et les pelouses » (18 septembre, p. 376/473) ; « parmi les massifs de fleurs fanées perdant leurs pétales pourrissants et leurs feuilles recroquevillées » (18 septembre, p. 377/474).

Cependant le roman ne se termine pas sur l'évocation de Lanes park :

- 21) 21 septembre : Lanes Park dans le 3e (p. 390).
- 22) 21 septembre : Green park dans le 6e (p. 390).
- 23) 21 septembre : All Saints Park dans le 10e (p. 390).
- 24) 21 septembre : Willow Park (p. 390).

Soudain, le cycle change de direction et repart dans le sens direct. Il s'achève avec All Saints Park et Willow Park (p. 390/483). A noter que l'allusion au cimetière du Sud qui accompagne l'évocation d'All Saints Park n'est pas sans rappeler celle qui, tout au Nord, était associée au début du roman à Oak Park : « je me suis promené […] parmi les chrysanthèmes du grand cimetière du sud » (25 septembre, p. 390/483) ; « J'ai longé à ma droite le terrain vague où se trouvait la foire le mois dernier, puis à ma gauche le cimetière des juifs riches […] pour arriver à Oak park » (26 mai, p. 60/259).



Revel ne serait-il pas en train de nous dire qu'au commencement comme à la fin de tout cycle se niche la mort ? Le fait qu'il ose enfin traverser le cimetière ne pourrait-il pas également être lu comme le signe qu'il est en train de faire son deuil de Bleston ou même que, commençant enfin à maîtriser le Temps, la mort ne lui paraît plus aussi redoutable, la mort n'est plus une réalité qu'il fait mine de ne pas voir ? On peut aussi remarquer que le parcours final revient sur les endroits les plus cités et les plus fréquentés durant la période de mai à août, on peut peut-être encore y lire une sorte d'adieu à son passé mais aussi le signe qu'il faut d'abord s'enraciner pour pouvoir mieux s'envoler. Un dernier parallèle est riche de sens. Le dernier plan est à une distance temporelle de 12 mois du premier et surtout, à deux parcs près, il en est un parfait miroir. Une nouvelle fois, la dimension cyclique des parcours réapparaît, un nouveau tour, une nouvelle année, un nouveau départ commence pour Revel.

En conclusion, exactement comme le réel, exactement comme le roman, les apparitions des parcs semblent à première lecture incompréhensibles, aléatoires, désordre, labyrinthiques mais, en y regardant de plus près, le /Désordre/ se révèle être /Ordre/. Les trajets de Revel s'avèrent en effet tour à tour linéaire, désordre, superposition de lignes horizontales et circulaires. Autrement dit, l'on retrouve les **différents types de Temps que nous avons découverts : le Temps linéaire, le Temps labyrinthique, le Temps stratifié et le Temps cyclique. Semble aussi s'annoncer un nouveau Temps qui pourrait bien être, si ce n'est la somme, au moins une synthèse des précédents.** Le dernier schéma est en effet à la fois à l'image du premier (Lanes Park, Green Park), du second (puisqu'on retrouve la strate horizontale All Saints Park, Willow Park) et du troisième puisque paraît s'amorcer un deuxième cycle. Autrement dit, **dans ce quatrième schéma, Revel serait en train de découvrir que le réel ne serait pas seulement linéaire, stratifié ou cyclique mais qu'il serait la synthèse de tous ces schèmes, ce qui évidemment, alors que tout annonçait /Différenciation/, /Pluralité/ et /Variation/, nous ramènerait aux faiscsèmes de la /Continuité/, de la /Fusion et de l' /Unicité/. Reste bien sûr à étoffer cette hypothèse.**

. Les films et documentaires

Avant de revenir sur cette piste, **analysons une quatrième strate référentielle qui, cette fois, nous oblige à sortir de Bleston : la strate des films et documentaires.** Six films sont mentionnés dans le roman :

Dimanche 11 novembre :	un western au Gaiety (13 juin, p. 122).
Fin novembre :	un film sur la corrida à l'Artistic ou au Continental (30 juin, p. 168).
Samedi 13 avril :	*The Red Nights of Roma* au Royal (19, août, p. 300).
Samedi 19 avril :	un film français sur Timgad au Continental (26 août, p. 320).
Samedi 7 juin :	*Devastating Tumburlaine* au Royal (10 juin, p. 111).
Dimanche 13 juillet :	un médiocre film italien au Gaiety (14 juillet, p. 210).

Cette succession de dates permet d'abord de mesurer les progrès de Revel en anglais. Les débuts sont balbutiants et le premier film lui paraît même bien long (13 juin, p. 122/302). Cependant à partir du mois d'avril, suivre des films en version originale ne paraît plus être un problème.

Mais, surtout, **ces films, par leurs sujets ou leur origine, élargissent indéniablement l'horizon géographique de Revel et sont déjà en eux-mêmes comme un appel à voyager, un appel à quitter la ville.**

Leur ordre n'est pas aléatoire. La succession Gaiety, Continental, Royal, Continental, Royal, Gaiety fait en effet à la fois ressurgir les faiscsèmes de la /Directivité/, de la /Rétrogradation/ et, s'il s'avère effectivement faiscsème, **celui de la /Circularité/.** Le passage de « Gaiety » à « Gaiety » peut sans doute être aussi lu comme le passage d'une situation initiale à une situation finale, comme aussi le **retour à un certain bien être après moult péripéties**. **L'alternance « Continental, Royal » peut évoquer les atermoiements de Revel** qui a bien du mal à ne pas penser au Continent, bien du mal à trouver sa place dans le pays de la monarchie constitutionnelle. A noter que « l'Artistic » n'est évoqué qu'une fois et est aussitôt évacué. Il est vrai que les films que visionne Revel ne paraissent pas avoir de grandes qualités esthétiques, il est vrai aussi que ce n'est que vers la fin de la rédaction de son journal, donc bien après juillet, que Revel prend conscience que l'art est la voie du salut. **Les thèmes des films sont eux aussi révélateurs : meurtres, incendies, violence, taureau (écho du Minotaure ?), dévastation, mais aussi couple qui s'embrasse. Bleston n'est décidément pas loin.**

A partir du 16 juin, Revel semble cependant se tourner davantage vers les travelogues :

Lundi 9 juin : dessins animés (p. 129).
Lundi et mardi 16-17 juin : Crète (p. 128-9, 131, 297).
Mercredi 25 juin : Petra (p. 132, 158, 319).
Lundi 28 juin : Israël et la mer Morte (p. 166).

Lundi 7 juillet : dessins animés (p. 189).
Lundi 14 juillet : Palmyre et Baalbeck (p. 218, 320).
Lundi 21 juillet : Oxford (p. 222).
Lundi 28 juillet : les grands lacs canadiens (p. 222, 244).

Lundi 4 août : dessins animés (p. 244, 253).
Lundi 11 août : San Francisco (p. 276, 297, 382).
Lundi 18 août : Rome (p. 297, 318).
Lundi 25 août : Athènes (p. 297, 318, 353).

Lundi 1er septembre : dessins animés (p. 318).
Lundi 8 septembre : Bombay (p. 352, 362).
Lundi 15 septembre : Nouvelle Zélande (p. 369).
Lundi 22 septembre : Sicile (p. 382, 389).

Même si le mois de juin semble chaotique (contrairement aux autres mois les dessins animés ne sont pas le premier lundi, Revel va voir deux fois le même film et il assiste deux fois à des séances un autre jour que le lundi), **le /Désordre/, à l'image de ce que nous sommes en train de découvrir dans l'ensemble du roman, devient de plus en plus /Ordre/.** Non seulement, par la suite, Revel y va tous les lundis soirs mais les reportages, eux aussi, sont sous les faiscsèmes de la /Répétitivité/, de la /Régularité/ et de la /Circularité/ : « je me le répétais après avoir assisté, comme tous les lundis régulièrement maintenant, au spectacle du Théâtre des Nouvelles entièrement composé aujourd'hui de dessins animés comme toutes les quatre semaines » (7 juillet, p. 189/347) ; « je reviens du Théâtre des Nouvelles […] où passera lundi prochain, comme toutes les quatre semaines, un programme composé uniquement de dessins animés » (28 juillet, p. 244/383), « je suis allé au Théâtre des Nouvelles où passait, comme toutes les quatre semaines, un spectacle entièrement composé de dessins animés » (4 août, p. 253/391).

Mais, surtout, les reportages se caractérisent eux-mêmes par des stratifications :

> « relatant la séance du lundi 25, la superposition des villes à travers le film sur Athènes, ce sondage dans ton sous-sol Bleston, à travers les images affleurantes de la Rome des empereurs, de Pétra, Baalbeck et Timgad, même de la Crète » (8 septembre, p. 353/458).

Autre exemple, le 19 août, le film sur la Crète superpose la période où la scène a été filmée à la période antique :

> « cet azur qui certes renvoyait d'abord à un moment du passé bien précis, encore que sa date exacte, récente m'en reste inconnue, à ce moment où les opérateurs, que ce soit en Crète ou en Italie, lui avaient fait impressionner leur pellicule, c'est-à-dire à un instant situé quelques mois, au plus quelques années plus tôt, à l'intérieur de cet azur qui renvoyait surtout à un moment beaucoup plus ancien et plus étalé, effaçant presque cet instant dans notre esprit de spectateurs, de cet azur qui nous renvoyait à l'époque où ces monuments étaient villes et non vestiges, à l'intérieur du bleu du ciel qui proclamait sa permanence, sa continuité avec celui qui s'étendait, pur, bénéfique, immense, sur la jeunesse de ces palais et de ces temples » (19 août, p. 301/422).

Les reportages se caractérisent aussi, et les deux exemples ci-dessus tendent déjà à le montrer, par le faiscsème de la /Fusion/. Pour Revel, voir un film, c'est revoir et fondre ensemble tous ceux qui ont précédé :

> « Intervenaient dans cette représentation non seulement les images qui défilaient devant mes yeux, mais celles […] du travelogue sur Pétra que j'avais vu avec James Jenkins dans cette même salle le mercredi 25 juin […] celles du temple de Baalbeck que j'avais vues un peu plus tard toujours dans cette même salle, celles du quadrillage de Timgrad sous l'Aurès » (26 août, p. 319-320/434).

Les destinations choisies sont également révélatrices. **/Rétrogradation/ oblige, les zones les plus représentées sont les deux foyers de la culture occidentale**. D'une part, la Crète, la Grèce, Rome, la Sicile. D'autre part, le Moyen-Orient avec Israël, Pétra (Jordanie), Baalbeck (Liban), Palmyre (Syrie). En allant vite, l'on pourrait dire d'une part *L'Iliade* et *L'Odyssée*, d'autre part *La Bible*, **d'une part l'antiquité gréco-latine, d'autre part l'antiquité judéo-chrétienne, d'une part la tapisserie d'Harrey, d'autre part le vitrail de Caïn.** Bien qu'un peu moins représenté, **vient ensuite le monde anglo-saxon** avec Oxford puis le Canada et les USA, monde anglo-saxon qui fait le lien entre juillet et août, **monde** anglo-saxon **qui**, rappelons-le, **symbolise pour Butor**, comme nous l'avons vu au début de ce travail (1.1.2., p. 30) le futur, le sens de **la /Directivité/. Ne retrouverait-on pas dans cette succession antiquité gréco-latine, antiquité judéo-chrétienne, USA la même idée que précédemment, à savoir que Butor n'est pas un passéiste mais qu'il est persuadé que pour préparer demain il faut se nourrir d'hier ?** Enfin, l'on découvre des contrées culturellement plus éloignées du monde occidental : l'Asie orientale et l'Océanie. A noter que les pays étrangers choisis ont pour la plupart été sous domination britannique. C'est la puissance et peut-être aussi les abus du Commonwealth que découvre Revel à travers les travelogues, en tous les cas, certainement l'omniprésence du monde commercial et industriel moderne.

Les reportages débutaient avec la Crète, ils s'achèvent avec la Sicile. Le faiscsème de la /Circularité/ ressurgit donc. Il ressurgit d'autant plus que si l'on associe le mois de septembre et le mois d'août, **l'on a droit à un véritable tour du monde** allant d'Est en Ouest : USA, Europe, Inde, Océanie, Europe. Autrement dit, étant donné que l'on peut constater plusieurs lignes horizontales allant d'Est en Ouest ou d'Est en Ouest et, ensuite, un trajet cyclique, **on retrouve une organisation ressemblant à celle des parcs**.

On peut également remarquer que, globalement, de dessins animés en dessins animés, **les lieux évoqués sont de plus en plus distants de Bleston.** Au mois de juin, Revel reste dans le monde méditerranéen. En juillet, il traverse d'Est en Ouest l'Europe et l'Atlantique. En août il traverse encore l'Atlantique et l'Europe mais d'Ouest en Est et surtout il traverse aussi les Etats-Unis. En septembre, l'escapade est encore plus impressionnante : Bombay, La Nouvelle Zélande et, de nouveau, comme si tout y ramenait, le monde de l'Antiquité gréco-latine. **Cet élargissement progressif des trajets et des horizons doit être rapproché de la situation de Revel.** Au début, son univers est limité à Bleston, il est terriblement à l'étroit. Il faut d'ailleurs certainement lire symboliquement la description qu'il nous propose du New Theater : « ce cinéma forme de corridor, à l'écran restreint, aux fauteuils de bois trop petits,

dont les articulations grincent dès que l'on fait un mouvement, aux rangées trop serrées » (16 juin, p. 128/306). **Les documentaires nous révèlent que, cependant, peu à peu, l'horizon de Revel s'élargit, que, peu à peu, en toute adéquation avec son prochain départ, il se construit, s'affranchit, devient de plus en plus libre.**

✓ **En quête d'un schème matriciel : de la pile de feuilles au monceau d'affiches déchirées**

Comme précédemment avec les représentations linéaires ou labyrinthique, **l'analyse du référent conduit à chercher quel pourrait être le schème matriciel générant ou au moins réunissant tous les faiscsèmes découverts et correspondant à la vision stratifiée que Butor a du réel.**

Spitzer suggère une première piste : « Même l'acte d'écrire n'est donc plus celui d'un moment, mais une architecture se composant de couches historiques différentes représentées par la pile de papiers amoncelés qui se trouve devant l'écrivain[1] ». **Une liasse de feuilles rend, en effet, assez bien compte des faiscsèmes de l' /Ordre/** (les feuilles sont rangées), **de la /Successivité/, de la /Prolifération/, de la /Différenciation/, de la /Pluralité/, de la /Simultanéité/** (plusieurs feuilles sont là en même temps), **de la /Discontinuité/** (les pages sont séparées), **de la /Répétitivité/, de la /Régularité/, de l'/Unicité/** (l'ensemble forme un grand tout, une liasse), **de la /Finitude/** (la pile s'arrête) **mais aussi, puisqu'il est toujours possible de rajouter à la pile une nouvelle feuille, de la /Non-finitude/.** On pourrait peut-être aussi y voir, par le fait qu'une pile de papier peut se feuilleter dans les deux sens, **les faiscsèmes de la /Directivité/ et de la /Rétrogradation/.**

Il n'en reste pas moins que si ce schème est certainement intéressant pour figurer certains des éléments du réel, plusieurs des faiscsèmes ci-dessus ne surgissent que par l'entremise d'un effort certain d'imagination et que, surtout, ce schème ne rend pas bien compte des faiscsèmes de l' /Irrégularité/, de la /Divisibilité/, de la /Complexification/, de la /Confusion/, de la /Synchronisation/, de la /Non-synchronisation/, de la /Variation/, de la /Continuité/, de la /Fusion/, de la /Circularité/ et de la /Subjectivité/.

Un deuxième potentiel schème matriciel, déjà évoqué, semble, en fait, mieux rendre compte, que celui de la pile de feuilles, de la représentation que Butor se fait du réel : le schème matriciel des couches géologiques. D'ailleurs, symboliquement, Revel

[1] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 487.

descend lui-même dans la section géologie (21 août, p. 308/427) du Musée d'Histoire Naturelle et, à plusieurs reprises, évoque cette thématique : « intervenait l'image de la maquette en plâtre peint au milieu du dernier des dioramas qui dans le sous-sol de l'Université […] tente d'évoquer pour le visiteur toute l'évolution géologique de la région d'ère en ère » (27 août, p. 323/436) ; « ce sondage dans ton sous-sol » (8 septembre, p. 353/458) ; « reconnaissant à des niveaux intermédiaires toute une série de relais ou d'échelons sur lesquels mon effort de mémoire ce soir prenait appui pour parvenir jusqu'à ce sol d'antan » (19 septembre, p. 381/477)**.** Plus significatif encore, **il revient dans ses écrits critiques sur cette schématisation et l'associe explicitement au Temps** :

> « Imaginons que le narrateur tienne non seulement un double, mais un quadruple journal ; inévitablement se multiplieront à l'intérieur de l'œuvre des renversements de chronologie. On va remonter le cours du temps, plonger de plus en plus profondément dans le passé, comme un archéologue ou un géologue qui, dans leurs fouilles, rencontrent d'abord les terrains récents, puis, de proche en proche, gagnent les anciens[1]. »

Comme la liasse de feuilles, une stratification de couches géologiques peut être caractérisée par les faiscsèmes de l' /Ordre/ (les couches peuvent, par exemple, se superposer de la plus claire à la plus sombre, de la plus riche en tel élément à la plus pauvre en ce même élément, elles peuvent aussi rappeler des ordonnancements géométriques connus), **de la /Successivité/, de la /Prolifération/, de la /Différenciation/, de la /Pluralité/, de la /Simultanéité/, de la /Synchronisation/** (les couches peuvent être strictement parallèles les unes aux autres), **de la /Discontinuité/, de la /Répétitivité/** (plusieurs couches peuvent être semblables), **de la /Régularité/, de l' /Unicité/** (l'ensemble des couches forme un tout), **de la /Finitude/** (l'ensemble, au moment « t », est fini, complet), **de la /Non-finitude/** (cependant, dans quelques centaines d'année, la couche affleurante actuelle sera recouverte par une autre, qui, à son tour…), **de la /Directivité/ ou de la /Rétrogradation/** (on peut creuser de couche en couche comme on peut ajouter des nouvelles couches).

Mais des couches géologiques peuvent aussi se caractériser par le /Désordre/, par l' /Irrégularité/, la /Divisibilité/ la /Complexification/ (non seulement il peut y avoir dans un même terrain de plus en plus de couches mais celles-ci peuvent se diviser et se subdiviser de plus en plus et prendre des formes de plus en plus différentes, contenir des éléments de plus en plus variés, etc.), **la /Confusion/** (il peut être extrêmement difficile de cerner avec précision où commence la nouvelle couche), **la /Non-synchronisation/** (des couches peuvent fort bien ne pas commencer et ne pas terminer au même endroit ou être, par exemple, en quinconce), **la /Variation/** (on peut imaginer une superposition de couches ressemblantes

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 440.

mais malgré tout non semblables), **la /Continuité/, la /Fusion/** (les composants de chaque couche géologique pouvant être multiples, à l'endroit de la jonction entre deux couches les éléments en question peuvent se mêler à un tel point que les deux couches se fondent l'une dans l'autre) voire de **la /Circularité/** (le même cycle de couches peut se reproduire). Nous le voyons, seul le faiscsème de **la /Subjectivité/** semble résister à cette modélisation et encore… Ce qui peut sembler deux couches pour une personne, ne peut-il pas être considéré, par un autre individu, comme une seule ?

Si ce schème semble donc plutôt bien correspondre aux faiscsèmes observés, un des passages que nous venons d'évoquer invite cependant à ne pas totalement s'en satisfaire et à chercher un troisième schème matriciel :

> « le Musée d'Histoire Naturelle, où je suis descendu dans la section de géologie, au sous-sol, parmi les dioramas qui évoquent avec maladresse le paysage de Bleston avec ses plantes et ses bêtes, tout au long des ères, jusqu'aux temps romains, parmi les cartes si proches parentes, avec leurs couleurs bien tranchées signalant des périodes différentes, de ces affiches déchirées sur les palissades devant le grand magasin inachevé, place de la Nouvelle Cathédrale, dans la section de géologie au sous-sol » (21 août, p. 308/427).

Notons d'abord que, dans cet extrait, le concept de stratification est surmarqué. Il l'est par la position spatiale de la salle qui implique une superposition d'étages : « je suis descendu ». Il l'est aussi par la thématique que nous venons d'analyser. Le syntagme « la section de géologie » est dans cet extrait répété deux fois comme l'est, d'ailleurs, le syntagme nominal « au sous-sol ». Il l'est encore par une référence à plusieurs époques tant géologiques qu'historiques (« plantes », « bêtes », « temps romains », « dioramas ») et bien sûr par les cartes qui schématisent explicitement « des périodes différentes ». Cependant, cette représentation stratifiée ne semble pas plus satisfaire le narrateur que les mouches mortes du musée ne lui conviennent. Un syntagme nominal le révèle : « avec maladresse ».

Les références au registre scientifique, la « collusion » de la lexie « carte » et de la caractérisation « couleurs tranchées » nous mettent sur une autre piste. Ces indices nous conduisent à une autre carte aux couleurs vives, fruit de la science, qui, elle aussi, tente de diviser le réel en zones bien claires et bien nettes : celle liminaire du roman, celle décrite le jeudi 22 mai. Butor ne serait-il pas en train de nous dire dans ce passage que **les représentations stratifiées des scientifiques si elles partent d'un constat intéressant sont en fait insatisfaisantes ? Le réel est beaucoup plus complexe que quelques parcelles bien voyantes juxtaposées.** La suite du roman le confirme. Revel, bien qu'armé d'un plan, se perd lorsqu'il cherche une nouvelle demeure. Même sept mois après son arrivée, alors qu'il a sûrement utilisé mille fois son plan, il continue à errer et il lui arrive d'être désorienté (6 août,

p. 265/398). Un passage de *Degrés* conduit à la même conclusion, les cartes géographiques sont insuffisantes :

> « Mais si la radio ne marche plus, si l'on est en mer ou en plein désert, un grand navire ou un avion en perdition après une tempête, et qu'il soit urgent de déterminer quel est le port ou l'oasis le plus proche, les provisions et le courage s'épuisant, alors il n'y a plus moyen de le savoir, alors toutes les cartes que l'on a ne servent plus à rien, tout ce travail de découverte et d'arpentage ; on est obligé de partir à l'aventure comme les premiers hommes ; on risque de mourir de faim à quelques heures de richissimes entrepôts[1]. »

Dans le réel, les superpositions, les stratifications, sont plus nombreuses, plus complexes, plus entremêlées que tel ou tel plan, voire telles ou telles strates géologiques, le montrent. Revel ne cesse de le dire et de le répéter :

> « ce plan sur lequel se superposent dans mon esprit d'autres lignes, d'autres points remarquables, d'autres mentions, d'autres réseaux, d'autres distributions, d'autres organisations, d'autres plans en un mot » (18 juin, p. 135/311) ;

> « le plan que je n'ai plus, le plan que j'ai détruit, auquel je superposais déjà cet autre qu'aucun imprimeur n'a encore tiré, où les deux Cathédrales apparaissent comme les deux pôles d'un immense aimant perturbant la trajectoire des corpuscules humains dans leur voisinage, à des degrés et dans des sens divers » (24 juillet, p. 236-237/378).

De plus, par essence, les cartes figent ce qui est mobile, elles n'arrivent pas à prendre en compte les changements. Il n'en est pas tout à fait de même des strates géologiques mais ces dernières sont soumises à des modifications très lentes, elles sont soumises à un Temps qui dépasse bien souvent l'échelle humaine et, en cela, elles ne sont pas un schème matriciel parfait et idéal.

A cause de cela, Butor semble en arriver, peu à peu, à la conclusion (provisoire et, elle aussi, insatisfaisante) que, pour bien représenter le réel, plutôt que d'avoir recours à la métaphore de la liasse de feuilles ou à celle des strates géologiques ou des cartes géographiques, il pourrait être judicieux d'utiliser celle d'un monceau d'affiches collées les unes sur les autres et en partie déchirées, autrement dit, celle qu'il décrit dans son référent lorsqu'il évoque les palissades du nouveau magasin :

> « couverte[s] d'affiches anciennes recouvertes par d'autres, puis d'autres, puis celles-ci, de plusieurs épaisseurs d'affiches dont j'apercevais des fragments à plusieurs niveaux au travers des déchirures des dernières » (20 août, p. 307/426).

Ce qui fait qu'au premier plan affleure une sorte de kaléidoscope constitué de petits bouts discontinus ne semblant avoir aucun rapport les uns avec les autres mais formant malgré tout un grand tout cohérent savamment entrelacé où les éléments perçus comme discontinus appartiennent en fait à des strates sous-jacentes, qui, au moins à l'origine, elles, étaient continues.

[1] Butor, *Degrés*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, Paris, 2006, p. 707-708.

Le choix du support est évidemment des plus judicieux : les palissades montrent bien le côté éphémère et évolutif de ce schème ; la référence à un nouveau magasin souligne bien, quant à elle, sa modernité et son adéquation avec la société de consommation de l'après-guerre.

Ce schème permet aussi de rendre compte de tous les faiscsèmes précédemment rencontrés : **/Ordre/** (les affiches sont réunies, placées, dans un endroit donné et disposées selon un ordonnancement prévu ; chacune d'elles est organisée, composée, structurée), **/Successivité/, /Prolifération/** (les affiches ne cessent de s'ajouter les unes aux autres), **/Différenciation/, /Pluralité/, /Simultanéité/** (toutes les affiches, même si elles ne sont plus entières, sont là en même temps), **/Synchronisation/** (le haut d'une affiche peut se retrouver sur le haut d'une ancienne affiche et évidemment il en est de même du bas ou du milieu de cette même affiche), **/Discontinuité/** (les affiches sont différentes, une couche du dessous n'est pas une couche du dessus ; l'image du dessus est constituée d'affiches différentes), **/Répétitivité/** (toutes les affiches sont des affiches, leurs couleurs, leurs graphismes et peut-être même leurs formats et leurs sujets risquent aussi de se répéter constamment)**,** **/Régularité/** (la successivité est régulière, une affiche sur une autre recouverte par une autre, etc.), l'**/Unicité/** (l'ensemble, aussi disparate soit-il, forme une unité resserrée, une et une seule masse visuelle et matérielle), **/Finitude/** (au moment « t », le monceau semble complet et il pourrait fort bien ne jamais être complété), **/Non-finitude/** (l'ensemble est aussi cependant un appel à de nouvelles affiches ; n'importe quelle déchirure potentielle est constamment possible et pourrait changer du tout au tout le monceau), **/Directivité/** (on peut rajouter des affiches), /**Rétrogradation/** (on peut arracher des affiches), **/Désordre/** (la couche supérieure, la couche visible, n'obéit à aucune logique rationnelle, la disposition est totalement aléatoire), **/Irrégularité/** (les déchirures sont tout aussi aléatoires ce qui fait qu'on ne voit pas surgir les affiches suivant un ordre régulier), **/Divisibilité/** (certaines blocs affiches se divisent et laissent transparaître plusieurs des affiches qui les composent), /**Complexification**/ (plus les affiches s'ajoutent aux affiches, plus la couche visible peut avoir de configurations différentes), **/Confusion/** (de loin, l'ensemble forme un tout coloré, les différentes couches se confondent), **/Non-synchronisation/** (si le panneau est plus grand que les affiches, ces dernières ne sont pas forcément collées strictement l'une sur l'autre, elles peuvent aussi être par exemple collées en quinconce), **/Variation/** (une affiche n'est généralement pas semblable à celle qu'elle recouvre et même si c'est le cas, leur position différente dans le monceau fait qu'elles ne sont pas totalement répétitives), **/Continuité/**, **/Fusion/** (la surface visible forme un ensemble sans trou ; les affiches sont, par la colle, par

les ans, par les intempéries, comme liées les unes aux autres ; certaines affiches peuvent aussi avoir déteint sur celles qui précèdent ou suivent ; il est impossible de séparer entièrement une affiche des autres), **/Circularité/** (si les affiches restent longtemps, les publicités saisonnières risquent de revenir ; une affiche de la Saint-Valentin, déjà recouverte par dix affiches, risque, par exemple, de se trouver dans quelques mois recouverte par une nouvelle image de la Saint-Valentin qui, elle-même, douze mois plus tard…), **/Subjectivité/** (l'ensemble coloré, fragmenté, est un véritable appel à l'imagination, aux souvenirs, à la sensibilité, chacun verra dans le monceau une réalité différente, réalité qui active la mémoire, qui est source de sentiments et de réactions aussi diverses qu'il y a d'individus et d'histoires personnelles).

Notons aussi au passage que **ce schème matriciel est une matérialisation assez fidèle des cinq grandes strates recensées plus haut.** Ne pourrait-on pas en effet figurer le roman par des affiches s'ajoutant les unes autres ? La première correspondant à la vie de Revel il y a sept mois, la dernière au moment où Revel écrit. A chaque nouveau collage, certains pans se déchirent, ce qui fait que le présent est l'occasion de redécouvrir un peu du passé, ce qui donne aussi l'envie au colleur d'arracher de nouveaux pans, un peu de la deuxième couche, puis un peu de la troisième, un peu de la quatrième, etc.

Plus que cela, ce sont toutes les strates que nous avons découvertes aux niveaux de l'architexte, des énonciations, du récit ou de l'histoire que figure ce schème matriciel. **A première lecture, chaque page du roman de Butor ne semble-t-elle pas effectivement une superposition incompréhensible de genres, de narrateurs, de narrataires, de feux, de parcs, de foires, de films et de travelogues,** une superposition qui ne semble pas faire sens et qui fait un peu penser aux toiles cubistes ? Et, **pourtant, une lecture plus attentive permet de distinguer, derrière l'apparence kaléidoscopique, la présence de strates cohérentes qui ne cessent de ressurgir au premier plan,** strates qui elles-mêmes, l'étude des parcs l'a montré, ne cessent de se subdiviser à leur tour en de nouvelles strates, **strates qui superposent les Temps linéaires, labyrinthique et stratifié, strates qui montrent, même si l'on n'aperçoit la plupart du temps que le sommet de l'iceberg, que le Temps ne se limite pas à l'une ou l'autre de cette conceptualisation mais en est, en fait, la somme.**

Avant d'induire des faiscsèmes, du schème matriciel et des quelques conclusions ci-dessus à la fois des existentiaux et les conceptualisations philosophiques qui ont pu les générer ou tout au moins les influencer, reste à s'assurer, une dernière fois, de la réalité de ces faiscsèmes, de ce schème et de ces premières conclusions en vérifiant qu'on les retrouve aussi au niveau de l'écriture.

4.1.4. Une écriture de l'épaisseur

✓ **Le supra-phrastique, forme sensible de la superposition**

Premier constat, la présence des grandes parties et des chapitres, présence inattendue dans un journal intime, **est déjà, en soi, un stylème de stratification. Là où, d'ordinaire, il n'y a que deux niveaux enchâssés (le journal, les jours), l'on en découvre quatre : le journal, les grandes parties, les chapitres, les jours. Le roman se divisant en cinq grandes parties qui elles-mêmes se divisent en cinq chapitres qui eux-mêmes…, les faiscsèmes de la /Prolifération/, de la /Complexification/, de la /Divisibilité/, de la /Régularité/, de la Pluralité/, de la /Répétitivité/ et de l' /Ordre/ ressurgissent. A cause du premier niveau, la /Pluralité/ intérieure n'en reste pas moins aussi /Unicité/.**

Deuxième constat, de nombreux paragraphes débutent par les mêmes lexies ou syntagmes que les paragraphes qui les précèdent. Autrement dit, le syntagmatique est constamment discuté par le paradigmatique, autrement dit encore, le linéaire, une nouvelle fois, se stratifie :

> « Avec quel plaisir j'ai dit à cette jeune fille […]
> Avec quel soulagement, le matin du dimanche 18 novembre, j'ai enfoncé […]
> Avec quel soulagement je l'ai refermée […]
> Avec quel soulagement reçu par madame Grosvenor » (20 juin, p. 143-144/ 315-316) ;

> « Il y avait déjà sur cette table un plan de Bleston semblable à celui-ci, que m'avait vendu, comme celui-ci, Ann Bailey ; le dessin des rues n'a pas changé sur le papier, alors que dans la réalité il a subi quelques modifications légères […]
> Il y avait déjà sur cette table, un exemplaire du *Meurtre de Bleston*, celui qui se trouve maintenant chez les Bailey, et non celui-là même que je prends dans ma main gauche à cet instant […] « (24 juin, p. 155/323).

Si, comme dans le premier exemple, ces épanaphores[1] servent encore parfois à marquer différents instants temporels (a. l'annonce de son départ à la réceptionniste de l'Ecrou b. l'acte de faire sa valise c. l'acte de fermer sa valise d. l'arrivée dans la nouvelle chambre) et sont donc des marqueurs de /Successivité/ et de /Directivité/, il n'en reste pas moins que nous n'avons pas là un soulagement qui remplace et suit un autre puis un autre et encore un autre mais plutôt un soulagement qui, d'étape en étape, se prolonge, qui, d'étape en étape, croît, devient plus total et plus savoureux. **Par l'épanaphore, la /Successivité/ se fait donc /Continuité/ et /Simultanéité/, la « ligne » se fait « épaisseur ».**

[1] « Figure microstructurale [d'élocution], variété de répétition. L'épanaphore est constituée, à proprement parler, par une anaphore dont les éléments sont rigoureusement les tout premiers termes de chaque unité initiale sur laquelle joue la répétition », Mazaleyrat, Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989, p. 131.

Dans le deuxième exemple, **l'épanaphore signale encore plus explicitement la /Simultanéité/** et invite à voir derrière le plan et derrière l'exemplaire du *Meurtre de Bleston* l'équivalent de « deux images » simultanément perceptibles, l'équivalent de « deux affiches » représentant Bleston, affiches d'autant plus appelées à être déchirées et enfouies sous d'autres que Revel précise bien que l'une n'est déjà plus totalement représentative et que toutes deux ont déjà été remplacées par d'autres. Cette fois, **c'est la /Non-finitude/ que nous retrouvons via la stratification supra-phrastique.**

✓ Le phrastique, forme sensible de la fusion

. Les phrases par parallélisme

Le concept de stratification permet aussi de bien rendre compte de la phrase de Butor. La métaphore qu'il utilise dans sa récente *Petite histoire de la littérature* pour caractériser les phrases de Beckett en est un bon indicateur. Après avoir insisté sur le fait que les phrases en question ont eu une grande influence dans la littérature moderne, il les décrit comme des « phrases qui coulent horizontalement avec des étages[1] ».

Stylistiquement parlant, cette métaphore se matérialise **par un recours quasi-systématique à ce que Molinié nomme les phrases par parallélisme** : « Une phrase linéaire ne comprend aucun redoublement des postes fonctionnels, une phrase par parallélisme présente un ou plusieurs redoublements de postes fonctionnels[2] ». De telles phrases font que, comme avec les épanaphores, le texte plutôt que de se développer horizontalement le long de l'axe syntagmatique se développe verticalement le long de l'axe paradigmatique. L' « un » devient « pluriel », le linéaire devient épaisseur. **Confirmation des faiscsèmes de la /Prolifération/ et de la /Complexification/, ce qui est frappant chez Butor, c'est que nous retrouvons ce redoublement des postes fonctionnels à tous les niveaux syntaxiques** : propositions, syntagmes et même à l'intérieur des syntagmes. Dans la phrase ci-dessous, ce sont par exemple des syntagmes nominaux sujets ou compléments d'objet mais aussi des adjectifs épithètes qui sont construits par parallélisme :

[1] Butor, « Murmure de Beckett », *Petite Histoire de la littérature française*, CD XXe siècle 5, Editions Montparnasse Films, 2007.
[2] Molinié, *Eléments de stylistique française*, PUF, 3ème édition, 1997, p. 68.

« [1.a.] Un peu de vent
frôlait
[2.a.] les ailes de mon nez
[2.b.] et mes joues,
[1.b.] un peu de vent
au poil
[2.a.] âpre
[2.b.] et gluant,
comme celui d'une couverture de laine humide » (1er mai, p. 11/226).

Cet exemple montre que **même les phrases les plus courtes ne sont pas épargnées par ce stylème**. **Il montre aussi que l'anaphore est une figure stratificative qui ne se rencontre pas qu'au niveau supra-phrastique, ce qui confirme par la même occasion que non seulement le faiscsème de la /Répétitivité/ est présent à tous les niveaux d'analyse mais que le roman fonctionne de la même manière à tous les niveaux.** Nous y reviendrons dans quelques pages en analysant les mises en abyme.

Etant donné que par cette figure la phrase s'allonge et va de l'avant, la /Directivité/ réapparaît mais puisque chaque fois, du point de vue syntagmatique, il y a retour au point de départ, retour au même niveau syntaxique que l'occurrence précédente, la /Rétrogradation/ est tout aussi présente. Confirmation de ce qui vient juste d'être dit sur les phrases courtes, on pourrait ajouter que tout au long du roman, **cette figure est sous les faiscsèmes de la /Prolifération/ et la /Complexification/.**

La phrase ci-contre (1er septembre, p. 337-339/447-448) en est une belle preuve. On peut en effet la diviser en cinq grandes strates qui elles-mêmes se subdivisent et se sous-subdivisent en plusieurs strates et sous-strates. La première strate contient deux syntagmes prépositionnels commençant par « sans pouvoir ». Le deuxième de ces syntagmes contient deux déterminants démonstratifs (« cette interminable », « ces longues »). On retrouve exactement la même structure dans la deuxième strate : « sans pourvoir […], sans pouvoir […] de ce mufle […], de cette tortue ». De même, dans les deux premières strates, l'on a droit, peu après, à chaque fois à un participe présent suivi de la préposition « dans » : « me débattant dans », « grelottant dans ».

Etant donné que cette phrase débute et s'achève par le syntagme « toute la nuit » et que, par sa construction, elle semble revenir cinq fois au même point de l'axe syntagmatique, **il semble aussi légitime de se demander si on ne retrouverait pas là les faiscsèmes de la /Continuité/ et de la /Circularité/.** La dimension sémantique semble en tous les cas le confirmer : « marches circulaires », « roulé », « **tour**noyaient au**tour** », « éc**out**ant **tou**rnoyer », « **tou**rnoyer les rues », « **tout** au**tou**r », « éc**out**er **tou**rnoyer ». Le référent nous ramène aussi au cyclique : « la lune » « printemps », « automne », « été », « hiver », « mars »,

« Toute la nuit j'étais resté sur mon lit
sans pouvoir dormir, comme l'autre nuit ;
sans pouvoir me déshabiller
après cette interminable journée vide intermédiaire,
ces longues lentes marches circulaires somnambules sans destination
dans l'isolement,
l'éblouissement
le bourdonnement
et le froid
[…]

ombre me débattant
dans un brouillard de boue,
dans l'accablement et l'humiliation,
dans l'extrémité […]
toute la nuit
sans pouvoir dormir,
sans pouvoir cesser un seul instant de ressentir sur moi le souffle
de ce mufle taché de sang fumeux
de cette tortue monstrueuse […]
sans pouvoir seulement me délivrer de mes lourdes chaussures

grelottant
dans les heures fraîchissantes
[…]

toute la nuit
sans qu'une seule de ses minutes me fût épargnée

écoutant le murmure
de tous mes jours à Bleston, qui tournoyaient autour de moi […]
tous ces jours
du printemps,
de l'automne […] derniers jours d'avril
tous les jours écoulés
de l'été,
tous ces jours
du début de l'hiver que je m'étais efforcé d'arrimer […]
le murmure
de tous ces jours de mars […]
de cette grande lacune […]
le murmure
de ce dimanche au début d'avril où […]
de ce samedi de la fin janvier où […]
toute la nuit
écoutant
tournoyer les jours de mon année
tournoyer les rues de la ville déversant comme des glaciers
tout autour de mon lit
tout autour de ce bassin de la Slee […]

toute la nuit
à écouter
tournoyer les jours et les rues

et se répercuter le rire
de maison en maison
d'âge en âge […]
jusqu'à ces forêts […]
jusqu'à ces forêts […]
jusqu'à ces palmes et ces fougères arborescentes, […] toute la nuit. »

« avril », etc. Les phonèmes mis en gras ci-dessus tendent à montrer que même le niveau phonique contribue à l'effet de circularité et cela d'autant plus que, comme si le cercle était parcouru dans les deux sens, la configuration [tu] est sans cesse accompagnée de la configuration [ut]. La troisième strate, par sa structure par parallélisme, par la réitération de la lexie « sans » et par la présence, encore une fois, d'un participe présent, rappelle de même les deux précédentes et donne une nouvelle fois l'impression que Revel parcourt le même chemin. Comme si l'ensemble en arrivait même à fusionner, le polyptote « écoutant », « écouter » rattache, qui plus est, cette troisième strate aux deux suivantes qui, elles-mêmes, sont des échos l'une de l'autre puisque reviennent sous la plume de Revel le verbe « tournoyer » et certains groupes nominaux comme par exemple « les jours », « les rues ». L'effet de circularité est d'autant plus accru que chaque strate se divise à son tour en sous strates repassant par la même route. C'est particulièrement net dans la troisième où à trois reprises l'on a droit à la répétition de la lexie « murmure » qui, elle-même, se subdivise par le biais des compléments du nom contenant la lexie « jours ».

A chaque fois, l'on a cependant d'infimes /Variations/ syntaxiques qui font que la /Répétitivité/ n'est pas parfaite : « de tous mes jours », « tous ces jours », « tous les jours » / « de ce dimanche », « de ce samedi ». Revel repasse sur le même chemin mais il ne remet jamais tout à fait ses pas dans ses pas. On peut observer ce phénomène bien avant cet exemple. Ne serait-ce que par le fait que le nombre de redoublements de poste fonctionnel n'est jamais exactement le même ou que si des lexies ou groupes de lexies reviennent (« toute la nuit », « sans pouvoir », « dans », « après », « le murmure », etc.), ils ne sont jamais exactement suivis par les mêmes mots. A chaque fois, il y a un léger décalage. **La phrase n'est donc pas un cercle parfait mais plutôt une spirale**.

A noter qu'un tel jeu n'est pas sans rappeler une des remarques de Butor sur Joyce :

> « Joyce commence son livre au milieu d'une phrase, le termine au milieu d'une phrase qui peut se raccrocher à la première, l'ensemble formant ainsi un cercle. Néanmoins, le livre tel qu'il se présente a forcément un début, un milieu et une fin. Nous aurons donc une structure linéaire à laquelle se superpose une structure circulaire[1]. »

Le procédé n'est pas exactement le même mais, dans les deux cas, l'on a une remise en cause de la tradition, un jeu sur la structure phrastique et surtout un glissement du linéaire au cyclique voire une superposition du linéaire et du cyclique.

[1] Butor, « Esquisse d'un seuil pour Finnegan », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 216.

. Les phrases segmentées par insertion parenthétique

Les phrases segmentées par insertion d'éléments adventices parenthétiques permettent, quant à elles, de repérer deux autres types de stratification : les stratifications énonciatives, les stratifications prédicatives.

Hyperbase répertorie dans *L'Emploi du temps* 259 paires de parenthèses. Si l'on compare avec quelques grands romans du passé, on s'aperçoit que, proportionnellement parlant, cette quantité est bien supérieure à celle que l'on trouve dans ces romans. Etant donné que cette tendance à l'accroissement est déjà sensible chez Proust et que Butor a rédigé plusieurs articles sur ce dernier, il est tentant de voir dans cette relative abondance une influence de cet auteur. Une autre influence probable est Roussel, écrivain sur lequel Butor a aussi écrit. Cependant contrairement à ce que l'on peut observer chez ce dernier ou chez Claude Simon, Butor n'a jamais recours à des emboîtements de parenthèses dans les parenthèses.

Les parenthèses dans quelques romans des XIXe et XXe siècles

Œuvres sondées	Nombre de paires de parenthèses	Nombre de mots[1]	Moyenne de mots pour une paire de parenthèses
Le Père Goriot	14[2]	92 751	6 625
Illusions perdues	56[3]	223 728	3 995
Le Rouge et le Noir	48[4]	169 649	3 534
La Chartreuse de Parme	69[5]	182 073	2 639
Madame Bovary	53[6]	116 351	2 195
L'Education sentimentale	65[7]	150 430	2 314
L'Assommoir	1[8]	158 999	158 999
Bel Ami	5[9]	104 174	20 835
Du côté de chez Swann	185[10]	166 848	902
A l'ombre des jeunes filles en fleurs	253[11]	205 582	812
L'Emploi du temps	**259**	**132 895**	**513**

[1] Source : Feedbooks.
[2] Source : Brunet, « Balzac », Hyperbase, Version 8.0, lemmatisation Tree Tagger, corpus créé par le professeur Kazuo Kiriu, à partir de l'édition de la Pléiade.
[3] Source : *ibid.*
[4] Source : Brunet, « Stendhal », Hyperbase, Version 8.0, lemmatisation Tree Tagger.
[5] Source : *ibid.*
[6] Source : Brunet, « Flaubert », Hyperbase, Version 8.0, lemmatisation Cordial, corpus constitué en majeure partie avec les textes mis gracieusement sur internet par J.B. Guino.
[7] Source : *ibid.*
[8] Source : Brunet, « Zola », Hyperbase, Version 8.0, lemmatisation TreeTagger, corpus constitué avec les textes mis gracieusement sur internet par Thierry Selva.
[9] Source : Brunet, « Maupassant », Hyperbase, Version 8.0, lemmatisation Tree Tagger.
[10] Source : Brunet, « Proust », Hyperbase, Version 8.0, lemmatisation Tree Tagger, la plupart des textes du corpus ont été empruntés au projet Gutenberg.
[11] Source : *ibid.*

Ce haut taux est d'autant plus intéressant pour notre propos que Drillon, lorsqu'il analyse les différents emplois des parenthèses, utilise des lexies et expressions qui ramènent, justement, au moins métaphoriquement, au concept de strate : « Elle figure un décrochement[1] », « La parenthèse offre une nouvelle couche de récit[2] ». Non seulement la dimension phonique confirme cette intuition mais elle rend sensibles les faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Différenciation/ voire de la /Discontinuité/. Le groupe entre parenthèses « possède [en effet] sa mélodie propre, indépendante du discours où il est inséré[3] » et, en tant qu'incidente, il entraîne un changement de ligne mélodique qui se caractérise par « une tonalité plus basse que le reste de la phrase[4] ».

Le recours aux parenthèses est cependant **un stylème que l'on peut rattacher au processus de stratification surtout par le fait que, par ce moyen, dans une même phrase, s'enchâsse dans le premier énoncé un deuxième n'ayant pas pour source le même acte d'énonciation.**

Parfois, ce sont les énonciateurs internes qui diffèrent. Dans le passage ci-dessous, les parenthèses révèlent par exemple que l'énonciateur Burton est redoublé par l'énonciateur Revel : « "cette misérable farce", "this make-believe" (comment traduire ? Presque "cette escroquerie"), "imitation vide d'un modèle incompris" » (24 juin, p. 157/324-325).

Mais, plus souvent, l'énonciateur interne est, en fait, le même, à savoir Revel. Les parenthèses servent alors à signaler un changement non pas d'énonciateur mais de plan énonciatif, de strate temporelle énonciative. Elles permettent, par exemple, de distinguer le Revel d'il y a sept mois du Revel en train de rédiger son journal. En toute cohérence, presque systématiquement, un changement de tiroir verbal accompagne ce type de changement énonciatif : « j'ai regardé à gauche, […], devant moi, […] Blythe (je ne sais toujours pas son prénom, je n'ai jamais affaire à lui), à ma droite James Jenkins » (12 mai, p. 25/236) ; « Quand il s'est relevé, j'ai été surpris de sa hauteur (il me dépasse de la tête). » (13 mai, p. 30/239). **S'il y a, à cause de l'écart de sept mois, /Pluralité/, /Différenciation/, /Variété/ et /Discontinuité/ des énonciations, les deux strates énonciatives, puisque l'individu est le même, se caractérisent parallèlement par le faiscsème de la /Continuité/.**

Certaines fois, non seulement l'énonciateur est le même mais l'écart temporel est minime. Les parenthèses servent alors à superposer deux facettes de l'énonciateur,

[1] Drillon, *Traité de la ponctuation française*, coll. « Tel », Gallimard, 2005, p. 257.
[2] *Ibid*., p. 265.
[3] Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français moderne*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 95.
[4] Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, Colin, 2004, p. 264.

l'énonciateur tel qu'il apparaît aux autres, l'énonciateur tel qu'il est réellement : « "j'ai un autre exemplaire du *Meurtre de Bleston*… […] Dont m'a fait cadeau l'auteur lui-même" (ce qui est l'inverse de la vérité, car c'est à cause de ce volume de la collection Penguin verte […]) » (2 juin, p. 78). **L'écart est parfois encore plus ténu et les strates, conformément à ce que nous avons déjà observé à plusieurs reprises, tendent alors à se rapprocher, à s'interpénétrer, à se fondre.** Ne peut-on pas, par exemple, analyser la phrase « quantité de vieilles dames choisissaient déjà, deux mois à l'avance, leurs cartes de vœux pour Noël (chaumières couvertes de neige, houx et gui, chats enrubannés et gantés de mitaines) » (30 mai, p. 71/266) comme la superposition d'un énonciateur observateur et d'un énonciateur ironique, un peu à la manière de ce que fait Sarraute dans *Enfance* ? Pourtant, déjà, dans la phrase enchâssante, des sèmes péjoratifs se devinent sous les lexies et syntagmes « quantité », « vieilles », « déjà », « deux mois auparavant ». Autrement dit, s'il y a bien deux « Moi » différents, s'il y a bien deux énonciateurs, ils tendent à fusionner, à ne plus faire qu'un. **La /Fusion/ et la /Continuité/ prennent donc le pas sur la /Différenciation/ et la /Discontinuité/.**

Dans certains cas, on peut enfin légitimement se demander si les parenthèses ne servent pas à superposer énonciation interne et énonciation externe. En effet, certains extraits entre parenthèses semblent dépasser l'anecdotique ou le descriptif et avoir une dimension allégorique qui conduit à y deviner des significations qui ne peuvent ni avoir été émises consciemment ni être perçues par le protagoniste qui énonce le texte en question. Le passage suivant en est un bon exemple :

> « les deux grandes gravures en taille douce, dans leurs cadres à rang de perles (un bateau à roues dans un paysage d'Océanie, et je ne sais quel roi déchu, s'enfuyant, drapé dans son manteau, couronne en tête, à travers une épaisse forêt pleine de loups aux yeux lumineux) » (28 mai, p. 64/262).

Alors que Revel n'est censé décrire que ce qu'il découvre chez les Jenkins, le lecteur, lui, ne peut s'empêcher de repérer certains rapports entre ce qui est décrit et la situation de Revel, qui, par exemple, lui aussi, est caractérisé par un manteau, est un exilé, doit affronter un environnement hostile, etc. Sous l'énonciation de Revel, le lecteur devine l'énonciation de Butor et cela d'autant plus que cette scène ne manque pas de similitude avec les tapisseries d'Harrey qui, elles, sont explicitement présentées comme allégoriques. De même, lorsque Revel écrit « Rose a éclaté de rire (un instant elle m'a fait penser à ces jeunes filles qui s'étaient moquées de moi la première fois que j'étais entré dans l'Ancienne Cathédrale) ; puis elle s'est arrêtée, gênée » (2 juin, p. 77/272-273), la parenthèse n'annonce-t-elle pas ce que Revel ne sait pas encore et mettra tout le roman à découvrir, à savoir que s'il a révélé aux deux sœurs l'identité de Burton, c'est parce qu'il veut faire oublier sa chute aux pieds de Rose

sur le parvis de la cathédrale ? N'aurions-nous pas ici un auteur en train de s'adresser à ses lecteurs en passant par-dessus l'épaule de son protagoniste ? **N'aurions-nous pas ici la preuve que les strates du roman sont une /Continuité/ des strates du réel, la preuve qu'elles fusionnent avec les strates du réel ?**

Cependant, les parenthèses ne signalent pas que des changements de strates énonciatives. Au sein d'une même strate énonciative, elles peuvent servir à séparer ce qui est considéré par l'énonciateur comme prédicat premier et comme prédicat second, c'est-à-dire, respectivement, la prédication « constitutive de l'énoncé » ou la prédication « surajoutée à l'énoncé[1] ». **Cette stratification de la prédication permet de repérer ce que l'énonciateur considère comme important ou moins important**, comme information première ou information secondaire, éventuellement supprimable. **Elle révèle donc une stratification non plus de l'énonciation mais du perçu et met par conséquent en avant, cette fois, les faiscsèmes de la /Simultanéité/ et de la /Subjectivité/.**

/Simultanéité/ car dans la plupart des cas ce qui est entre parenthèses est contemporain, se passe en même temps que ce qui ne l'est pas.

/Subjectivité/ car la hiérarchisation opérée révèle les préoccupations, les points d'attention du sujet, elle n'est en rien une vérité absolue, immuable et objective. Un autre individu opérerait un découpage différent et ne mettrait pas forcément les mêmes informations entre parenthèses. A noter que, très souvent, les tiroirs verbaux sont alors en faisceau avec les parenthèses en question. Au prédicat second d'arrière-plan, qui est entre parenthèses, correspond effectivement, presque systématiquement, le tiroir verbal qui, selon Weinrich, correspond justement, lui aussi, à ce qui se passe à l'arrière-plan, à savoir l'imparfait de l'indicatif : « J'ai vérifié le contenu de mes poches (un train sifflait), j'ai ramassé par terre un long bout de ficelle » (5 mai, p. 15/229) ; « Aussi, dès que Rose se fut rassise (la lumière du plafonnier faisait briller violemment toutes les tasses blanches), tout en observant madame Bailey que je sentais agacée, je me suis efforcé d'obtenir des renseignements » (3 juin, p. 81-82/275).

A quelques rares occasions cependant, parenthèses et tiroirs verbaux sont comme en conflit. Ce n'est plus le contenu des parenthèses qui est à l'imparfait mais le reste de la phrase. Autrement dit, le tiroir verbal de l'arrière-plan se retrouve au premier plan, et celui du premier plan se trouve à l'arrière-plan : « Je lisais au-dessus des portes : "Renseignements", "Billets", "Bar", "Chef de gare", "Sous-chef de gare", "Consigne", "Salle d'attente de

[1] Wilmet, *Grammaire critique du français*, coll. « Hachette Supérieur », Duculot, 1998, § 608, p. 499.

première classe" (j'ai tourné la poignée, j'ai tenté d'ouvrir) » (2 mai, p. 13-14/228). Cette inversion est évidemment des plus significative. Elle révèle à la fois le trouble de Revel et le fait que, déjà, il est plus patient qu'actant. Revel est si perturbé par le nouveau monde que ce qui est traditionnellement l'arrière-plan, le cadre, la ville, focalise toute son attention et fait l'essentiel de la phrase. Le premier plan habituel, Revel, l'agir, semble, lui, au contraire, devenir secondaire. Voilà qui annonce que l'agir n'est déjà plus que mécanique, voilà qui annonce que la ville est en train d' « ankyloser », d' « absorber » Revel. Il y a bien stratification prédicative correspondant à une stratification du perçu mais cette stratification inverse la donne habituelle et tend à montrer que la strate d'arrière-plan prend le dessus sur celle du premier plan.

La stratification parenthétique prédicative fait aussi ressurgir le faiscsème de la /Subjectivité/ par le fait que bien souvent elle permet de suivre le regard ou le fil de la pensée de l'énonciateur. Comme si l'énonciateur zoomait, le général, le global est alors souvent suivi, entre parenthèses, d'une description plus précise, plus détaillée, plus nuancée : « Sa main que depuis quelques minutes je ne distinguais plus (seulement le mouvement de sa manche blanche bordée de dentelle) » (6 juin, p. 98/286). Dans la phrase ci-dessus, l'ordre des lexies reproduit parfaitement le processus de la perception : ce qui n'était d'abord perçu que comme « mouvement » devient couleur (« blanche ») puis objet très détaillé (« dentelle »). **En un processus qui semble à la fois /Discontinuité/ et /Continuité/, l'énonciateur semble, à chaque strate perceptive, s'approcher un peu plus de l'essence de ce qu'il perçoit.** Cet exemple permet aussi de constater que **la stratification s'opère par /Divisibilité/ du tout,** par découpage de la /Continuité/. C'est net dans plusieurs autres occurrences : « presque d'une seule voix (celle d'Ann plus claironnante, celle de Rose plus veloutée) » (3 juin, p. 79/274) ; « La première archéologie (deux ou trois scarabées égyptiens, un vase grec, un fragment de tissu copte, une poignée de monnaies romaines […]), où dormait le gardien » (4 juin, p. 87/279).

Ailleurs, via les parenthèses, par le biais de la stratification prédicative, à la perception immédiate, spontanée, non réfléchie, subjective, c'est une analyse rétrospective et rationnelle du perçu qui se superpose :

> « Le chauffeur de taxi […] m'a demandé où je voulais être mené (ses paroles ne pouvaient avoir d'autres sens), mais les mots qu'il employait, je ne les connaissais pas » (2 mai, p. 12/227) ;

> « j'ai vu entrer (ce ne pouvait être que lui, le seul à venir me trouver dans mon antre, avec James Jenkins qui ne me rendrait jamais visite sans m'avoir dûment averti auparavant, et, naturellement, ma propriétaire, la chère madame Grosvenor, dont le coup de doigt est incomparablement plus discret), j'ai vu entrer Lucien Blaise » (9 juin, p. 106/292).

Parfois, c'est l'inverse qui se passe. Dans la description factuelle, objective, s'enchâsse une description nettement plus subjective où abondent moult sèmes mélioratifs ou péjoratifs :

> « Ann Bailey (ses yeux couleur de héron, ses cheveux blonds presque roux relevés sur la nuque, noués en chignon, un chandail rose qui lui allait fort mal, une jupe de drap vert billard, ses vieux souliers sans talons au cuir fendillé à l'endroit du petit orteil, ses souliers de jardinière), Ann Bailey s'est écriée » (2 juin, p. 76/271).

Voilà qui rappelle une distinction proposée par Fontanier entre d'une part les « parenthèses de réflexion » et d'autre part des « parenthèses de sentiment[1] » : « (ah ! cette fois, c'est moi qui ne pouvais parler) » (7 août, p. 269/401) ; « (sauf, cet horrible samedi, cette horrible robe empruntée) » (8 août, p. 273/404) ; « (ah ! du moins qu'elle ne vienne pas sonner ici trop tôt !) » (8 août, p. 273-274/404).

Terminons en faisant remarquer que, dans certaines occurrences, les deux types de stratification recensés ci-dessus (énonciative et prédicative) semblent fusionner. Nous avons analysé plus haut l'énoncé « quantité de vieilles dames choisissaient déjà, deux mois à l'avance, leurs cartes de vœux pour Noël (chaumières couvertes de neige, houx et gui, chats enrubannés et gantés de mitaines) » (30 mai, p. 71/266) comme un exemple de stratification énonciative. Nous pouvons aussi, bien sûr, et sans doute encore plus, le lire comme un exemple de stratification prédicative. Le prédicat second permet alors, comme vu plus haut, de reconstituer le cheminement du regard. On peut trouver un exemple semblable le 2 juin : « c'est pourquoi rougissant (mais dans l'obscurité du soir qui s'épaississait, je pense que l'on n'a pas remarqué ce changement de mon visage), cette seconde phrase, je l'ai terminée ainsi » (p. 78/273). Les parenthèses et les tiroirs verbaux permettent de bien distinguer l'énonciateur du 1er juin et l'énonciateur du 2 juin commentant les événements de la veille. Elles permettent aussi de séparer prédicat premier (Revel rougissant qui termine sa phrase) et prédicat second (les commentaires de Revel sur la situation).

Le fait que les différentes stratifications (énonciation interne, énonciation externe / sentiments, réflexions / énonciation, prédication /, etc.) mises en évidence par la présence des parenthèses ne cessent de s'interpénétrer ou de s'inverser amène à en déduire que les strates sont certainement moins discontinues que leurs conceptualisations ne le laissent entendre. Le dualisme cartésien corps/esprit tout autant que le dualisme objectivité/subjectivité est trop simpliste. Le « Moi » n'est pas duel, il est

[1] Fontanier, *Les figures du discours*, coll. Champs, Flammarion, 1977, p. 384-385.

un complexe agencement de strates qui s'interpénètrent et fusionnent les unes avec les autres. La perception est de même une savante superposition de sensoriel, de réflexion, de souvenir, d'imagination, de conscient, d'inconscient et… de temporalités.

. Les phrases types

Intéressons-nous maintenant aux énoncés qu'Hyperbase considère comme les plus représentatifs de la quatrième partie :

> « ce qui était préfiguré par la destruction du ticket de Plaisance Gardens, un dimanche du mois d'avril, le deuxième dimanche d'avril, le 13 avril, puisque c'est le samedi 12, la veille, que nous étions allés voir au Royal, Lucien et moi, *The Red Nights of Roma*, que nous avions parlé du *Meurtre de Bleston* au restaurant chinois, face à l'Ancienne Cathédrale, sous l'œil de bienveillant reptile du garçon jaune un peu gras » (19 août, p. 304/424) ;
>
> « Je ne l'avais pas vu depuis que nous étions allés tous les trois à la foire, depuis ce samedi dont je sais qu'il est le 19 avril parce que c'est ce jour-là, au moment du déjeuner, que George Burton nous a invités tous les deux, Lucien et moi, à venir chez lui, huit jours plus tard, le dernier samedi d'avril, la veille de ce jour où, n'en pouvant plus de tout cet obscurcissement, de tout cet empoussièrement, de toute cette dégradation de moi-même, j'ai brûlé le plan de Bleston » (13 août, p. 285/411) ;
>
> « je sais bien que le nom m'aurait été inconnu sans doute), Ann à qui je n'ai pu parler à cause de vous, Ann avec qui je n'ai même pas pu, ce soir-là, fixer un rendez-vous précis pour ce repas au restaurant chinois face à l'Ancienne Cathédrale, pour ce repas d'explication et de pardon, parce que vous étiez toujours là, et que je ne pouvais pas en parler devant vous, parce que vous me troublez encore, Rose, parce que pendant le dîner » (21 août, p. 310/428) ;
>
> « avec qui j'ai dîné à cette même table il y a dix jours, de cette Ann avec qui je voudrais tant prendre un repas un de ces mêmes jours à cette même table parce que c'est là l'endroit, me semble-t-il, où je pourrai le mieux lui expliquer mon aventure et ma conduite, où je pourrai le mieux lui parler de ce texte que j'écris parce que j'ai brûlé le plan de Bleston que je lui avais acheté, il y a très longtemps, en octobre, la première fois que je l'avais vue, parce que j'ai brûlé le plan de Bleston » (19 août, p. 303-304/424).

Confirmation de ce que nous avons observé plus haut, la stratification est omniprésente dans ces énoncés. D'abord syntaxiquement via le stylème des phrases par parallélisme. On peut repérer, par exemple, le 19 avril : « un dimanche du mois d'avril, le deuxième dimanche d'avril, le 13 avril ». Même chose le 13 août : « de tout cet obscurcissement, de tout cet empoussièrement, de toute cette dégradation de moi-même », « huit jours plus tard, le dernier samedi d'avril, la veille de ce jour où », « depuis que nous étions allés tous les trois à la foire, depuis ce samedi ». On pourrait même dire que le 21 août n'est que parallélismes : « Ann à qui je n'ai pu […], Ann avec qui je n'ai même pas pu, […] » ; « pour ce repas au restaurant chinois [….], pour ce repas d'explication et de pardon » ; « parce que vous étiez toujours là, et que je ne pouvais pas en parler devant vous, parce que vous me troublez encore, Rose, parce que pendant le dîner ». Le 19 août ne fait pas exception : « de cette Rose […] avec qui […], de cette Ann avec qui » ; « à cette même table […] un de ces mêmes jours, à cette même table » ; « où je pourrai le mieux lui expliquer mon

aventure et ma conduite, où je pourrai le mieux lui parler de ce texte » ; « parce que j'ai brûlé le plan de Bleston […] parce que j'ai brûlé le plan de Bleston ». Bien sûr, **l'on retrouve là les faiscsèmes de la /Répétitivité/, de la /Prolifération/ et, puisque les occurrences en question ne sont pratiquement jamais identiques, de la /Variation/.**

Le stylème de la /Complexification/ est tout aussi présent et ce dans les quatre énoncés. Là encore, la figuration typographique ci-dessous le montre sans équivoque :

1) « ce qui était préfiguré par la destruction du ticket de Plaisance Gardens,

un dimanche du mois d'avril,
le deuxième dimanche d'avril,
le 13 avril,

puisque c'est le samedi 12,

la veille,

que nous étions allés voir au Royal, Lucien et moi, *The Red Nights of Roma,*
que nous avions parlé du *Meurtre de Bleston* au restaurant chinois,
face à l'Ancienne Cathédrale,
sous l'œil de bienveillant reptile du garçon jaune un peu gras »

Un simple coup d'œil sur cette modélisation montre bien que plus la fin du texte approche plus les subordonnées se multiplient, plus l'imbrication s'accroît. Alors que la conjonction « puisque » n'était pas redoublée, le « que » final l'est et la dernière proposition est bien plus longue que la précédente. On peut faire un constat très avoisinant pour les trois autres énoncés (page ci-contre).

Référentiellement parlant, si l'énoncé 2 est sous le faiscsème de la /Directivité puisqu'il nous fait passer du 19 au 27 avril, l'énoncé 1 est sous celui de la /Rétrogradation/. Nous pouvons en effet y repérer un glissement du 13 au 12 avril. **Les deux autres énoncés mêlent les deux faiscsèmes**. L'énoncé 3 est tour à tour rétrograde, directif, rétrograde, directif, régrogade. Le 4 est de loin le plus complexe. Il nous fait passer tour à tour de la fin août à la mi-août, de la mi-août à un futur indéterminé puis nous ramène en avril, en octobre et à nouveau en avril.

Ce qui est cependant surtout frappant dans ces énoncés, c'est que la stratification syntaxique est constamment redoublée par une stratification référentielle. L'une et l'autre vont comme de pair. Dans le premier énoncé, non seulement se succèdent les événements du 13 avril et du 12 avril ou l'évocation de lieux aussi différents que le restaurant chinois, la cathédrale, le cinéma ou Plaisance Gardens mais en fait les uns et les autres se superposent. En effet, la destruction du ticket a pour soubassement tout ce qui précède et de

2) « Je ne l'avais pas vu
depuis que nous étions allés tous les trois à la foire,
depuis ce samedi
dont je sais qu'il est le 19 avril
parce que c'est ce jour-là,
au moment du déjeuner,
que George Burton nous a invités tous les deux,
Lucien et moi,
à venir chez lui,
huit jours plus tard,
le dernier samedi d'avril,
la veille de ce jour
où, n'en pouvant plus
de tout cet obscurcissement,
de tout cet empoussièrement,
de toute cette dégradation de moi-même,
j'ai brûlé le plan de Bleston »

(13 août, p. 285/411).

---

3) « Ann à qui je n'ai pu
parler à cause de vous,
Ann avec qui je n'ai même pas pu,
ce soir-là,
fixer un rendez-vous précis
pour ce repas au restaurant chinois face à l'Ancienne Cathédrale,
pour ce repas d'explication et de pardon,
parce que vous étiez toujours là,
et que je ne pouvais pas en parler devant vous,
parce que vous me troublez encore, Rose,
parce que pendant le dîner »
(21 août, p. 310/428).

---

4) « [de cette Rose dont il est fiancé,] avec qui j'ai dîné
à cette même table
il y a dix jours,
de cette Ann avec qui je voudrais tant prendre un repas
un de ces mêmes jours
à cette même table
parce que c'est là l'endroit,
me semble-t-il,
où je pourrai le mieux lui expliquer mon aventure et ma conduite,
où je pourrai le mieux lui parler de ce texte
que j'écris
parce que j'ai brûlé le plan de Bleston
que je lui avais acheté,
il y a très longtemps,
en octobre,
la première fois
que je l'avais vue,
parce que j'ai brûlé le plan de Bleston »

(19 août, p. 303-304/424).

même que Revel remonte le Temps, les lieux et « œuvres » cités permettent de remonter aux origines de l'acte destructeur. La « strate » restaurant chinois additionnée à la strate Ancienne Cathédrale conduit à la strate *Meurtre de Bleston* où une scène similaire est décrite. La strate *Meurtre de Bleston* associée à la strate *The Red Nights of Roman* amène à mettre en vis-à-vis Rome et Bleston et donc à envisager la destruction de cette dernière. Le rouge mentionné dans le titre comme les connotations distractives et populaires du titre conduisent à un lieu distractif et populaire et à un acte incendiaire : « la destruction du ticket de Plaisance Gardens ». **Non seulement, il y a bien /Différenciation/ et /Pluralité/ de strates mais il y a /Continuité/ et /Fusion/.**

De même, dans le deuxième énoncé, il serait réducteur de ne voir dans la série samedi 19 avril, 26 avril, 27 avril que /Successivité/ et /Discontinuité/ de dates. Si Revel brûle le plan de Bleston le 27 avril, c'est parce que la veille il avait découvert dans le corridor des exemplaires du *Meurtre de Bleston*, et que huit jours auparavant il avait déjà subi l'influence de Burton. Exactement comme dans l'exemple précédent, le 27 avril est la couche affleurante de multiples autres couches. Cette stratification est renforcée par le fait qu'elle est redoublée d'une autre /Continuité/ : « tous les trois », « tous les deux, Lucien et moi », « moi-même, j' ». Cette nouvelle stratification est d'autant plus intéressante que si elle semble conduire à la solitude et, comme il est dit autotéliquement dans le texte, à une sorte de « dégradation » que symbolise bien le plan brûlé, ne conduit-elle pas aussi, parallèlement, comme tend à le dire cette fois la forme tonique de la première personne et son redoublement par l'indéfini « même », à une reconquête du « Moi », à une sortie de l' « obscurcissement » que symbolise, cette fois, non plus l'acte destructeur mais la lumière qui jaillit de cet acte ?

Le troisième énoncé met en valeur un autre type de stratification et là, plus que jamais, stratification référentielle et stratification syntaxique concourent au même processus. Par le biais des parallélismes qui confinent à des épanorthoses, « parler » devient « fixer un rendez-vous », « ce repas » « repas d'explication et de pardon », « vous étiez là » « pas en parler devant vous » puis « troublez encore ». Nous le voyons, à chaque fois la nouvelle occurrence tend à préciser la seconde. Elle permet de passer du général au plus détaillé, des faits à l'explication, de l'extérieur à l'intérieur, de l'objectif au subjectif, du factuel aux sentiments. **Cette fois, c'est le perçu qui semble se stratifier, qui semble devenir une superposition d'esquisses qui, au-delà de leurs différences, tendent plus vers le /Continu/ que vers le /Discontinu/. Une nouvelle fois /Objectivité/ et /Subjectivité/ s'interpénètrent et fusionnent.** Si dans le quatrième énoncé, on retrouve le même type de superposition que précédemment avec les différents repas évoqués, il est intéressant de noter qu'un des repas en

question est, cette fois, dans le futur, belle façon de nous rappeler que la stratification /Directive/, /Répétitive/ est aussi /Non-finitude/.

Les parallélismes syntaxiques amènent aussi à percevoir des /Répétitions/ et des /Variations/ qui sont symboliquement lourdes de sens. Le fait de mettre en parallèle l'énoncé « [de cette Rose dont il est fiancé,] avec qui j'ai dîné » et l'énoncé « de cette Ann avec qui je voudrais tant prendre un repas » est une belle façon de nous faire comprendre que les situations sont comparables. La référence au fiancé comme l'utilisation du passé composé a pour pendant le recours au conditionnel modalisé et à l'expression « prendre un repas ». Tous ces procédés induisent que Revel ne sera pas plus l'amoureux d'Ann qu'il n'a été l'amoureux de Rose. Certes, Ann et Revel mangeront sûrement encore ensemble dans le futur et, d'ailleurs, on les voit dans le roman dans un restaurant mais ce ne sera plus un véritable partage, une véritable communion annonciatrice d'une union, ils ne feront que « prendre un repas » ensemble.

Les stratifications syntaxiques sont enfin riches par le fait qu'en mettant en vis-à-vis certains syntagmes elles invitent le lecteur à voir dans ces syntagmes des stratifications référentielles. Le rapprochement syntaxique et typographique « où je pourrai le mieux lui expliquer mon aventure et ma conduite, où je pourrai le mieux lui parler de ce texte » n'invite-t-il pas, par exemple, à rapprocher les signifiés et donc à analyser l'acte d'écrire à la fois comme une aventure et comme une conduite, à la fois comme un coup de fouet qui rend l'existence moins routinière, plus excitante, plus passionnée mais aussi comme une ascèse ? On pourrait même ajouter comme une démarche éthique, comme un acte qui rend meilleur celui qui l'accomplit comme ceux qui en bénéficient

✓ L'intra-phrastique, forme sensible de l'euphorisation

Prolifération des stratifications, tendance à la fusion… L'analyse de la temporalité des verbes et des lexies conduit à des conclusions semblables. Nous allons le montrer en nous intéressant aux dernières lignes du roman, à savoir l'extrait où Revel sur le point de quitter Bleston attend le départ de son train. Ce texte est d'autant plus marqué comme stratifié que trois mois sont explicitement notifiés en haut de la page de l'édition Minuit double : « mars, septembre, février ». A noter que dans l'édition originale, ce n'étaient pas trois mois qui étaient inscrits au dessus de la date du mardi 30 septembre mais bel et bien quatre : « août, juillet, mars, septembre » :

« Dans ce coin de compartiment, face à la marche, près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck, il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi, quelques instants pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu parce qu'il était bien trop tard, que je ne pouvais plus lutter contre le sommeil, au moment où j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien, de lire ces phrases, ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end comme je l'aurais voulu, ce week-end au cours duquel je n'ai même pas pu aller regarder enfin la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee, ce week-end trop encombré de courses et de dernières visites que je n'ai pas le temps de détailler parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai, sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1er mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé depuis le hall, appelant de toute ma haine le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner.

le samedi 1er mars, avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français que je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Street, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise ;

il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus, où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier pour la dernière fois, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick, et même James Jenkins dont les vacances étaient terminées ;

et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire, tandis que je m'éloignerai de toi, Bleston, l'agonisante, Bleston toute pleine de braises que j'attise, ce qui me paraissait si important à propos du 29 février, puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase. »

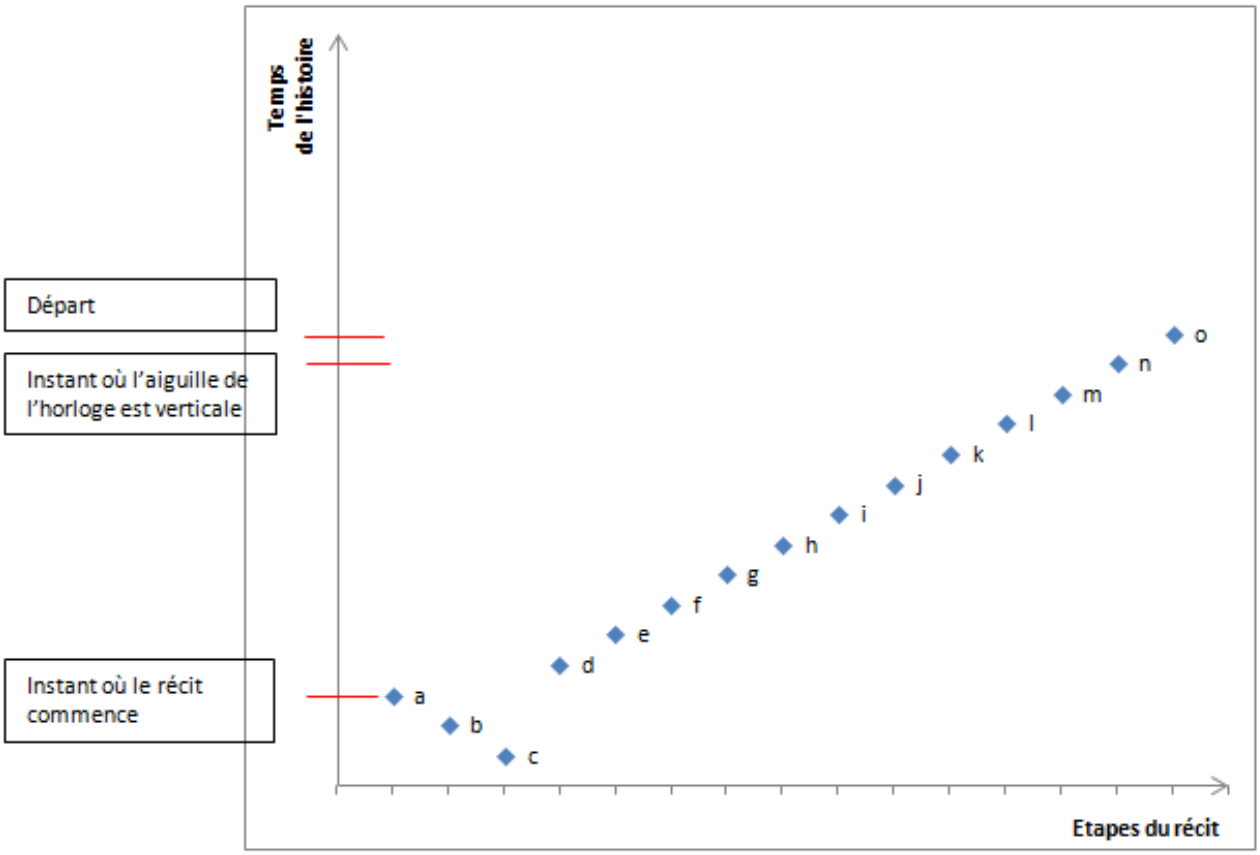
Comme dans les textes traditionnels, les tiroirs verbaux révèlent différentes strates temporelles : la strate du présent (« il ne me reste plus que quelques instants », l. 4), la strate du passé (« je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu parce qu'il était bien trop tard », l. 7-8), la strate du futur (« tandis que je m'éloignerai de toi », l. 37).

Chacune de ces strates se subdivise à son tour. La succession subjonctif passé, subjonctif présent en est un bon exemple : « avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle » (l. 5-6). De la valeur aspectuelle d'accompli de la forme passée découle une valeur d'antériorité chronologique. La grande aiguille va devenir verticale et, après, le train va s'en aller. On retrouve un phénomène comparable avec le passé. La périphrase temporelle « je viens d'apercevoir » (l. 2-3) intercale une strate entre le présent et les périodes narrées au passé composé et à l'imparfait. Entre le moment de l'énonciation et le moment où Revel a relu son journal se glisse le moment où Ann, Rose, James et Horace lui ont dit adieu. La forte présence de périphrases verbales dans le texte trouve, bien sûr, là, une de ses raisons d'être. Elles permettent de diviser le procès en davantage d'étapes : expression du passé, sortie du procès, expression du futur. Le passé plus lointain, lui-même, se subdivise. Le conditionnel passé et le plus-que-parfait permettent, par exemple, de distinguer un futur du passé et un passé du passé : « il ne me reste plus que quelques instants […] pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu » (l. 7-8) ; « j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet » (l. 6-7). D'abord, Revel a voulu. Ensuite, il n'a pas pu. D'abord, Revel a tracé des phrases. Ensuite, il les a relues. Si l'on s'en tient donc à cette simple lecture, **l'on peut donc au moins distinguer six strates temporelles : le passé antérieur qui est au plus-que-parfait, le passé qui est à l'imparfait et au passé composé, le futur du passé qui est au conditionnel passé, le passé proche, le présent, le futur. Une énième fois, réapparaissent donc les faiscsèmes de la /Successivité/, de la /Différenciation/, de la /Divisibilité/ et de la /Pluralité/.**

Mais, évidemment, un tel découpage est totalement insatisfaisant et la simple analyse du présent de l'indicatif montre bien que chaque période évoquée est à son tour divisible. Le lecteur perçoit le présent du début de la page (« je viens d'apercevoir » l. 2, « il ne me reste plus » l. 4) comme antérieur, comme passé, par rapport au présent du milieu l'extrait (« je n'ai pas le temps de détailler » l. 15, « que je surveille » l. 17), qui, lui-même, est perçu comme passé par rapport à la série « il ne me reste » (l. 29) « et je n'ai même plus le temps de noter » (l. 35). **Là, où nous n'avions distingué qu'une période, nous découvrons que la dite période ne cesse de se subdiviser. La /Prolifération/ guette.** Le schéma ci-dessous dans lequel nous avons visualisé les références à la journée du 30 septembre le

montre fort bien. Alors que le Temps de l'histoire est très court, de l'ordre peut-être d'une minute, on peut repérer au moins une quinzaine de subdivisions :

Les références au 30 septembre dans le récit du 30 septembre



a. « Dans ce coin de compartiment » (l. 1).
b. « je viens d'apercevoir, s'en allant » (l. 2-3).
c. « après m'avoir dit adieu » (l. 3).
d. « il ne me reste plus que quelques instant » (l. 4-5).
e. « quelques instants pour esquisser les pages » (l. 6-7).
f. « que je n'ai pas le temps de détailler » (l. 15).
g. « parce que la grande aiguille se redresse » (l. 16).
h. « le cadran de cette horloge que je surveille » (l. 17).
i. « sur le point de sonner » (l. 21).
j. « il ne me reste plus que quelques instant ». (l. 29).
k. « et je n'ai même plus le temps de noter » (l. 35).
l. « Bleston, l'agonisante » (l. 37).
m. « Bleston […] que j'attise » (l. 37-38).
n. « puisque la grande aiguille est devenue verticale » (l. 39).
o. « et que maintenant mon départ termine » (l. 40).

Mais la démultiplication est bien loin de s'arrêter là. Il est important de prendre conscience que, dans le texte, **un même tiroir verbal peut correspondre à des réalités temporelles totalement différentes**. L'imparfait, par exemple, correspond dans la première partie du texte à un passé « vieux » de 24h : « les pages que ne n'ai pas pu écrire hier soir […] parce qu'il était bien trop tard » (l. 8). Le même tiroir verbal est utilisé quelques paragraphes plus loin pour raconter un événement vieux de sept mois : « un jeune homme avec une valise

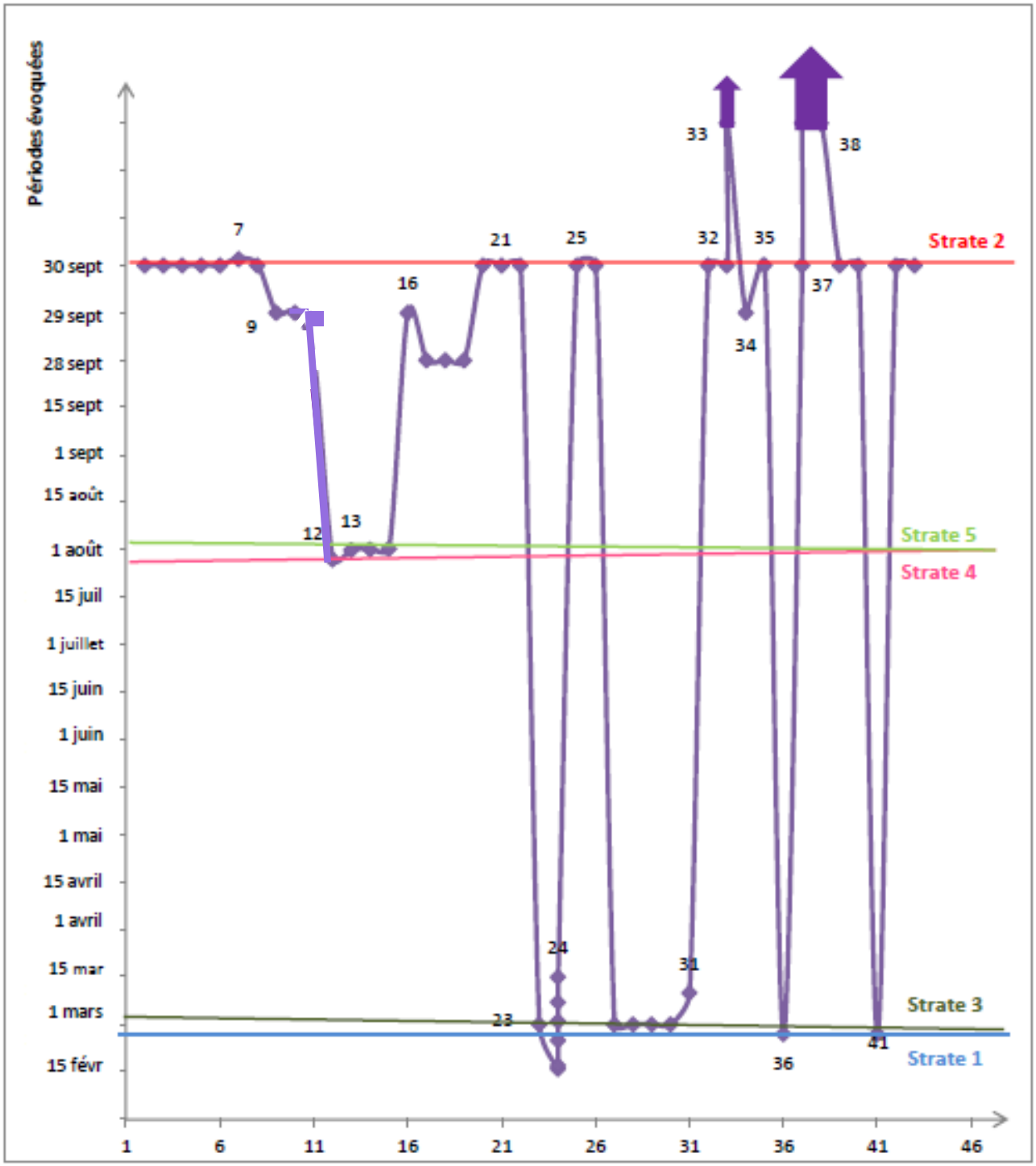
qui manifestement venait de débarquer » (l. 24). Ce constat est encore plus net avec le plus-que-parfait. Sa première apparition correspond à des événements datant de deux mois (« que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août », l. 10), la suivante à seulement trois jours (« ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end », l. 11-12). La troisième occurrence nous ramène sept mois plus tôt (« que j'avais contemplé le samedi 1er mars », l. 18).

Comment expliquer ce phénomène ? Tout simplement par la présence de cinq périodes correspondant aux cinq grandes strates repérées plus haut. Revel nous raconte des événements se passant en septembre, début août, fin juillet, mars et février, événements correspondant à un récit des événements ayant eu lieu sept mois avant le moment de l'énonciation (grande strate 1, février), un récit directif des événements du présent de l'énonciation (grande strate 2, septembre), un récit rétrograde des événements du passé proche (grande strate 3, mars), une relecture progressive du journal (grade strate 4, fin juillet) et enfin à une relecture rétrograde de ce même journal (grande strate 5, août). Autrement dit, **le texte** ne **contient** pas, comme aurait pu le faire croire notre première approche, un point de repère autour duquel se positionnaient le passé et le futur mais **cinq points de repère autour desquels se positionnent du passé et du futur**. Le nombre déjà impressionnant de strates repéré plus haut doit donc être multiplié par cinq.

Figurer toutes les périodes évoquées permet de voir que le Temps a une véritable épaisseur. En effet, si l'axe des abscisses du schéma de la page suivante était proportionnel[1] à l'axe des ordonnées, il ferait sans doute moins d'un millimètre or, dans cette infime portion, comme le montre bien la vaine et certainement incomplète tentative de restitution qui suit, ce sont plus de quarante périodes différentes qui sont évoquées. Sans cesse, la conscience fait des allers et retours. Sans cesse, elle passe du présent au passé, du présent au futur, du passé au encore plus passé, etc. Elle alterne instants relativement courts (« il ne me reste plus que quelques instants », l. 29) et périodes relativement longues (« comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année », l. 18-19), des faits censés s'être réellement passés avec des faits qui auraient pu se passer (« ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end », l. 12) voire des faits pas encore passés (« avant que le train s'ébranle » l. 6, « m'emportant loin de toi » l. 6, « tandis que je m'éloignerai » l. 37, etc.).

[1] Dans le tableau de la page suivante, afin de rendre plus visibles les événements de la fin septembre, les proportions ne sont, de même, plus respectées en haut de l'axe des ordonnées (27-28, 29 et 30 septembre).

Les références temporelles du récit du 30 septembre



Etapes du récit

1. « Dans ce coin de compartiment » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 1).
2. « je viens d'apercevoir, s'en allant » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 1-2).
3. « après m'avoir dit adieu » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 3)
4. « il ne me reste plus que quelques instant » = mardi 30 septembre, avant le départ. (l. 4)
5. « avant que la grande aiguille soit devenue verticale » = mardi 30 septembre, juste avant départ. (l. 5)
6. « avant que le train s'ébranle » = mardi 30 septembre, départ (l. 6)
7. « m'emportant loin de toi » = mardi 30 septembre, après le départ (l. 6).
8. « quelques instants pour esquisser les pages » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 7).
9. « que je n'ai pas pu écrire hier soir » = lundi 29 septembre, soir (l. 7).
10. « il était trop tard […] je ne pouvais plus lutter contre le sommeil » = lundi 29 septembre, soir (l. 8-9)
11. « au moment où j'ai fini de lire » = lundi 29 septembre, soir (l. 9)

12. « j'avais tracées à la fin juillet » (l. 10)
13. « début août » (l. 10)
14. « les fiançailles […] de Lucien » = samedi 2 août (l. 11).
15. « le départ de Lucien » = dimanche 3 août (l. 11).
16. « lire ces phrases » = lundi 29 septembre, soir (l. 11).
17. « ce que je n'avais pas réussir à faire pendant ce week-end » = samedi et dimanche 27, 28 septembre (l. 12).
18. « ce week-end au cours duquel je n'ai pas pu » = samedi et dimanche 27, 28 septembre (l. 13).
19. « ce week-end trop encombré de course » = samedi et dimanche 27, 28 septembre (l. 14).
20. « que je n'ai pas le temps de détailler » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 15).
21. « parce que la grande aiguille se redresse » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 16).
22. « le cadran de cette horloge que je surveille » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 17).
23. « ce quai […] que j'avais contemplé le samedi 1er mars » (l. 18).
24. « comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année » = 16, 17, 23, 24 février, 2, 8, 9, 15, 16 mars (l. 19-20).
25. « le moment de ma délivrance » = mardi 30 septembre, départ (l. 20).
26. sur le point de sonner » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 21).
27. « le samedi 1er mars » (l. 22).
28. « dans un snack-bar […] où j'étaie entré » = samedi 1er mars (l. 22-23).
29. « un jeune homme avec une valise » = samedi 1er mars (l. 24).
30. « qui venait de débarquer » = samedi 1er mars (l. 25).
31. « je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard » = samedi 8 mars ou dimanche 9 mars (l. 26).
32. « il ne me reste plus que quelques instant » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 29).
33. « la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus » = mardi 30 septembre et période qui suit (l. 30-31).
34. « où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier » = lundi 29 septembre (l. 31).
35. « et je n'ai même plus le temps de noter » = mardi 30 septembre, avant le départ (l. 35).
36. « ce qui s'était passé le soir du 29 février » (l. 35).
37. « et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire » = après le départ du mardi 30 septembre (l. 36).
38. « tandis que je m'éloignerai » = après le départ du mardi 30 septembre (l. 37).
39. « Bleston l'agonisante » = mardi 30 septembre, avant le départ et après le départ (l. 37).
40. « Bleston toute pleine de braises que j'attise » = mardi 30 septembre avant le départ (l. 39).
41. « à propos du 29 février » (l. 38).
42. « puisque la grande aiguille est devenue verticale » mardi 30 septembre, juste avant le départ (l. 39).
43. « et que maintenant mon départ termine », mardi 30 septembre, départ (l. 40).

Mais, en fait, le découpage temporel est encore bien plus complexe que la présentation ci-dessus pourrait le laisser croire. En effet, ce tableau ne figure pas la simultanéité. La succession des formes « qui va s'effacer » (l. 36), « tandis que je m'éloignerai » (l. 37) ne correspond pas à une successivité chronologique. En réalité, deux procès vont se passer en même temps : Revel va s'éloigner et durant cette même période il va oublier le 29 février. Dans l'idéal, il faudrait presque un schéma à trois dimensions où l'épaisseur du trait symboliserait les événements se passant simultanément. A de nombreuses reprises, on trouve de telles simultanéités dans l'extrait étudié. Par exemple lorsque Revel note sur son journal « je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu parce qu'il était bien trop tard, que je ne pouvais plus lutter contre le sommeil, au moment où j'ai fini de lire les phrases […] », les faits de ne plus pouvoir écrire, de vouloir écrire, d'avoir l'impression qu'il est tard, de ne plus pouvoir lutter contre le sommeil et de finir de lire sont quasi-simultanés. Nous les avons recensés plus haut par les étapes 9, 10 et 11 mais ne faudrait-il pas plutôt en faire un seul point, un point épais, un point dans la troisième dimension ?

Qui plus est, **les périodes évoquées ne sont pas séparées par des murs infranchissables, elles se rejoignent**. La concomitance des deux formes subjonctives (« il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle » l. 4-6) fait prendre conscience que le futur proche et le futur lointain se jouxtent. Le Temps les séparant est infinitésimal. Nous sommes à la limite de la simultanéité. De même, nous avons déjà vu que **le passé composé** peut être un présent accompli et que ce tiroir verbal, **contrairement par exemple au passé simple, crée un lien avec le présent. Son omniprésence dans le texte tend à dire que les strates du présent et du passé sont en étroite relation, en /Continuité/.** Les périodes évoquées par Revel accentuent encore un peu plus ce phénomène. En effet, il se réfère aux phrases tracées « à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien » (l. 10-11). A première lecture, il semble se reporter à des épisodes vieux de deux mois correspondant à une seule grande strate. Mais, en fait, il n'en est rien. Les syntagmes « à la fin de juillet » et « avant […] les fiançailles et le départ de Lucien » correspondent à la quatrième grande strate du roman, c'est-à-dire à celle de la relecture progressive, alors que les syntagmes « au début d'août » et « après les fiançailles et le départ de Lucien » correspondent, eux, à la cinquième grande strate du roman, c'est-à-dire à celle de la relecture rétrograde. Le fait d'écrire : « les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien » plutôt que « les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet avant les fiançailles et le départ de Lucien et au début août après les fiançailles et le départ de Lucien » fait que les deux lignes plutôt que de se rejoindre à la date du 1er août, s'enchevêtrent, s'entremêlent et avec elles, ce sont les points de référence évoquées plus haut qui fusionnent. Ce qui était le futur du premier point de référence devient le passé de l'autre. Par la fusion, le futur devient passé, le passé devient futur. Par l'entremêlement, non seulement on ne sait plus quel est le point de repère mais on ne sait plus ce qui est futur et ce qui est passé de quoi.

L' /Ordre/ des périodes évoquées conduit à des conclusions voisines. Butor aurait pu choisir de restituer les faits dans l'ordre chronologique (février, mars, juillet, août, septembre) ou dans l'ordre chronologique inversé (septembre, début août, fin juillet, mars et février). Il aurait aussi pu choisir de reprendre l'ordre d'apparition des grandes strates dans le roman, à savoir : 1 (février), 2 (septembre), 3 (mars), 4 (juillet), 5 (août). Or, si l'on s'en tient au découpage opéré plus haut, nous avons droit à l'ordre : 30 septembre, 29 septembre, 27 ou 28 septembre, fin juillet, début août, 29 septembre, week-end du 27-28 septembre, 30 septembre, 1er mars, 30 septembre, 1er mars, 8 mars, 30 septembre, 29 septembre,

30 septembre, 29 février, 30 septembre, 29 février, 30 septembre ; ce qui donne, si l'on raisonne en grandes strates, la combinaison 2, 4, 5, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2. Comment mieux figurer l'enchevêtrement, la /Continuité/, la /Fusion/ des différents Temps et grandes strates ? **Le fait que la séquence commence et termine par le présent et que le présent est la seule strate à revenir régulièrement ne tend-il pas aussi à dire que le présent, en appelant à lui les strates du passé, les /fusionne/ et les unifie, en lui ?**

A cela, il faudrait ajouter que certaines notations temporelles comblent les espaces du schéma de la page 498**, remplissent l'épaisseur du Temps, et ce dans le passé comme dans le futur.** Nous avons vu que Weinrich a montré que la dualité imparfait/passé composé permet de distinguer non pas le présent du passé mais le premier plan de l'arrière plan. Dans l'énoncé « je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Street, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise » (l. 25-28), l'arrière plan est le fait que le jeune homme s'appelle Lucien Blaise, le premier plan le fait que Revel l'aperçoit et ne peut pas s'empêcher de l'aborder. Mais, l'imparfait étant sécant, il déborde temporellement le passé composé qui vient le couper en deux moments. Lucien Blaise s'appelait ainsi bien avant que Revel l'ait aperçu et il continuera de s'appeler ainsi bien après que Revel l'ait abordé. Autrement dit, l'une des périodes s'enchâsse dans l'autre. Autrement dit encore, le 1er février, le 15 février, le 1er mars, le 15 mars, le 30 avril, le 30 mai, le 30 juin, le 30 juillet, le 30 août, le 30 septembre et, bien sûr, durant toutes les périodes qui sont entre ces différentes dates, le jeune homme évoqué s'appelait Lucien Blaise. C'est donc, cette fois, toute l'épaisseur de la période analysée qui est restituée par l'imparfait d'arrière-plan. On a exactement le même phénomène avec l'énoncé « tandis que je m'éloignerai » (l. 36-37) et cela d'autant plus que l'éloignement en question pourrait fort bien ne pas être seulement spatial, pourrait fort bien ne pas seulement se rapporter au parcours du train mais désigner métaphoriquement la fuite du Temps, représenter le fait que, plus Revel vieillira, plus il s'éloignera de sa période passée à Bleston. Or cet éloignement n'est pas un fait épisodique, c'est une longue /Continuité/ qui comblera, qui remplira tout le futur de Revel. La litanie des « il ne me reste plus que », de même, ne correspond pas à un instant mais à une période englobant tout ce qui sépare le moment de l'énonciation du moment du départ du train. Il ne faudrait cependant pas croire que seule la période correspondant au séjour de Revel a droit à ce traitement. Le Temps tel que se le représente Butor est débordant et en tant que tel creuse le passé toujours plus loin. On a là une des raisons de la référence à « la vieille église Sainte-Jude » qui, par sa simple présence, remplit à son tour le Temps, comble à son tour toute la période entre sa construction et le moment où Revel la notifie. Le

fait que Revel précise qu'il n'a même pas réussi à aller voir l'église en question est également intéressant, c'est la preuve que l'épaisseur temporelle peut même surgir de l'imaginé. Notons aussi que le nom donné à ce bâtiment est des plus judicieux car il permet de continuer l'épaississement temporel, il relie l'église à ce qui l'a précédé et engendré, à savoir le judéo-christianisme. Dans les quelques secondes que dure la scène racontée par Revel, ce ne sont donc pas trois jours, deux mois, sept mois ou neuf siècles qui sont condensés mais au moins trois millénaires. **Non seulement le Temps s'avère donc épais mais son épaisseur est à la fois considérable et totalement remplie.**

Terminons ce recensement (non exhaustif) des stylèmes de la stratification par un rapide détour par le lexique. **Selon Hyperbase les vingt lexies les plus spécifiques de la quatrième partie du roman sont respectivement : « vous », « avril », « Lucien », « juin », « Ann », « Rose », « votre », « cette », « pourquoi », « janvier », « qui », « avez », « samedi », « brouillards », « ruines », « destruction », « brûlé », « aimer », « cause », « intervenaient ».**

Si **cette liste nous ramène à la stratification**, c'est, symptomatiquement, d'abord par les références temporelles. Trois mois semblent s'y superposer et en tous les cas deux grandes périodes, d'une part le printemps avec « avril » et « juin » et d'autre part l'hiver avec « janvier » mais aussi « brouillard ». On peut peut-être trouver également des traces de stratification par le fait que les personnages vont par deux. Ann d'ailleurs dans cette liste jouxte Rose (cette quatrième partie du roman n'est pas intitulée pour rien « Les deux sœurs »). La présence de Lucien en fait aussi un double de Revel.

A noter que si l'on va plus loin dans la liste ci-dessus ou que si l'on demande à Hyperbase de répertorier les adjectifs les plus spécifiques de la quatrième partie, sont cités « profond » et « affleurant ». Ces deux adjectifs sont d'autant plus intéressants qu'ils font ressortir **une autre des caractéristiques de la liste ci-dessus : la multitude des ambivalences**. Plusieurs autres adjectifs, considérés comme spécifiques de la quatrième partie, sont, eux aussi, antithétiques. C'est le cas par exemple de « ancien » et « neuf » (respectivement à la première et à la deuxième place) ou de « horrible » et « délicieux » (troisième et sixième places). Nous avons aussi déjà vu que les mois choisis surmarquent l'opposition hiver/printemps, beau temps/mauvais temps. Les deux verbes de la liste cachent aussi une ambivalence. « Aimer » étant à l'infinitif, le mode du virtuel, le protagoniste semble glisser vers la passivité, passivité que dément, par son sémantisme et par son mode, le verbe « intervenaient ». La référence à Lucien est tout aussi ambivalente. S'il est un ami de Revel,

s'il est le signe de la fin de sa solitude, il est aussi un rival, celui qui lui arrachera sa bien-aimée. En fait, c'est **une opposition dysphorique euphorique** qui **parcourt la liste ci-dessus.** La série « ruines », « destruction », « brûlé », « brouillard » semble comme discutée par la série « juin », « avril », « aimer », « Rose », « Ann ».

La conséquence est encore la présence, comme le prouvent les lexies « brouillard » et « pourquoi », **d'une certaine confusion, d'une constante interrogation**. **Pourtant,** « pourquoi », s'il peut être un interrogatif (« Mais alors, pourquoi ce pseudonyme » 7 août, p. 268/401), est dans cette partie généralement connecteur de cause, « c'est pourquoi je ressens des crampes, c'est pourquoi j'ai du mal à tenir mes yeux ouverts » (4 août, p. 255/392) et d'ailleurs **la lexie « cause » fait partie des vingt lexies les plus spécifiques citées plus haut**. On la retrouve dans cette partie à vingt et une occurrences et, sur ces vingt et une occurrences, dix-neuf sont des « à cause de ». Hyperbase révèle également que les quatre « conjonctions » les plus spécifiques de cette quatrième partie sont « pourquoi », « parce que », « lorsque », « puisque », autrement dit, majoritairement, des conjonctions de cause. Nous le voyons **si doute et interrogation il y a encore, le grand trouble et grand chaos de « L'"Accident" » retrouve un peu de rationalité, un peu d' /Ordre/.**

Et, d'ailleurs, symptomatiquement, s'il y a bien encore, comme nous venons de le montrer, une ambivalence dysphorique - euphorique, l'euphorique semble prendre, timidement mais sûrement, le dessus. Signe d'un début d'infléchissement, d'un début d'inversion des tendances, les termes euphoriques sont au début de la liste alors que les dysphoriques sont plutôt à la fin. Les mois de printemps sont aussi plus nombreux que les mois d'hiver. **Autre signe, la solitude des premiers mois fait place à une forte présence de l'Autre.** Dans les dix lexies les plus spécifiques, non seulement on peut en effet repérer deux variantes de la deuxième personne (« vous » et « votre ») mais la première place est occupée par la lexie « votre ». De même, le verbe « aimer », dont le sémantisme induit une relation symbiotique avec l'Autre, et la forte présence des prénoms (Ann, Rose, Lucien) confirment l'importance de la thématique de l'Autre. A noter aussi que le rapprochement des prénoms et de l'isotopie du /Printemps/ tend à actualiser certains des sèmes inhérents de ces prénoms : la dimension lumineuse (« lux ») de Lucien, la dimension florale de Rose voire la dimension génitrice d'Ann (mère de Marie et grand-mère du Christ dans *Les Evangiles*). La présence parmi les adverbes les plus spécifiques de trois intensifs (« tellement », « si » et « tant ») ne fait évidemment que renforcer cette impression de regain.

Ces différents indices révèlent donc que même si la situation de Revel est bien loin d'être encore totalement apaisée, les existentiaux pessimistes rencontrés précédemment sont tout doucement en train de muter.

Terminons ces quelques réflexions sur le lexique en notant aussi que chaque lexie est épaisseur de signification. Comme nous l'avons vu en analysant le titre, chaque mot, loin de se réduire à une acception, est /Pluralité/ d'acceptions, chaque mot est à la fois sa signification en contexte mais aussi ses significations virtuelles, ses significations passées (/Rétrogradation/) et ses significations futures (/Directivité/). Ce qui fait que de page en page, le mot s'alourdit mais aussi se nuance et se métamorphose tout en restant lui-même. On a là une nouvelle preuve de la présence dans le roman des faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Variation/ et de la /Continuité/. C'est très net avec le nom propre Revel qui, comme nous l'avons vu, penche à la fois du côté du rêve et de la rêverie mais aussi de la révélation, du voile et peut même être rapproché du verbe « lever ». Nous avons de même montré que le mot « parvis » est riche de son étymologie et de son histoire. On pourrait évidemment dire la même chose des noms « emploi », « temps », « accident », « Burton », « Bleston » et d'une foule d'autres dont **les différents sens, loin de se succéder d'une façon discontinue, fusionnent**. Bleston, ce n'est pas la ville de la guerre puis la ville des cloches, c'est la ville de la guerre et des cloches. Revel, ce n'est pas un rêveur qui se réveille et se lève, c'est un rêveur éveilleur levé, etc. On retrouve, bien sûr, là une des plus grandes spécificités de l'écriture poétique qui, comme le rappelle Laurence Bougault, se caractérise par une « *polysémie généralisée* qui inhibe les opérations de sélections sémantiques de la lecture[1] ».

4.1.5. « D'un niveau l'autre »

✓ Vers une /Fusion/ généralisée

Au-delà de l'omniprésence de strates et des multiples récurrences de faiscsèmes, ce qui est frappant dans les analyses qui précèdent, c'est qu'à chaque fois la /Discontinuité/ première, inhérente à l'existence de strates différentes, tend non seulement vers une certaine /Continuité/ entre ces strates mais aussi vers une véritable /Fusion/. Ce faiscsème, dont le schème matriciel du monceau d'affiches rend bien mieux compte que celui des couches géologiques, du plan de Bleston, de la pile de papier, du labyrinthe ou de la ligne, amène à prendre conscience que si les différents niveaux

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 199.

d'analyse qui nous ont servis à explorer les textes n'étaient conceptuellement guère plus satisfaisants que ceux utilisés par Genette, Molinié et bien d'autres, c'est sans doute parce que ces niveaux cherchent à découper, à rendre discontinue, une réalité qui, par essence, est continue, enchevêtrée, inséparable. On pourrait sans doute d'ailleurs dire la même chose de toute classification, y compris celles censées être les plus rigoureuses. L'existence des marsupiaux en est la meilleure preuve.

Le faiscsème de la /Fusion/ qui conduit à chaque fois à souder la strate concernée à la strate de niveau inférieur ou de niveau supérieur invite aussi à continuer le mouvement *ad libitum* dans les deux sens et donc à faire du non-fictif la /Continuité/ directe du fictif, à faire du réel la /Continuité/ directe de l'oeuvre. Plusieurs des remarques faites plus haut sur l'énonciatif comme sur le référent ou sur le lexique tendaient vers cette conclusion.

Deux autres spécificités de *L'Emploi du temps* - fusionnant justement et les différents niveaux d'analyse (architexte, énonciations, récit, histoire, référent) et les niveaux fictif et non fictif - conduisent aux mêmes conclusions : les mises en abyme et l'intertextualité.

✓ Des mises en abyme fictionnelles aux mises en abyme transcendantales

Si, à l'origine (Gide), ce terme désigne « de manière univoque, ce que certains auteurs appellent "l'œuvre dans l'œuvre" ou la "duplication intérieure"[1] », Dällenbach élargit ce concept à tous les récits spéculaires, c'est-à-dire : « "le roman dans le roman", mais aussi le "roman du roman" – qui emporte avec lui le "roman du romancier" – et le "roman du roman du roman"[2] ».

Là encore, comme le prouvent ses écrits critiques, Butor doit beaucoup à ses prédécesseurs. Montaigne, par exemple, dans ses *Essais*, fait de Rome une mise en abyme du monde et Butor le souligne :

> « C'est ce retour de mêmes éléments, pouvant former des combinaisons en nombre infini, qui permet à certains foyers historiques d'être des abrégés du monde. Rome en est un merveilleux exemple. Il dira dans le chapitre "de la vanité" : "Les astres ont fatalement destiné l'estat de Romme pour exemplaire de tout ce qu'ils peuvent en ce genre. Il comprend en soy toutes les formes et avantures qui touchent un estat : tout ce que l'ordre y peut et le trouble, et l'heur et le malheur"[3]. »

[1] Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 31.
[2] *Ibid.*, p. 51.
[3] Butor, *Essai sur les essais*, *Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 711.

Lorsqu'il analyse *La Nouvelle Héloïse*, il voit de même dans l'île artificielle que Julie a installée à Clarens : « une image de la terre […] Le lac de Genève est en petit ce que l'Océan est en grand[1] ». Il interprète exactement de la même façon l'île de *L'île mystérieuse* de Jules Verne[2]. De même dans *Finnegans Wake*, il perçoit :

> « Un univers dans un grain de sable. Il [Joyce] condense toutes les mythologies et toute l'histoire dans la nuit d'Humphrey Chimpden Earwicker […] Les problèmes de la famille d'HCE trouvent leur correspondance, non seulement dans l'histoire humaine, mais dans la nature même, dans les rapports entre les fleuves et les arbres, dans les problèmes de géométrie, dans la théologie mystique et la suite des nombres[3]. »

. Les mises en abyme fictionnelles

L'Emploi du temps, quant à lui, **contient d'abord ce que Dällenbach appelle des « mises en abyme fictionnelles »** :

> « L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'*histoire racontée* (ou *fiction*), il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme une *citation de contenu ou un résumé intertextuel*[4]. »

Ainsi, **de nombreux lieux sont des mises en abyme du lieu de l'histoire, des mises en abyme du lieu évoqué dans le récit, des mises en abyme de Bleston**. Kerbrat voit par exemple dans la société Matthews and Sons, où personne ne s'occupe réellement de Revel, une synecdoque de Bleston. Elle voit également dans l'histoire de la cathédrale un écho de l'histoire de la ville, et dans la prison un image de cette même ville[5]. De même, les labyrinthes sont de parfaits exemples de mise en abyme fictionnelle. **On pourrait ajouter que, par un joli jeu des miroirs, même Revel devient une mise en abyme de Bleston et Bleston une mise en abyme de Revel** :

> « mon propre visage et le tien derrière lui, Bleston, le tien miné de guerre intime, le tien qui transparaîtra de plus en plus fortement, au point que l'on ne distinguera plus pour ainsi dire, de moi-même, que le brillement des iris autour des pupilles, et celui des dents autour de la langue » (12 septembre, p. 365/465).

Cependant les mises en abyme fictionnelles les plus nombreuses sont, sans contestation possible, les mises en abyme de l'œuvre elle-même. Déjà dans *Passage de Milan*, Butor expérimentait ce type de mise en abyme puisqu'on y découvrait une toile qui représentait l'immeuble où se situait l'intrigue du roman mais aussi et surtout le roman lui-même. En effet, les événements de l'intrigue étaient symboliquement représentés dans ce

---

[1] Butor, « L'île au bout du monde », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 781.
[2] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 148.
[3] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *ibid.*, p. 202.
[4] Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 76, p.141.
[5] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 29.

tableau par des cartes. Les protagonistes les plus jeunes étaient figurés par des valets et des dames, les plus âgés par des rois, etc.[1]

De même, dans *L'Emploi du temps*, le roman est mis en abyme par *Le Meurtre de Bleston* d'Hamilton-Burton. Les deux œuvres ont le même cadre et l'intrigue de l'une répète l'intrigue de l'autre. Dans les deux, nous avons droit à un « accident », une enquête, des suspects. Harriett note d'ailleurs elle-même la ressemblance entre les événements du *Meurtre de Bleston* et l'accident de son mari (15 juillet, p. 215/364). Burton ne tarde pas à faire de même (23 juillet, p. 232-233/375-376). Autre similitude, les protagonistes du roman de Burton semblent vivre dans le même intérieur que Richard Tenn qui, d'ailleurs, a perdu son frère dans un accident d'auto or le roman d'Hamilton repose sur un fratricide et Burton a un accident d'auto. De même la future victime de l'œuvre de Burton déjeune à l'Oriental Bamboo avec le détective. Or, Burton, future victime, mange dans ce restaurant en compagnie de Revel, futur enquêteur. Dans les deux oeuvres, la façade de la cathédrale est aussi décrite (7 juin, p. 103/289). Revel tente même de reconstituer le repas mentionné dans l'ouvrage de Burton (10 juin, p. 112/296). A noter que **la hiérarchie traditionnelle est perturbée. Généralement, l'objet mis en abyme est une réduplication de l'œuvre or, ici, c'est l'œuvre qui cherche à imiter l'objet mis en abyme.**

On trouve un jeu comparable avec les tapisseries du Musée. La plupart des critiques l'ont dit et redit, les personnages représentés sont de parfaites mises en abyme des protagonistes du roman. Thésée ressemble à Revel parce que, comme ce dernier, il combat un monstre (Bleston), découvre une nouvelle ville (Bleston), en prend peu à peu possession. Si l'on en croit Pierre Grimal, Thésée réussit aussi à « réunir en une seule cité les habitants jusque-là disséminés dans la campagne[2] », « institua la fête des Panathénées, symbole de l'unité politique de l'Attique[3] », et, à la fin de sa vie, son « tombeau devint un lieu d'asile pour les esclaves fugitifs, et les pauvres gens persécutés par les riches, car, de son vivant, Thésée avait été le champion de la démocratie[4] ». On retrouve, là, le Revel qui n'hésite pas à aller vers Horace et qui cherche à faire se rencontrer tous ses différents amis, le Revel qui lutte contre le racisme et les différences de classe sociale. Cohérence oblige, Ann devient une jumelle d'Ariane, Rose un écho de Phèdre. Les descriptions de l'une et l'autre dans la tapisserie motivent et confirment les ressemblances. :

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 70.
[2] Grimal, « Thésée », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 2002, p. 453.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 455.

> « une jeune fille que l'on revoit à droite, au loin, sur la proue d'un bateau qui file, sa voile noire gonflée de vent, en compagnie du même prince et une autre jeune fille très semblable mais plus petite et drapée de violet » (4 juin, p. 88/280).

La jeune fille de l'arrière-plan est drapée de violet or, à plusieurs reprises, Rose est caractérisée par cette couleur : « Rose dont les iris sont presque aussi violets que […] » (2 juin, p. 76/272) ; « Rose à ma droite, les traits de son visage comme effacés dans l'ombre, le chignon dans lequel elle roule ses tresses sombres sur les vibres, et comme vibrant de cils violets » (3 juin, p. 78-79/273). La jeune fille de l'arrière-plan est également décrite comme plus petite qu'Ariane or Rose est aussi caractérisée par sa petite taille : « Ann est aussi grande que moi, tandis que le front de Rose arrive à la hauteur de mes narines » (3 juin, p. 79/273-274) ; « Rose, (les deux marches de dénivellation mettaient ses yeux à la hauteur des miens, et au-dessus, un peu plus loin, j'apercevais ceux d'Ann, brillants aussi, souriants aussi) » (3 juin, p. 82/275). Lucien, quant à lui, est un nouveau Pirithoüs. Selon le mythe, Thésée l'emmène avec lui pour capturer Proserpine. Par une belle ironie du sort, c'est bien ce qui se passe dans le roman, Revel emmène Lucien avec lui et « l'aide » (bien malgré lui) à capturer Rose. A noter que Revel par erreur voit dans Dionysos un double de Pirithoüs, erreur là encore programmatique puisqu'elle fait des deux êtres mythiques une répétition et qu'effectivement James sera la répétition de Lucien. Comme ce dernier, il enlèvera la promise de Revel : « Je le reconnais maintenant, non seulement dans ce Pirithoüs […], mais aussi dans cet autre personnage avec lequel j'avais identifié celui-ci par erreur […], ce dieu, ce Dionysos du douzième panneau » (22 juillet, p. 228/372-373). Les tapisseries sont aussi des mises en abyme du roman par certains des éléments représentés, éléments qui reviennent constamment dans *L'Emploi du temps* : la tortue, les arbres, les saisons. D'ailleurs Revel explicite à plusieurs reprises la ressemblance (4 juin, p. 89/280 ; 24 septembre, p. 388-389/482). De même, dans ces tapisseries, figure en arrière fond une ville qui n'est pas sans rapport avec Bleston. Par les plans successifs, le lecteur y pénètre de plus en plus et la ville semble s'agrandir de tapisserie en tapisserie : « devant la même acropole un peu plus grande sur l'horizon » (11 juillet, p. 205/) ; « sur la place centrale de cette haute ville (je reconnaissais ces temples doriques et ioniques, ces palais et ces monuments dont je m'étais approché scène par scène) » (11 juillet, p. 206/357) ; « sur la place de cette Athènes, au milieu des temples, des palais et des monuments » (11 juillet, p. 207/358). Mais surtout cette ville est à la fin représentée en feu (26 juin p. 161/327, 12 août p. 280/408) alors que ce n'est pas le cas dans la version de Plutarque qui semble être la source principale de Butor.

Si *Le Meurtre de Bleston* et **les tapisseries d'Harrey sont de parfaites mises en abyme fictionnelles du journal de Revel, il en est de même de La Nouvelle Cathédrale.**

Pour le montrer, commençons par quelques constats. Remarquons d'abord que la Nouvelle Cathédrale est /Répétitivité/ de l'Ancienne Cathédrale et, d'ailleurs, Burton n'y voit que cela (24 juin, p. 157/325). Cependant, cette /Répétitivité/ est une /Répétitivité/ infidèle, une /Répétitivité/ marquée par le faiscsème de la /Variation/, « a distorted shadow », une répétition volontairement déformée et sa richesse vient précisément de cette déformation (24 juin, p. 157/325), vient précisément d'une remise en cause du passé, d'une révolte contre le passé. Cette remise en cause se caractérise par une certaine violence (« une étonnante audace y dénaturait violemment les thèmes, les ornements et les détails traditionnels » 24 juin, p. 157/325). La preuve que cette violence est bien là se voit dans l'attitude de Burton. Il réagit trop épidermiquement pour ne pas s'être senti agressé. La Nouvelle Cathédrale est aussi présentée comme un ensemble unifié cherchant à tout contenir : « La végétation, les poissons, les insectes, les animaux et les différentes races humaines qui, de manière substitutive, figurent sur ses chapiteaux trahissent en tout cas un désir de totalité[1] ». Elle est indéniablement sous le sème de la /Prolifération/ et parcourue par « un sourd pouvoir germinateur » (24 juin, p. 157/325/). D'ailleurs, dans le rêve de Revel, on la voit grandir et peu à peu contenir sous son immense X toute la ville. Cependant, même si elle est censée garder pendant un certain temps cette grandeur et rester même sur certains points plus novatrice que les nouvelles oeuvres, elle ne se caractérise ni par l'achèvement ni par la perfection mais par la /Non-finitude/. Revel y voit même « une œuvre […] imparfaite, […] presque infirme » (24 juin, p. 157/325). Elle est, en fait, appelée à être dépassée, à ne plus être la plus haute, la plus neuve. Butor a reconnu à plusieurs reprises que le modèle de la Nouvelle Cathédrale est la *Sagrada Familia* de Gaudi[2] or cette dernière symbolise justement pour lui la modernité[3] et on y retrouve la plupart des caractéristiques que nous venons d'énoncer : « commencée en 1883 à Barcelone et restée inachevée […] [elle] entendait présenter une synthèse de l'humanité et, par suite, une synthèse des formes d'expression[4] ».

Récapitulons : **réutilisation des œuvres du passé, transformation de ces œuvres, violence, totalité, germination, imperfection, appel à être dépassée… Nous avons là une véritable poétique de la grande œuvre pour Butor**.

---

[1] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 21.
[2] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 74.
[3] Butor, « L'art contemporain jugé par ses sources », *Les Lettres nouvelles*, n°11, février 1961, cité par Desoubeaux, « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, 12-18 mars 1959, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 53.
[4] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 111.

Les statues de la Nouvelle Cathédrale, par la façon dont elles sont une mise en abyme de Mme Jenkins, nous font découvrir deux autres caractéristiques de la grande œuvre d'art :

> « Quelle étonnante ressemblance ! » (24 juillet, p. 236/378) ;

> « non que les gestes fussent littéralement semblables, mais ceux des statues étaient comme le déploiement immobile, la fixation accentuée de ceux de la vivante qui n'en donnait que la première esquisse, l'indication timide et momentanée ou, dans certains cas, plutôt l'ultime concentration, le résumé parfait repris dans le rythme réel » (18 juillet, p. 221/367).

Toute grande œuvre est /Répétitivité/ condensée et immobilisée de la réalité. Cependant, **la grande œuvre est telle que,** comme nous venons de le voir avec l'exemple du restaurant, **par retour elle influe à son tour sur le réel et la réalité devient alors paradoxalement /Répétitivité/ de la grande œuvre.** En effet Revel en observant Mme Jenkins en arrive à se demander si les attitudes de celle-ci ne s'expliquent pas par les statues :

> « Elle est la fille de ce E. C. Douglas qui les a sculptées pour la plupart, et donc de ce modèle qu'il avait si tendrement, si soigneusement, si constamment exploré et épié, mais sa relation avec l'œuvre est tellement intime que cette explication ne suffit pas ; j'imagine que, faisant de son père le véritable Pygmalion, elle s'est lentement appropriée dès son enfance tout ce qu'elle a pu de ces regards, de ces courbes, de ces élégances qu'il avait taillés dans la pierre, qui se sont réunis et incarnés en elle » (18 juillet, p. 221/368).

On retrouve ici à la fois une illustration de la célèbre citation d'Oscar Wilde : « La nature imite l'art » et une confirmation de la fonction éthique de l'art.

Inutile de spécifier que le roman de Butor reprend un à un tous les critères que nous venons d'énumérer. Le journal de Revel s'inspire du *Meurtre de Bleston* tout en étant en rupture totale et violente avec lui, d'autant plus violente d'ailleurs que la vie de Burton est mise en danger. Il est totalité puisqu'il aborde toute l'histoire de l'humanité, puisqu'il se veut un miroir multiple du monde moderne, puisqu'il met en scène non pas un petit individu particulier nommé Revel mais bel et bien l'homme. Il est germination par sa profusion, par la multiplication des strates, par le fait que chaque partie génère des pistes qui sont démultipliées exponentiellement tout au long du roman. Il est inachevé puisqu'on ne saura jamais ce qui s'est passé le 29 février, puisqu'on ne saura jamais si Burton a été volontairement ou non accidenté. Il est présenté comme imparfait d'abord parce que Butor est modeste mais aussi et surtout parce qu'il faut laisser la place aux œuvres ultérieures qui le remettront en cause comme Revel remet en cause le *Meurtre de Bleston*. Il s'inscrit dans une perspective réaliste mais son but n'est pas que d'imiter le réel, il veut aussi influencer le réel, le modifier, contribuer à le faire avancer.

. Les mises en abyme énonciatives

Les mises en abyme de *L'Emploi du temps* sont cependant bien loin d'être uniquement fictionnelles. Elles sont aussi énonciatives :

> « alors que les premières réfléchissent le *résultat* d'un acte de production, les secondes mettent en scène l'agent et le procès de cette production même […] l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception[1]. »

Ne serait-ce que par le biais du *Meurtre de Bleston*, **producteur et récepteur du récit sont effectivement présentifiés dans le référent de l'histoire**. Preuve en est, Burton, producteur du roman en question, est un des personnages principaux du roman et sans cesse sont décrites les réactions des lecteurs de ce roman. Revel est ainsi fasciné par cette oeuvre qui lui permet de mieux comprendre la ville. Au contraire, James et sa mère sont outrés par les propos émis sur la Nouvelle Cathédrale. Rose et Ann sont, quant à elles, plutôt intéressées par les similitudes avec leur environnement et par la possibilité de rencontrer l'auteur. On pourrait rajouter que les descriptions et remarques sur la ville mais aussi les réflexions littéraires sur le genre policier sont des manifestations du contexte qui ont conditionné la production-réception.

La mise en abyme est en fait triple : ***Le Meurtre de Bleston* est une mise en abyme énonciative du journal intime de Revel qui lui-même est mise en abyme énonciative de l'*Emploi du temps*.** L'on comprend d'autant mieux pourquoi, à la fin du roman, Revel termine avec trois exemplaires du *Meurtre de Bleston* sur son bureau et pourquoi seul le troisième exemplaire porte le nom et la photo de Burton : de même, seule la troisième strate énonciative porte le nom réel de Butor. On comprend aussi pourquoi le 11 septembre, alors qu'il se regarde dans le miroir des Burton, Revel n'aperçoit pas son image mais un exemplaire du *Meurtre de Bleston* : « la main d'Ann tenant à la hauteur de mes yeux le nouvel exemplaire du *Meurtre de Bleston* qu'elle avait acheté la veille chez Baron's […] m'empêchait de m'y voir moi-même » (11 septembre, p. 360/462). Indice de cette triple mise en abyme, le nom du détective Barnaby Morton a des consonances assez proches du patronyme « Burton » qui lui-même n'est pas si loin du nom « Butor »[2]. Le personnage de Lucien invite le lecteur à faire le rapprochement en mêlant justement les deux identités : « Barnaby Burton, non, Barnaby Morton… » (9 juin, p. 107/292). Nous retrouvons là un des signaux avertisseurs de mise en abyme repérés par Dällenbach : « Parmi les plus fréquents, mentionnons les similitudes réalisées par homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit inséré (a), quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur[3] ».

Si l'on analyse les tapisseries, on retrouve aussi une mise en abyme énonciative. **Effectivement, les réactions de Revel face à ces tapisseries sont des répétitions de celles**

[1] Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 100.
[2] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 33-34.
[3] Dällenbach, *ibid.*, p. 65.

du lecteur face à *L'Emploi du temps*. Revel devant les tapisseries, comme le lecteur devant *L'Emploi du temps*, est d'abord « dérouté » (4 juin, p. 88/280). Cependant, peu à peu, comme le lecteur qui met en rapport les parties, les passages du roman, Revel prend conscience que les dessins des tapisseries sont en écho les uns avec les autres, que, derrière la /Confusion/, on peut découvrir une unité cachée, des étapes, des strates d'un récit complexe qu'il faut réussir à unifier : « je prenais lentement conscience de l'unité de toutes ces scènes en commençant à les interpréter » (11 juillet, p. 204/365). Comme le lecteur, peu à peu, il comble les lacunes, les ellipses : « malgré quelques grandes obscurités, comme tout cela s'organisait à présent, malgré quelques grandes lacunes !) » (11 juillet, p. 207/358).

Bien sûr, à ces différentes mises en abymes énonciatives, il faudrait rajouter les activités même d'écriture et de lecture de Revel que nous avons évoquées plus haut en étudiant les stratifications énonciatives. L'une et l'autre donnent totalement raison à Dällenbach lorsqu'il écrit :

> « On relèvera cependant qu'ils [le Vitrail et les Tapisseries] participent de la mise en abyme dans la mesure où le commerce que le personnage-narrateur entretient avec eux réfléchit l'activité du romancier Butor et – renouvellement décisif de la mise en abyme gidienne – celle même du lecteur[1]. »

. Les mises en abyme textuelles

La tapisserie d'Harrey est cependant beaucoup plus qu'une mise en abyme énonciative, elle est aussi mise en abyme textuelle « réfléchissant [le texte] sous son aspect littéral d'organisation signifiante[2] ». D'ailleurs de ce point de vue, Butor ne fait pas preuve d'une grande originalité puisque comme le rappelle encore Dällenbach :

> « Métaphore emblématique du texte qui, à travers elle réactive son étymologie, celle du *tissu* est évidemment privilégiée. Si elle constitue un véritable *topos* […], elle le doit au fait que le texte partage avec le textile la propriété d'être un entrelacement – d'où les termes de *trame, tresse* ou *tissage* qu'on lui applique fréquemment[3]. »

Butor dans son roman utilise une autre mise en abyme textuelle : le labyrinthe. Celui-ci est certes une mise en abyme fictionnelle de la ville, une mise en abyme énonciative de la lecture voire de l'écriture mais il est aussi une réflexion de l'organisation signifiante du texte. Un texte n'est pas seulement un entrelacement, une trame, un tissu, il est aussi chemins qui se croisent et se recroisent, fausses pistes, impasses, retours en arrière, autrement dit un labyrinthe.

---

[1] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 70.
[2] Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 123.
[3] *Ibid.*, p. 125.

. Les mises en abyme métatextuelles

***Le Meurtre de Bleston* conduit à découvrir une quatrième famille de mise en abyme, les mises en abyme métatextuelles** :

> « en rendant intelligible le *mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est *toujours aussi mise en abyme du code,* alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement – *mais sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme*[1]. »

Effectivement ce qui est dit du roman de Burton peut être utilisé comme une sorte de mode d'emploi permettant de décoder le fonctionnement du roman de Butor. Ainsi tout ce que théorise Burton sur le roman policier peut et doit être appliqué à *L'Emploi du temps :*

> « nous expliquant que ce ne sont plus seulement les personnages et leurs relations qui se transforment sous les yeux du lecteur, mais ce que l'on sait de ces relations et même de leur histoire […] l'aspect final n'apparaissant qu'après et au travers d'autres aspects » (14 juillet, p. 212/362) ;

> « 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 » (7 juillet, p. 191/348).

Les tapisseries d'Harrey peuvent aussi être perçues comme mise en abyme métatextuelle. En effet, elles ne répètent pas que l'histoire de Revel, elles répètent aussi le récit de Revel. Preuve en est, les tapisseries ne sont pas décrites dans l'ordre chronologique. Revel pour les analyser commence par celles qu'il arrive tout de suite à interpréter et plus particulièrement par le panneau onze, le panneau retraçant le combat de Thésée contre le Minotaure. De même que Revel ne nous raconte pas son passé linéairement du mois d'octobre au mois de septembre mais dans l'ordre de ses souvenirs, dans l'ordre de ses associations d'idées, dans l'ordre de sa compréhension et de sa redécouverte des événements, Revel décrit les tapisseries dans l'ordre de sa perception, dans l'ordre de sa compréhension. Plusieurs fois il revient sur la même tapisserie, par exemple la première, alors qu'il ne fait que survoler certaines qui ne nous sont même pas décrites. De même, dans son journal, Revel ne cesse de revenir sur la fin du mois de mai ou sur la journée du 11 juillet alors que les mois de février et mars sont à peine racontés.

L'on peut également remarquer que ces différentes tapisseries sont réparties en cinq pièces (4 juin, p. 87/279) comme le roman de Butor est réparti en cinq grandes parties. Plus que cela, il existe des « correspondances » entre les parties et les pièces en question. La première salle contient « L'enfance de Thésée », « le meurtre de Sinnis », « le meurtre de Sciron » et « le meurtre de Cercyon ». Or la première partie raconte l'arrivée de Revel à Bleston, un Revel qui, comme Thésée, a donc quitté ses parents, a changé de pays, est devenu un voyageur solitaire, sans réel domicile fixe, a pénétré dans un environnement hostile

[1] Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 127.

et dangereux qu'il lui a fallu peu à peu vaincre, a fréquenté des marginaux « douteux » comme Horace.

La deuxième salle contient « le meurtre de Procruste », « Thésée reconnu par son père », « le meurtre des Pallantides » et sans doute « l'enlèvement d'Hélène ». Or, dans la deuxième partie du roman, dès le lundi 2 juin, est annoncée la rencontre de Revel avec son père adoptif, symbolique, Burton. Chez Plutarque, Egée renoue avec son fils grâce à son épée ; chez Butor, Revel est « reconnu » par Burton grâce à son roman. On suit dans les tapisseries les « aventures » de l'épée qui passe de main en main comme on suit dans *L'Emploi du temps* « les aventures » du *Meurtre de Bleston* qui passe lui aussi de main en main. On découvre également dans cette deuxième partie un récit mêlant un cousin et des frères mourant d'une façon non naturelle : Bernard Winn, le frère de Richard Tenn. Peut-être un vague écho des Pallantides.

La troisième salle du musée doit contenir « l'enlèvement d'Antiope », « le départ pour la Crète » et « le meurtre du Minotaure ». Or c'est dans cette troisième partie que Rose se fait « enlever » (30 juillet, p. 248/386) et surtout que Burton manque de se faire tuer. A noter que la tapisserie représentant le meurtre est la onzième et que l'accident de Burton a lieu un 11 juillet.

Dans la quatrième salle sont probablement exposés « l'abandon d'Ariane », « la mort d'Egée », « Thésée roi d'Athènes ». Là encore, on peut détecter des similitudes. A la fin de la quatrième partie, Revel apprend que celle qu'il avait d'abord abandonnée, Ann, vient de lui être enlevée par James. De plus, la mort d'Egée est due à une négligence, négligence elle-même due, si l'on en croit Revel, au fait que Phèdre occupait trop son esprit :

> « la voile noire que son fils n'aurait pas laissée, certes, s'il n'y avait pas eu cette Rose, cette Phèdre pour laquelle il avait abandonné Ariane, cette femme dont il ne réussissait pas à se protéger, qui occupait tout son esprit, qui le rendait traître et aveugle) » (22 juillet, p. 228/373).

Or si Revel met en danger la vie de Burton, c'est aussi par négligence, c'est parce que Rose l'obsède et qu'il ne veut surtout pas la perdre, c'est parce qu'elle devient plus importante que tout pour lui, plus importante que le salut de son propre père adoptif, Burton. Mais, surtout, Thésée « tuant » indirectement son père, n'est-ce pas Revel tuant indirectement, symboliquement, Burton ? Dans le mythe, le fils réussit là où le père a échoué et devient donc le nouveau roi. Le suicide d'Egée n'est finalement rien d'autre que la matérialisation d'un changement de pouvoir. C'est exactement ce qui se passe aussi dans *L'Emploi du temps.* Burton « écrasé » par la Morris noire, c'est la littérature d'hier dépassée par la littérature d'aujourd'hui. Même si les détails, le cadre, la situation diffèrent, on a, en structure profonde, une réécriture du mythe d'Egée.

Dans la cinquième salle, doivent se trouver « la descente aux enfers », « Phèdre et Hippolyte », « la rencontre d'Œdipe » et « l'exil de Thésée ». Au début de la cinquième partie, Revel, exactement comme Thésée, est littéralement immobilisé et n'arrive plus à bouger un membre. Il vit un véritable « enfer » et d'ailleurs cette lexie est utilisée deux fois à se suivre : « mes mains paralysées, comme rivées par des anneaux dans cet enfer de mon enfer » (1er septembre, p. 338/447). L'intertextualité avec l'Hadès est omniprésente : « immobilité de marbre funéraire glacée » (p. 338/447), « une neige de soufre crépitant » (p. 338/448), « devenant plainte, lamentation » (p. 339/448). Comme il se doit, est aussi décrite une femme fantomatique et aimée, une femme que le protagoniste ne peut saisir et donc ramener avec lui au grand jour : « cette tête d'Ann qui m'apparaissait dans les intervalles des vagues opaques, cette tête phosphorescente aux prunelles épouvantées » (1er septembre, p. 338/447). A la fin, cependant, Revel, toujours comme Thésée, finit par retrouver sa liberté de mouvement : « Alors, peu à peu, dans l'air délivré, j'ai pu commencer à remuer les doigts, j'ai pu les arracher l'un après l'autre aux invisibles serres qui les avaient maintenus si étroitement toute la nuit » (1er septembre, p. 339/448). Notons également que, dans le roman, Rose est parfois comparée à Proserpine (22 juillet, p. 227/372 ; 8 août, p. 274/404) et que, comme Thésée, Revel ne pourra pas la ramener avec lui. On pourrait même pousser la comparaison : Revel profite de la présence de Rose-Proserpine au printemps mais dès que l'hiver approche, celle-ci lui est de nouveau interdite. Notons, autre similitude entre les tapisseries et les cinq parties du roman, qu'à la fin du roman, Revel, toujours et encore comme Thésée, s'exile, retourne en France.

Les tapisseries sont aussi une mise en abyme métatextuelle de *L'Emploi du temps* parce qu'elles permettent de décoder la temporalité utilisée par Butor dans son roman. Dans celui-ci, une même page peut juxtaposer des événements séparés par un grand laps de temps et chaque épisode, loin d'être instantané, est en fait étroitement relié au passé et s'avère donc plus Temps qualitatif que Temps quantitatif, plus durée qu'instant or nous avons vu précédemment que Revel découvre dans les tapisseries que : « une même figure peut y participer à des événements parfois évidemment séparés par plusieurs années comme dans le numéro 1 » (12 août, p. 279/407), « elles ne sont pas des instantanés mais […] elles représentent presque toutes des actions qui durent un certain temps » (12 août, p. 278/407), « ce qui est fixé, ce n'est pas un instant seulement de sa course, mais toute une très longue histoire, toute une croissance, tout un très lent changement » (12 août, p. 280/408).

. Les mises en abyme transcendantales

Voilà qui amène à découvrir un cinquième type de mise en abyme :

> « En raison de son aptitude à révéler ce qui transcende, semble-t-il, le texte à l'intérieur de lui-même et de réfléchir, au principe du récit, ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions *a priori* de possibilité, cette nouvelle mise en abyme nous a paru devoir figurer à notre répertoire sous le nom de ***mise en abyme transcendantale***[1]**. »**

Dans le référent, la tapisserie, *Le Meurtre de Bleston*, la Nouvelle Cathédrale, etc. ne sont donc pas seulement des mises en abyme de l'histoire ou du fonctionnement de *L'Emploi du temps*… Comme nous avons commencé à le dire plus haut, si le texte ne cesse de se subdiviser en strates enchâssant d'autres strates, c'est un appel à remonter dans l'autre direction et à en déduire que de même que *Le Meurtre de Bleston* est une mise en abyme du journal de Revel et du roman de Butor, **Bleston est la mise en abyme de la ville moderne, Revel une mise en abyme de l'homme moderne, *L'Emploi du temps* une mise en abyme de la représentation que se fait Butor du réel.** D'ailleurs n'écrit-il pas 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 quoi nous nous détachons[2] » ?

Ce rapprochement constant de la strate « représentation du réel » et de la strate « roman » permet de comprendre pourquoi un des motifs omniprésents du roman est le miroir, et pourquoi le roman commence et s'achève symétriquement sur ce motif : « couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinait du plafonnier sali » (1er mai, p. 9/225), « je suis resté longuement immobile à considérer, au travers de mon propre reflet dans la pupille de la fenêtre, les innombrables gouttes d'eau, minuscules miroirs sphériques » (25 septembre, p. 391/484).

Si sans cesse, dans *L'Emploi du temps*, le réel se reflète dans des glaces, c'est parce que pour Butor la littérature est elle-même un reflet du réel. Revel d'ailleurs compare explicitement à la fin du roman les pages de son journal intime à « un miroir piège » (12 septembre, p. 363/464) ou à un miroir recouvert d'une peinture qui lorsqu'elle s'écaille laisse percevoir son visage (12 septembre, p. 365/464).

Les quelques extraits où Revel observe non pas directement le réel mais le réel via un miroir (Ann soudain toute petite s'éloignant, 11 septembre, p. 360/462 ; Rose souriant, 12 septembre, p. 367/466 ; Ann et James réunis, 19 septembre, p. 379/475) **amènent en fait**

---

[1] Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 131, souligné par nous.
[2] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 25.

à affiner la notion de réalisme. **Butor nous dit par là que représenter le réel dans une œuvre fictive ne consiste pas, comme le pensait Stendhal (ou Saint Réal), à décrire ce que l'on voit dans un miroir qui se promène sur une route, ne consiste pas non plus, comme l'écrivait Gide, à décrire ce que l'on voit dans le « miroir qu'avec moi je promène[1] » mais plutôt à décrire ce que laissent percevoir des dizaines de miroirs, aux formes multiples, sans cesse orientés différemment, qui se promènent sur la route empruntée par le sujet,** miroirs qui restreignent le champ de vision, qui empêchent de tout voir, miroirs qui réunissent des éléments semblant séparés, miroirs qui déforment le réel en l'agrandissant ou le diminuant, miroirs qui créent des cadres et des plans, miroirs qui en reflétant ce qui brille donnent plus de luminosité aux choses, miroirs qui focalisent des détails et leur donnent soudain de l'importance, miroirs qui parfois même se reflètent les uns dans les autres, miroirs enfin qui, presque fatalement, reflètent l'image de celui qui regarde et font du monde un reflet de l'observateur.

Autrement dit, le réalisme de Butor ne consiste pas à reproduire tel quel le réel car c'est impossible, car mondain et monde jamais ne se rejoignent totalement, mais plutôt à reproduire les multiples et mouvantes visions, représentations, que les uns et les autres ont de ce réel. Autrement dit encore, le réel, la représentation que l'auteur a du réel et le roman qui figure cette représentation sont trois strates interdépendantes ayant de nombreux points communs, trois strates répétitives tendant à fusionner mais trois strates qui malgré tout ne sont pas semblables.

Les répétitions omniprésentes dans le roman n'en prennent que plus de sens. Il ne faut pas seulement les lire comme des indices de la /Confusion/ du monde et de la 'Confusion' de l'homme mais comme des invitations à les continuer, à lier monde de la fiction et réel. Si l'Ancienne Cathédrale ressemble à la Nouvelle, c'est pour amener à chercher des ressemblances entre cette dernière et celle de Gaudi. Si Hamilton Station ressemble à Bleston New Station, c'est pour nous faire comprendre que l'une et l'autre sont à l'image de Waterloo Station ou Saint-Pancras. De même, l'Oriental Bamboo ressemble à l'Oriental Pearl ou à L'Oriental Rose comme ce dernier restaurant ressemble à tous les restaurants asiatiques de Manchester. Rose ressemble à Ann (3 juin, p. 79/273 ; 21 août, p. 310/428) comme celle-ci ressemble aux jeunes britanniques de l'après-guerre. Rose ressemble à Harriett (17 juillet, p. 216/365) comme celle-ci ressemble sans doute à ce que Butor considère à l'époque comme l'épouse idéale. Burton ressemble à Revel (28 août, p. 327/438-439) comme celui-ci ressemble à Butor.

[1] Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris, 1964, p. 202 cité par Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essais sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1977, p. 46.

✓ **« [U]n ventre lourd comme une malle pleine de livres »**

Comme l'explique Pirvu, **l'intertextualité met en jeu un processus parallèle à celui que nous venons d'observer** : « un texte peut se démultiplier intérieurement (c'est-à-dire, vers un autre texte qui lui est intérieur), par mise en abyme, ou extérieurement (vers un autre texte, qui lui est extérieur), par intertexte.[1] »

L'intertextualité est, aussi, étroitement reliée au concept de stratification et s'il est un texte de Butor qui le montre bien, c'est « Palimpseste » :

> « Lorsque "fouilles" s'épuisent, on croit rencontrer "sol".
> Mais sous la ville de Troie il en est une autre antérieure, et plusieurs, et quand on arrive au-dessous de toutes les villes, du moins dans nos connaissances actuelles, il y a les établissements humains avec leurs pierres polies ou taillées, leurs foyers aménagés, leur tas de coquilles et d'ossements, leurs coprolithes.
> […]
> Et sous le texte de Michel il y a celui de Marcel, sans oublier naturellement celui d'Arthur, de Paul, Honoré, Jean-Jacques, Denis ; et suivons aussi les autres filières ; James, William, Publius, Homère.
> Si bien que le moindre imprimé, la moindre épreuve, tout manuscrit, brouillon, inscription, toutes les traces, fouilles et sols sont palimpseste[2]. »

L'intertextualité, enfin, est par excellence fusion des différents niveaux d'analyse (puisqu'elle peut être, nous l'avons vu, architextuelle mais aussi énonciative ou bien reprise de telle ou telle caractéristique du récit, de l'histoire ou de l'écriture de tel ou tel prédécesseur) **et, plus encore, fusion du réel et fusion de la fiction.** En effet, l'hypotexte avant de devenir hypertexte n'appartient pas à la fiction mais au monde. Il est « objet » du monde au même titre que l'est une statue, une peinture ou un monument mais alors qu'insérer dans le référent une peinture amène forcément à une grande /Discontinuité/ entre l'original et la reprise, dans le cas d'une repris intertextuelle, le support, les mots, ne variant pas ou à peine, la /Continuité/ entre le réel et la fiction est bien plus forte, la /Fusion/ en est plus totale.

Nous avons déjà repéré plus haut dans l'hypertexte *Emploi du temps* plusieurs hypotextes, ceux de James, Maupassant, Sartre, Kierkegaard, etc. Nous pourrions allonger la liste sans difficulté tant Butor est un auteur pétri de littérature. L'exergue de *Résistance*, « Je suis un ventre lourd comme une malle pleine de livres », est un parfait résumé de sa poétique. Butor ne cesse d'ailleurs dans ses interviews de souligner cette dimension de son œuvre :

> « De même les allusions littéraires ne peuvent être comprises que par certains, mais le plus savant n'en saisira jamais que quelques unes. Je pense qu'il n'y a pas un seul de mes livres dans lequel on ne puisse trouver des allusions à des textes classiques français, latins, grecs, etc. Moi-même je serais le plus

[1] Pirvu Maria Christina, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor*, Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 128.
[2] Butor, « Palimpseste », 1988, Calle-Gruber (sous la dir. de), *La Création selon Michel Butor, Réseaux – Frontières- Ecart*, Nizet, 1991, p. 8-9.

souvent incapable de les identifier. La citation d'un auteur est par exemple souvent déjà elle-même une citation ou parodie d'un auteur antérieur[1]. »

En fait, **pour Butor, de même que toute réalité est stratifiée, tout texte est intertextualité** :

« je fais des citations parce que tout le monde fait des citations. C'est que à bien des égards, on peut dire que tout est citation, que tout discours est un arrangement de citations plus ou moins obscur naturellement[2] » ;

« Toute ma bibliothèque intérieure, toutes les lectures qui m'ont nourri, se retrouvent donc, d'une façon ou d'une autre, dans mes propres livres. Nous sommes tous influencés par d'innombrables auteurs sans toujours le savoir ; les "citer", c'est les faire comparaître devant notre tribunal, accusés parfois, mais surtout témoins[3] » ;

« Il n'y a pas de littérature "innocente". On écrit dans un langage qui nous a été transmis, en utilisant des formes qui ont été mises au point par d'autres, même si on réussit à les transformer quelque peu. La citation et la parodie permettent de le mettre en évidence[4]. »

Cette intertextualité fait que de même que le référent de *L'Emploi du temps* pouvait être lu comme une superposition de strates (strate des jardins, strate des feux, strate des foires, etc.), il peut être lu comme une stratification de références textuelles et ce, que soit évoqué le cadre de son séjour, les personnages que Revel croise, les œuvres d'art qu'il contemple ou même certains motifs et thèmes.

. Le cadre

Le référent spatial de *L'Emploi du temps* pourrait bien, par exemple, devoir à la ville de Londres décrite par Victor Hugo dans *Marie Tudor*, description que Butor cite *in extenso* dans *Répertoire III*[5].

Brunel voit aussi des traces de Bleston dans la Dublin de Joyce et fait remarquer au passage que James Jenkins porte les mêmes initiales que James Joyce[6].

On pourrait peut-être aussi trouver des points communs entre Bleston et la ville de « La possibilité », dans *Etapes sur le chemin de la vie* de Kierkegaard. La ressemblance est surtout nette dans l'extrait où Kierkegaard décrit le contraste entre le centre et le faubourg. On croirait retrouver le moment où Revel passe de Matthews and Sons au quartier d'Horace (13 mai, p. 28-29/238) :

« Dans quelques quartiers les rues sont tellement désertes qu'on entend ses propres pas. Les grands entrepôts ne contiennent rien et ne rapportent rien […] On devient triste aussitôt qu'on pose ses pieds sur les pavés de Christianshavn […] à présent on est loin, très loin à l'écart dans un autre monde, là où

[1] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Editions complexe, Bruxelles, 1975, p. 13.
[2] Butor cité par Leenhardt, « L'enjeu politique de l'écriture chez Butor », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 197.
[3] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 141-142.
[4] *Ibid.*, p. 142.
[5] Butor, « La voix qui sort de l'ombre et le poison qui transpire à travers les murs », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 879.
[6] Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 108-109.

habite un boucher qui vend de la viande de cheval, où sur la seule place publique ne se trouve qu'une ruine depuis cet incendie qui, d'après une pieuse superstition consuma tout sauf l'église, mais qui en fait consuma l'église et laissa sauve la maison de correction. On se trouve dans un pauvre bourg, où il n'y a que le repaire des hommes louches[1]. »

Si l'on se focalise sur le cadre temporel, on peut aussi noter que dans *Etapes sur le chemin de la vie,* alors que les mois suivants vont voir le couple de plus en plus s'éloigner, le mois de février comme dans *L'Emploi du temps* correspond à une période où les « fiancés » échangent et communiquent encore avec grand plaisir :

« Le 12 février. Le matin
En vérité, cette conversation présente pour moi un enchantement dont je ne m'étais jamais douté. Quel plaisir quand je pense à l'avenir, car cette conversation continuera à mes yeux quelque chose de tellement attrayant, de tellement rafraîchissant pour mon âme […] elle dit une chose ou une autre comme cela lui vient à l'idée. Ma réflexion s'empare immédiatement de ce qu'elle a dit. – une petite modification et je l'ai transférée dans ma sphère, et c'est ainsi que la conversation alterne[2]. »

Cependant, s'il est un intertexte indéniable, c'est *La Nausée* de Sartre. Non seulement, dans les deux œuvres, on découvre un « écrivain » passant plusieurs mois dans une ville et en profitant pour rédiger un journal intime dans une petite chambre mais même certaines des déambulations de Roquentin ne sont pas sans rappeler celles de Revel :

« le cinéma ne commence qu'à neuf heures, que vais-je faire ? […] derrière moi le boulevard conduit au cœur de la ville, aux grandes parures de feu des rues centrales, au Palais Paramount, à l'Impérial, aux grands Magasins Jahan. […] Je tourne sur la gauche, je vais m'enfoncer dans ce trou là-bas, au bout de la rangée des becs de gaz : je vais suivre le boulevard Noir jusqu'à l'avenue Galvani. […] sur le trottoir de droite, une masse gazeuse, grise avec des traînées de feu fait un bruit de coquillage : c'est la vieille gare […] Des morceaux d'affiches adhèrent encore aux planches[3] » ;

« A la vitrine du libraire Dupaty, on voit les nouveautés de chez Plon, quelques ouvrages techniques[4]. »
techniques[4]. »

Dans les deux cas, bien qu'ayant une longue histoire, les deux villes sont devenues des cités industrielles : « C'est dimanche : derrière les docks, le long de la mer, près de la gare aux marchandises, tout autour de la ville il y a des hangars vides et des machines immobiles dans le noir[5] » ; « Ils ont fait de Bouville le port commercial français le mieux outillé pour le déchargement des charbons et des bois[6] ». Dans les deux cas, les jardins publics ont aussi une place très importante. Dans *La Nausée,* le jardin public est en effet à l'origine de la prise de conscience de Roquentin et même si le marronnier de Sartre devient chêne, même si l'approche semble moins philosophique chez l'auteur de *L'Emploi du temps*, les similitudes entre les deux arbres ne manquent pas. Même référence aux « platanes » et « chêne », même

[1] Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie,* coll. « Tel », Gallimard, 2007, Paris, p. 316.
[2] *Ibid.*, p. 275.
[3] Sartre, *La Nausée,* coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 44.
[4] *Ibid.*, p. 69.
[5] *Ibid.*, p. 66.
[6] *Ibid.*, p. 123.

isotopie animale, même « rouille », même couleur « noire », même connotations dysphoriques, même tendance à la réification, etc. :

> « Seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. […] Le marronnier se pressait contre mes yeux. Une rouille verte le couvrait jusqu'à mi hauteur : l'écorce, noire et boursouflée, semblait de cuir bouilli […] ce long serpent mort à mes pieds, ce serpent de bois. Serpent ou griffe ou racine ou serre de vautour, peu importe. […] Chacune de ses qualités lui échappait un peu, coulait hors d'elle, se solidifiait à demi, devenait presque une chose ; chacune était *de trop* dans la racine, et la souche tout entière me donnait à présent l'impression de rouler un peu hors d'elle-même, de se nier, de se perdre dans un étrange excès […] l'écorce était restée noire […] Ca *ressemblait* à une couleur mais aussi… à une meurtrissure ou encore à une sécrétion, à un suint – […] Ce platane, avec ses plaques de pelade, ce chêne à moitié pourri, on aurait voulu me les faire prendre pour de jeunes forces âpres qui jaillissent vers le ciel[1] ? » ;

> « Oak Park qui tire son nom d'un chêne magnifique isolé parmi les ormes et les platanes aux pelages de renards et de bisons, d'un chêne dont je suis allé examiner l'écorce de près, tandis que le soleil tombait derrière les cheminées des petites maisons confortables, et que dans l'air humide, tout se teignait d'un poudroiement de cochenille, l'écorce qui semblait d'épaisse rouille, ou de pierre rongée d'acides, ou de béton mêlé de poussier et de limaille de plomb, l'écorce qui semblait déposée par l'air de la ville, comme les croûtes des anciennes constructions » (26 mai, p. 60/259).

On trouve également dans les deux romans un musée que le narrateur ne cesse de fréquenter[2]. Comme Butor, Sartre s'intéresse aussi énormément à la modification des lieux, aux changements des rapports de force et des équilibres entre les différents quartiers et, comme dans *L'Emploi du temps*, une église de la fin du XIXe siècle est à l'origine de la mutation. De même, dans ce roman, par l'intermédiaire de l'autodidacte, est amenée une réflexion sur le voyage à l'étranger et sur ses possibles fonctions :

> « - Ah ! monsieur. Vous avez de la chance. Si ce qu'on dit est vrai, les voyages sont la meilleure école. Etes-vous de cet avis, monsieur ?
> Je tais un geste vague. Heureusement, il n'a pas fini.
> - Ce doit être un tel bouleversement. Si jamais je devais faire un voyage, il me semble que je voudrais, avant de partir, noter par écrit les moindres traits de mon caractère pour pouvoir comparer, en revenant, ce que j'étais et ce que je suis devenu[3]. »

Enfin, les deux romans s'achèvent, après un petit détour par la case jardin public, dans une gare où le départ du train est imminent[4].

. Les personnages

Outre leur dimension mythologique déjà plusieurs fois évoquée, les personnages semblent aussi devoir à plusieurs hypotextes.

Ann ne serait-elle pas un reflet de l'Annie de *La Nausée* ? Toutes deux sont les petites amies du narrateur. Toutes deux sont associées plus ou moins directement à une librairie[1]. De plus, les deux scènes ci-dessous ne sont pas sans points communs :

---

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 181-190.
[2] *Ibid.*, p. 121.
[3] *Ibid.*, p. 57.
[4] *Ibid.*, p. 242, p. 247.

> « Nous étions allés au cinéma en plein air. […] A onze heures, au début d'un grand film, elle prit ma main, et la serra dans les siennes sans un mot. […] Puis, à minuit, elle lâcha ma main après l'avoir serrée violemment ; je me levai et je partis sans lui dire un seul mot[2] » ;
>
> « ce soir de la fin de décembre où je l'avais amenée, Rose […] à Plaisance Gardens voir les feux d'artifice des fêtes en compagnie de sa sœur Ann qui était à ma droite sur les gradins, qui avait mis sa main autour de mon poignet, et qui la serrait, faisant entrer ses ongles dans ma peau, à chacune des explosions qui embrasaient cette fausse ville dans la brume » (30 juillet, p. 250/387).

Mais surtout dans les deux romans la belle histoire d'amour prend vite fin et les deux femmes terminent au bras d'un rival étranger.

Burton, quant à lui, nous l'avons déjà dit, est, si l'on en croit Butor, une reprise du nom de l'auteur de *Anatomie de la Mélancolie.*

Mais **il paraît aussi légitime de se demander s'il n'est pas devenu dans *L'Emploi du temps* un auteur de roman policier à cause d'un jeu intertextuel sur le nom d'un autre Burton : Burton Holmes** (1892-1952). Ce personnage, qui a réellement existé, est en effet l'inventeur des… travelogues.

Kerbrat met, quant à elle, en parallèle le prénom Horace et la célèbre imprécation de Camille à Rome la haïe dans la pièce éponyme de Corneille[3].

Le fait qu'Horace est noir, que son nom de famille est Buck, qu'il est comparé au détour d'une phrase à un ours (« comme un grand enfant, comme un ours brun » 25 juillet, p. 241/381) **et associé à plusieurs reprises à la chasse à l'ours (18 juin, p. 137/312) amène aussi à se demander s'il ne serait pas un « héritier » de Faulkner.** On se rappelle en effet qu'une des sept nouvelles de Faulkner qui composent *Descends, Moïse* s'intitule « L'Ours » et que cette nouvelle est justement considérée par Butor, dans un article de 1956, comme « un des nœuds fondamentaux de la construction faulknérienne[4] ».

Dans l'article en question, Butor commence par rappeler que les personnages de Faulkner « ne sont jamais des êtres uniques ; ils ne sont jamais seuls de leur espèce[5] ». **Voilà, bien sûr, qui invite à voir derrière Horace un archétype de tous les déracinés, de tous ceux à qui l'on a arraché leur terre, de tous ceux qui sont en train d'oublier leur passé.** Pour Faulkner, cette perte identitaire est dramatique et c'est précisément pour lutter contre elle qu'il écrit. « La conduite individuelle étant étroitement conditionnée par l'héritage

---

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 92.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 58.
[4] Butor, « Les relations de parenté dans "L'ours" de William Faulkner », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 234.
[5] *Ibid.*, p. 235.

physiologique et psychologique[1] », il cherche de toutes ses forces à « faire retrouver au Sud, en train de les oublier, ses propres racines[2] ». En effet,

> « Celui qui est coupé de ses propres origines, qui ne peut avoir de renseignements sur elles, qui ignore tout de ce qui a mené à la situation dans laquelle il se trouve, ne peut parvenir à la conscience de soi. Il est en quelque sorte extérieur à lui-même, et sa conduite apparaît comme un inexorable destin. C'est le cas des personnages de *Sanctuaire* dont Popeye, le criminel mécanique et impuissant, est le type extrême[3]. »

Mais n'est-ce pas aussi le cas de Horace qui, complètement coupé de son passé, ne sait plus trop qui il est, est en train de s'aigrir et pourrait bien devenir un nouveau Popeye mettant à sang et surtout à feu Bleston ? Ne pourrait-ce pas aussi devenir le cas de Revel ? N'est-ce pas précisément pour cela que ses recherches dans la ville et son enquête sur la Crète, Caïn, l'Ancienne Cathédrale et les tapisseries de Harrey sont si importantes ? Butor, continuant à commenter Faulkner, conclut un peu plus loin :

> « C'est la connaissance de leur propre histoire, absolument nécessaire pour qu'ils puissent se libérer de la fatalité […] que Faulkner veut apporter à ses lecteurs. Il ne s'agit pas seulement de leur décrire un passé proche ou lointain, mais de les remettre en communication avec leur propre passé[4]. »

Butor n'aurait-il pas exactement le même but en écrivant *L'Emploi du temps* ?

Les présupposés énumérés ci-dessus expliquent en tous les cas, selon Butor, plusieurs des caractéristique faulknériennes :

> « Il résulte de cette intention fondamentale un certain nombre de conséquences quant à la présentation des récits. Le lecteur doit toujours être à l'intérieur, c'est-à-dire qu'il doit toujours être traité comme appartenant lui-même à cette histoire que l'on dévoile. Les faits doivent autant que possible lui apparaître comme ils apparaissent aux personnages qui sont à l'intérieur de l'œuvre. Nous serons donc toujours projetés en plein milieu d'un déroulement, et dès les premières lignes, il sera fait état de quantité de choses que nous sommes censés connaître et qui ne s'éclaireront pour nous que peu à peu au cours de notre lecture[5]. »

Dans ce court extrait, n'aurions-nous pas à la fois une des raisons du choix de l'architexte journal intime et une véritable poétique de *L'Emploi du temps* ? Autre conséquence de cette approche, les

> « personnages doivent nous apparaître comme ayant une existence indépendante avant même d'être nommés. Alors que dans le roman classique, le nom est cette constante à quoi s'accrochent des caractères et des aventures, le personnage se présentant d'abord comme avec une carte d'identité, chez Faulkner il s'impose d'abord comme présence, comme constituant du milieu, comme nœud de relations, et c'est cela qui, quand il en est besoin, peut être désigné par un nom propre[6]. »

Cette fois, ne serait-ce pas un parfait résumé de la présentation progressive d'Horace que nous propose Butor ? La première fois que Revel le rencontre, il ne sait absolument rien sur lui. Il

---

[1] Butor, « Les relations de parenté dans "L'ours" de William Faulkner », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 235.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 235-236.

n'est alors qu'une « présence imposante », que le « constituant d'un milieu » et Revel ne sait aucunement comment il s'appelle. Ce n'est qu'ultérieurement que ses prénom et nom seront révélés.

« S'ensuit-il pour autant que les noms soient indifférents ? En aucune manière. La possession d'un même nom ne se produit chez Faulkner qu'à l'intérieur d'une même famille, et cette identité est l'expression de la communication entre tous les membres [1]». Il n'est donc sans doute pas indifférent qu'un des descendants noirs de la dynastie MacCaslin est un certain Buck et que ce Buck soit caractérisé par le syntagme… « le nègre assassin[2] ».

Le fait qu'Horace est comparé ou associé à la figure de l'ours n'est sans doute pas non plus innocent. Faulkner écrit en effet dans sa nouvelle :

> « C'était comme si le garçon eût déjà deviné ce que ses sens et son intelligence n'avaient pas encore perçu : cette brousse condamnée, dont les bords étaient grignotés avec une maladroite constance par des hommes pourvus de charrues et de haches, qui avaient peur d'elle parce qu'elle était la solitude, des hommes innombrables et anonymes, même les uns pour les autres, sur les terres où le vieil ours s'était fait un nom et qu'il parcourait, pas même comme un animal mortel, mais comme un anachronisme rétif et invincible, issu d'une époque antique et révolue, un fantôme, symbole et apothéose de la sauvage existence d'antan[3]… »

Butor ne serait-il pas en train de nous dire qu'Horace Buck est le dernier reliquat, la dernière relique, d'un monde sur le point de disparaître, qu'il ne représente rien de moins que la « brousse solitaire et condamnée », un « anachronisme rétif », « issu d'une époque révolue », « un fantôme, symbole et apothéose de la sauvage existence d'antan » ?

. Les oeuvres d'art

Si le genre « journal intime », le cadre et les personnages ont d'indéniables origines intertextuelles, il en est de même des multiples œuvres qui sont décrites dans *L'Emploi du temps*.

Le vitrail de Caïn aurait, si l'on croit Kitzinger, pour origines à la fois Rouen et Flaubert :

> « Dans son texte sur Flaubert, "La spirale des sept péchés", intégré dans *Répertoire IV*, Butor relève en effet la répétition des références au vitrail de la Cathédrale de Rouen dans *Madame Bovary* et dans la *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, au même titre que la légende d'Œdipe est l'image pivot de ET, [*L'Emploi du temps*] tourne en effet autour de la négation de la paternité, du parricide : la légende de Saint Julien représente une variation du mythe d'Œdipe [4]. »

---

[1] Butor, « Les relations de parenté dans "L'ours" de William Faulkner », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 236.
[2] *Ibid.*, p. 238.
[3] Faulkner cité par Butor, *ibid.*, p. 242.
[4] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 181.

Ce vitrail semble surtout sorti tout droit de l'église de Combray. En effet, comme ceux d'*A la Recherche du temps perdu*, il est fortement coloré, il illumine par mauvais temps la nef, il met en valeur un personnage imaginaire du passé, il représente une lutte entre des hommes, il est le fruit d'une subjectivité consciente, il a une dimension fantastique et surtout il est sous le signe du feu :

> « Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fît-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre […] dans un autre une montagne de neige rose, au pied de laquelle se livrait un combat […] Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu […] mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière, tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique[1]. »

Il rappelle tout particulièrement le vitrail de Gilbert le Mauvais :

> « "[…] Mais, comme je lui disais à cet artiste qui semble du reste très poli, qui est, paraît-il, un véritable virtuose du pinceau, que lui trouvez-vous donc d'extraordinaire à ce vitrail, qui est encore un peu plus sombre que les autres ?" [...] - […] c'est justement Monseigneur qui a attaché le grelot à cette malheureuse verrière en prouvant qu'elle représente Gilbert Le Mauvais, sire de Guermantes, le descendant direct de Geneviève de Brabant qui était une demoiselle de Guermantes, recevant l'absolution de saint Hilaire […] - "Le frère Gilbert, Charles le Bègue, prince pieux […] exerçait le pouvoir suprême […] Gilbert, voulant se venger de Charles, fît brûler l'église de Combray […] Il n'en reste que la crypte […] puisque Gilbert brûla le reste. Ensuite il défit l'infortuné Charles […] Mais il ne semble pas avoir su se concilier la sympathie des habitants de Combray, car ceux-ci se ruèrent sur lui à la sortie de la messe et lui tranchèrent la tête […][2]" » ;
>
> « entre ciel et terre, comme ce Gilbert de Guermantes dont je ne voyais aux vitraux de l'abside de Saint-Hilaire que l'envers de laque noire[3]. »

Dans les deux cas, c'est un prêtre qui sert d'informateur, prêtre féru en étymologie et en histoire. Dans les deux cas, le personnage représenté est censé être du côté du mal. D'ailleurs, Gilbert est nommé par tous « Gilbert le Mauvais ». Tous deux ont tué leur frère et sont associés au feu. Caïn comme Gilbert sont présentés comme les ancêtres d'une lignée : les Guermantes pour Gilbert, les habitants de Bleston pour Caïn. Mais, en fait, l'un et l'autre sont plus complexes et ambigus qu'il n'y paraît. Certes, leur envers est noir mais leur autre côté est flamboyant et coloré. Certes, Gilbert a tué mais Charles était bien loin d'être un innocent aux mains pures. De plus, Gilbert a été absous par saint Hilaire et, même si son action n'a pas été reconnue, il semble avoir œuvré pour le bien de la population. De même, Caïn est présenté comme le patron des tisserands, des forgerons, des artistes, comme le père fondateur de Bleston. On peut aussi légitimement se demander si Gilbert n'est pas un des hypotextes de l'évêque catholique du XVIe siècle mis en scène par Butor. Dans les deux cas, les personnages

[1] Proust, *Du côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1954, tome 1, p. 59-60.
[2] *Ibid.*, p. 104-105.
[3] *Ibid.*, p. 172.

sont associés à des problèmes d'élocution : l'évêque n'arrive pas à parler au moment propice, le frère de Gilbert s'appelle Charles le Bègue. Mais, surtout, l'un et l'autre se font tuer près de leur église par une foule en délire. Dernier détail intéressant, à plusieurs reprises le narrateur révèle qu'un artiste, excellent, est en train de peindre le vitrail de Gilbert. Cet artiste n'est pas nommé. Serait-ce Elstir ? Ne pourrait-on pas alors y voir un double de Revel qui lui aussi cherche à peindre dans son journal intime le vitrail de Caïn ?

Si le vitrail de l'Ancienne Cathédrale paraît devoir beaucoup au vitrail de Gilbert le Mauvais, **la tapisserie d'Harrey semblerait bien, quant à elle, une reprise des tapisseries décrites dans *Une vie* de Maupassant**[1]. En effet, ces dernières, comme celles de *L'Emploi du temps*, reprennent une histoire antique (Pyrame et Thysbé), ne sont pas directement comprises par le spectateur et surtout ont des rapports étroits avec le sort des personnages. Elles contiennent même, elles aussi, en arrière-plan une ville. **On peut peut-être également voir dans les tapisseries de Butor un écho du couronnement d'Esther d'*A la recherche du temps perdu***. Sont présents dans les tapisseries de l'hypotexte comme de l'hypertexte le thème de l'amour, des références aux arbres tantôt verts tantôt jaunes, des allusions aux saisons :

> « Deux tapisseries de haute lice représentaient le couronnement d'Esther (la tradition voulait qu'on eût donné à Assuérus les traits d'un roi de France et à Esther ceux d'une dame de Guermantes dont il était amoureux, auxquelles leurs couleurs, en fondant, avaient ajouté une expression, un relief, un éclairage […] et la verdure des arbres restée vive dans les parties basses du panneau de soie et de laine, mais ayant "passé" dans le haut, faisait se détacher en plus pâle, au-dessus des troncs foncés, les hautes branches jaunissantes, dorées et comme à demi effacées par la brusque et oblique illumination d'un soleil invisible[2]. »

Mais, surtout, ce que Butor semble emprunter à Proust, c'est l'assimilation de tel ou tel personnage avec tel ou tel personnage de la tapisserie. Si Ann devient Ariane et Rose Phèdre, c'est parce que la comtesse de Guermantes est Esther, c'est parce que le duc est Gilbert le Mauvais :

> « Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes dans le "Couronnement d'Esther" de notre église, tantôt de nuances changeantes, comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises[3] » ;

> « je n'avais jamais pris garde, quand je pensais à Mme de Guermantes que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre manière que le reste des personnes vivantes[4]. »

---

[1] Maupassant, *Une vie*, coll. « Livre de poche », Albin Michel, 1983, p. 13-14.
[2] Proust, *Du côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1954, tome 1, p. 60-61.
[3] *Ibid.*, p. 171.
[4] *Ibid.*, p. 174-175.

Une autre œuvre a pour hypotexte l'*opus* de Proust : la Nouvelle Cathédrale. Nous avons vu plus haut que cet édifice n'avait pas qu'une fonction référentielle et qu'il était en fait une mise en abyme de *L'Emploi du temps* en particulier et de toute grande œuvre en général. Cette idée n'est pas une invention de Butor mais une reprise des réflexions de Proust sur sa propre production. Le passage qui suit en est la meilleure preuve :

> « Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je, quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain, qui d'ailleurs, pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées pour montrer son volume, devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive […] le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement d'explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de cathédrales restent inachevées ! On le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli[1]. »

. Le motif du rire

Certains motifs et thèmes récurrents semblent également avoir une origine hypotextuelle. Parmi eux, on pourrait citer le motif du « rire ». Burton et Horace ne cessent en effet dans *L'Emploi du temps* de rire :

> « Il a éclaté de ce rire bruyant qui n'efface jamais tout à fait sa tristesse » (13 mai, p. 30/239) ;
>
> « puis tout d'un coup le rire est né dans l'arrière de sa gorge, à partir de "magnificent", s'est retenu, troublant les derniers mots, puis a éclaté, sarcastique, rongé de rage, faisant vibrer les vitres pour s'arrêter soudain, comme cassé » (15 mai, p. 35/242-243) ;
>
> « auquel il a coupé court d'un éclat de rire brusque tout en pointes tranchantes comme une vitre cassée, qui nous a enveloppés, emportés » (14 juillet, p. 211/361) ;
>
> « commençant à rire de son rire de verre cassé qui s'est arrêté soudain, parce que visiblement cela lui faisait mal » (23 juillet, p. 230/374) ;
>
> « me reconnaître soudain en éclatant de rire » (25 juillet, p. 238/379) ;
>
> « Et George a éclaté de rire (comme il jouissait de notre embarras !) » (7 août, p. 268/401) ;
>
> « il s'est mis à s'esclaffer en apercevant sur notre nappe l'exemplaire du *Meurtre de Bleston* [...], à s'esclaffer de son grand rire brusque » (13 août, p. 286/412) ;
>
> « George brillait particulièrement, faisant exploser son rire brusque, déversant sa hargne contre la Nouvelle Cathédrale » (10 septembre, p. 359/463) ;
>
> « pour la première fois j'ai entendu le grincement de son rire qui soulageait si merveilleusement ma haine obscure » (19 septembre, p. 381/476).

[1] Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 608.

Le rire qui est décrit est, à chaque fois, un rire bruyant, un rire qui éclate, un rire brusque et violent, un rire **terriblement sarcastique**. D'ailleurs, à plusieurs reprises, pour le caractériser, Butor utilise la métaphore du verre brisé. C'est un rire coupant, blessant, plein de hargne et de haine, un rire qui fait mal à celui qui est l'objet de la risée mais également au rieur. C'est enfin et surtout **un rire teinté de tristesse, de mélancolie**. Même si le rire de Bleston est plus ricanement que véritable éclat de rire, on retrouve dans ce rire de multiples ressemblances avec le rire de Burton ou de Horace :

> « le perpétuel assaut de ce ricanement grondant qui se propage de maison en maison jusqu'aux papiers peints de ma chambre » (30 août, p. 333/443) ;
>
> « Une nouvelle vague d'horrible rire roule » (30 août, p. 334/443) ;
>
> « toute la nuit à écouter tournoyer les jours et les rues et se répercuter le rire de maison en maison, d'âge en âge » (1er septembre, p. 339/448) ;
>
> « un piège où tu m'as fait tomber pour te rire de moi Bleston » (2 septembre, p. 341/450) ;
>
> « encore tout étourdi de la grêle de vos sarcasmes, rues de Bleston, qui s'était abattue sur moi » (2 septembre, p. 342/450) ;
>
> « courbé sous la grêle de vos sarcasmes » (2 septembre, p. 344/451) ;
>
> « pour te rire de moi » (3 septembre, p. 345/452) ;
>
> « terrible ville qui m'a tellement bafoué, mais dont les sarcasmes étrangement se sont transformés en une sorte d'imploration » (4 septembre, p. 348/454) ;
>
> « tandis que les horizons de ricanement toujours présents se rapprochaient » (10 septembre, p. 358/460).

Certes, la dimension sarcastique de ce rire peut s'expliquer par la première visite de Revel à la cathédrale et par une association cognitive entre Rose, devant qui il est tombé, et les « demoiselles » qui se sont moquées de lui : « Dans la pluie, deux petites filles vêtues de noir se sont enfuies à notre approche étouffant un rire suraigu » (14 mai, p. 33/241) ; « les trois plus dégingandées, en me voyant approcher, ont éclaté d'un rire strident qui s'est répercuté sous la voûte » (29 mai, p. 68/264) ; « Rose a éclaté de rire (un instant elle m'a fait penser à ces jeunes filles qui s'étaient moquées de moi, la première fois que j'étais entré dans l'Ancienne Cathédrale […]) » (2 juin, p. 77/272-273).

Mais **ce rire trouve sans doute avant tout son origine dans *L'Anatomie de la Mélancolie*** de Burton. L'introduction de cet ouvrage s'intitule en effet, « Démocrite Junior à son lecteur » et l'auteur y raconte que :

> « Le philosophe Héraclite, après une profonde méditation sur la vie des hommes, se mit à pleurer et à se lamenter sans cesse sur leur infortune, leur folie et leur démence. En revanche, Démocrite ne cessait d'éclater de rire tant leur vie lui semblait ridicule ; au point que le voyant ainsi hilare, envahi par cette passion ironique, les citoyens d'Abdère le prirent pour fou[1]. »

[1] Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, coll. « Folio classique », Gallimard, 2005, p. 98.

Robert Burton fait parler Démocrite et met dans sa bouche plus d'une expression que l'on pourrait attribuer au Burton ou à l'Horace de Butor :

> « Je ris de la vanité et de la sottise de notre époque, de voir les hommes si incapables d'actions vertueuses, chercher si désespérément la richesse, sans limite aucune à leur ambition, se donner une peine infinie pour conquérir un peu de gloire et gagner la faveur des autres hommes […] je ris de ce que certains vénèrent les chiens d'autres les chevaux […] Je ris de ce que certains adorent leur épouse au début, puis la répudient et la détestent […] En dépit de cela, ils se diffament et s'entre-tuent, transgressent les lois, dédaignent dieu et les hommes, les amis et leur pays. Ils font grand cas de nombreuses babioles qu'ils estiment être une part importante de leur trésor – statues, tableaux et autres biens immobiliers […] D'autres aiment la difficulté : s'ils vivent sur le continent, ils s'en iront sur une île puis reviendront sur le continent, inconstants dans leur désir. […] A présent, je pense, très honorable Hippocrate, que si tu vois tant de sottises chez les hommes, tu ne devrais pas condamner mon rire[1]. »

Ce rire sarcastique et cruel qui fustige la bêtise humaine, Revel le comprend mais il n'arrive que très rarement à se l'approprier :

> « ce rire imprévisible auquel, même aujourd'hui, je ne parviens à m'associer que rarement » (13 mai, p. 30/239) ;

> « nous avons réussi à rire de toi, tous les trois ensemble » (9 septembre, p. 359/461) ;

> « Mais j'avais beau lutter contre moi-même, quand j'y suis retourné le samedi 8, dans le dessein, je dois l'avouer de lui arracher ses oripeaux, son fard, de me venger de l'impression de grandeur que j'en avais ressentie et dont je me méfiais à l'extrême, de m'en délivrer afin de pouvoir faire éclater en toute liberté et sincérité mes sarcasmes [...], le rire s'est étouffé honteux et impuissant dans ma poitrine » (9 juillet, p. 198/352-353).

C'est sans doute qu'il se sent plus proche du rire de James, d'Ann ou de Rose, rires qui sont à l'opposé de ceux d'Horace, Burton et Bleston. Preuve en est, alors que le rire de Bleston est associé à la grêle, celui de Rose est du côté du beau temps, alors que le rire de Bleston est sarcasme, celui de James, d'Ann ou Rose est plaisanterie, gaieté, amour : « et ses yeux […] se sont éclairés d'un rire qui ne pouvait être moquerie, si franc, si simple, qui venait simplement de ce qu'il avait pris ma question toute naïve pourtant pour une plaisanterie » (11 juin, p. 113/296) ; « elle s'est mise à rire, croyant que je plaisantais, que je mimais par jeu d'amoureux notre rencontre » (6 août, p. 26/397) ; « Elle éclatait de rire dans le beau temps » (2 septembre, p. 343/451).

Si Revel n'arrive pas à être totalement sarcastique, c'est que même s'il comprend le rire de Démocrite, il est avant tout du côté d'Hippocrate, le médecin des corps et des âmes, celui qui, dans *L'Anatomie de la Mélancolie*, refuse, même si elle est tentante, l'attitude dédaigneuse et sarcastique de Démocrite :

> « *Mais pourquoi n'avez-vous pas cette même liberté ?* demanda Démocrite. *Parce que, répondit Hippocrate, les préoccupations domestiques et tout ce que l'on doit faire, pour soi-même, ses voisins, ses amis, pour assurer les dépenses, lors de maladies, faiblesse, décès, le temps passé avec une femme, des enfants, des domestiques, enfin toutes ces obligations qui nous prennent du temps, m'en empêchent*[2]. »

[1] Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, coll. « Folio classique », Gallimard, 2005, p. 100-101.
[2] *Ibid.*, p. 99.

Avec cette critique implicite de Démocrite, Burton se rapproche d'un autre hypotexte sur lequel nous reviendrons plus loin : *Vie et opinions de Tristam Shandy*. Sterne, même s'il revendique dans toute son œuvre le rire, considère en effet Démocrite comme moins sage qu'Héraclite :

> « Démocrite qui riait dix fois plus que moi n'était-il pas greffier municipal d'*Abdera* et ce personnage dont j'ai oublié le nom, plus muni de sagesse que Démocrite et moi, ne fut-il pas greffier municipal d'Ephèse[1] ? »

Butor ne balaie cependant certainement pas d'un revers de main les conseils de Démocrite. En effet, ce dernier donne une piste cruciale pour que les « fous » retrouvent la raison : *« Il suffirait pour les rendre sages qu'ils méditent sur la mutabilité du monde qui ne cesse de tourner, rien n'étant constant ni assuré[2] »*. **Voilà qui conduit insensiblement à un thème bien plus fondamental et certainement encore plus riche, intertextuellement parlant, que le motif du rire, le thème du Temps.**

. Le thème du Temps

Cette thématique fait de *L'Anatomie de la mélancolie* encore une fois un des hypotextes potentiels de *L'Emploi du temps*. On trouve en effet constamment dans cette oeuvre une des questions fondamentales du roman de Butor : comment bien employer son Temps ? C'est même, en quelque sorte, par cette question que commence Burton puisqu'on peut lire, dans les toutes premières pages, un poème mettant en valeur à la fois la dimension subjective du Temps et le fait que de « l'emploi du Temps » découle joie ou mélancolie :

> « Quand je vais rêver solitaire
> Aux pensées des choses futures
> Et bâtis des châteaux en l'air
> Sans crainte et sans amertume,
> Livré au plaisir de mes doux fantasmes,
> Le temps me semble courir vite.
> […]
> Quand seul, éveillé, je repose,
> Recomptant mes actions mauvaises,
> Penser devient ma tyrannie,
> Peur et tristesse m'envahissent,
> Que je m'attarde ou que je parte,
> Le temps m'est devenu si lent[3]. »

La thématique du Temps conduit cependant surtout à un autre hypotexte : *Tristam Shandy*. Butor n'a jamais caché son admiration pour Sterne et a même été jusqu'à

[1] Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy,* coll. « GF », Flammarion, 1982, p. 435.
[2] Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, coll. « Folio classique », Gallimard, 2005, p. 101.
[3] *Ibid.*, p. 57.

écrire : « Il est d'ailleurs jusqu'à présent le plus grand artiste que je connaisse dans l'organisation du volume[1] ». Lyotard confirme la dette de Butor à l'égard de cet auteur :

> « Lorsque j'étais professeur à La Flèche, après mon retour d'Algérie, il est venu nous voir. […] il était en train de mettre en place le schéma, la structure de *L'Emploi du Temps*. […] Avec, en particulier, ce paradoxe merveilleux de *L'Emploi du temps* qui est un très beau livre.
> MC – De l'écriture qui court après l'écriture.
> JFL – Qui vient de Sterne. Il avait lu Sterne évidemment. […] On ne peut rien comprendre à son œuvre si l'on ne sait pas que derrière *L'Emploi du temps*, il y a Sterne[2]. »

Les deux œuvres ont effectivement en commun une réflexion et un travail sur la temporalité et ce dès le début : celle de Butor par son titre, celle de Sterne par le fait que la première page contient une parole qui est présentée comme anodine mais qui est, évidemment, des plus programmatique : « - *Pardon mon ami*, dit ma mère, *n'avez-vous pas oublié de remonter la pendule ?*[3]» **Plus loin, Sterne, s'appuyant sur la pensée de Locke, consacre même tout un chapitre (XVIII du Livre III) au Temps et à plusieurs reprises, comme Butor, il remet explicitement en cause le Temps objectif des horloges[4]**.

Cependant, la dette la plus criante est certainement la composition de l'œuvre. Si Revel écrit en effet un livre tous les mois, livre divisé à chaque fois en quatre ou cinq chapitres, Shandy a, quant à lui, le projet « d'écrire douze volumes par an, soit un par mois[5] ». Inutile de spécifier qu'il divise aussi chacun de ses volumes en chapitres. Autrement dit sur cinq mois, Revel réalise le projet de Shandy.

De plus, **exactement comme Revel, Sterne découvre très vite les limites de son projet**. Plus il écrit, plus il a à écrire et plus il prend conscience qu'il manque de Temps pour tout raconter. Très vite, il n'arrive plus à rattraper son retard et, comme le signalait Lyotard, se met alors à courir désespérément après lui-même :

> « je puis écrire autant que je voudrai [...], je ne me rejoindrai jamais fût-ce par la plus effrénée des galopades. Car en mettant les choses au pire pour moi j'aurai dans tous les cas un jour d'avance sur ma plume : or un jour vaut bien deux volumes et deux volumes valent bien un an[6] » ;

> « La chose que je déplorerai est que trop de choses m'étouffent : ainsi, en dépit de tous mes efforts je n'ai pas pu encore parvenir à cette partie de mon livre vers quoi ne n'ai cessé très sérieusement de tendre[7] » ;

> « J'ai ce mois-ci douze mois de plus qu'il y a juste un an ; or, comme parvenu à peu près au milieu de mon quatrième volume, je n'ai retracé que l'histoire de ma première journée, il est clair que j'ai aujourd'hui trois cent soixante-quatre jours à raconter de plus jusqu'à l'instant où j'entrepris mon ouvrage. Ainsi au lieu d'avancer dans mon travail à mesure que je le fais, comme un écrivain ordinaire, j'ai reculé de trois cent soixante-quatre fois trois volumes et demi, si chaque jour de ma vie doit être aussi plein que celui-ci (pourquoi pas ?) et si les événements et les opinions qui l'emplissent doivent

[1] Butor, « Le livre comme objet », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 465.
[2] Butor, « Entretien avec Jean-François Lyotard », 1988, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 67.
[3] Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy*, coll. « GF », Flammarion, 1982, p. 27.
[4] *Ibid.*, p. 108, p. 478, p. 510.
[5] *Ibid.*, p. 266.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 300.

être traduits aussi longuement (et pourquoi les couperai-je ?). En outre comme à cette allure je vis trois cent soixante-quatre fois plus vite que je n'écris, il s'ensuit, n'en déplaise à Votre Excellence, que plus j'écris plus j'aurai à écrire et plus, par conséquent, Votre excellence aura à lire[1]. »

La conclusion ne tarde guère : il est impossible de restituer fidèlement le passé. Sterne s'interroge alors sur les causes de cette impossibilité, causes qui nous ramènent à des thèmes butoriens :

« En premier lieu, cher monsieur, des organes peu sensibles. En second lieu, les impressions légères et fugitives que l'objet fait sur ces organes quand ils sont sensibles. Troisièmement, une mémoire comme un crible incapable de garder ce qu'elle reçoit[2]. »

Il ajoute une quatrième cause qui n'est pas non plus sans intérêt pour notre étude : « un usage incertain des mots, source éternelle d'obscurité qui a troublé les esprits les plus hauts et les plus clairs[3]. »

Vu tous ces obstacles à une restitution fidèle du réel, on comprend que dès le livre I, Sterne s'en prenne au récit linéaire :

« Si un historiographe pouvait s'en aller sur son histoire comme un muletier sur sa mule, droit devant lui de *Rome* à *Loretto*, sans un seul regard à droite ou à gauche, il pourrait se risquer à vous prédire à une heure près la fin de son voyage : mais la chose est, moralement parlant, impossible. Car pour peu que l'auteur ait d'esprit, il lui faudra cinquante fois dévier de sa route en telle ou telle compagnie et sans qu'il pense à s'y soustraire ; des points de vue se présenteront et le solliciteront sans cesse : impossible de ne pas s'arrêter pour les contempler […] Pour ma part, j'y travaille depuis six semaines avec toute la rapidité possible et je ne suis pas encore né[4]. »

Cette remise en cause de la linéarité, il l'explicite à la fin du livre VI en s'appuyant sur des schémas. A une belle ligne droite qu'il dessine, il oppose les tracés tortueux de ses premiers livres. Il feint certes de vanter la ligne droite mais les italiques, le ton lyrique, le rapprochement théologiens / planteurs de choux, les allusions grivoises et surtout la chute du livre révèlent toute la distance qu'il prend par rapport à ce modèle canonique :

« Si je m'améliore à cette allure, il n'est pas impossible qu'avec la gracieuse permission du démon de *Benevento* je parvienne bientôt à la perfection suivante :

---

ligne que j'ai tracée moi-même avec la meilleure règle d'un maître d'école empruntée pour la circonstance et qui ne dévie ni à droite ni à gauche.
O ligne droite : sentier des chrétiens ! disent nos théologiens.---------
- Symbole de la rectitude morale ! dit *Cicéron*
- La *meilleure ligne* ! disent les planteurs de choux ;
- La plus courte, dit *Archimède*, qu'on puisse tracer d'un point à un autre ----------
Veuillent ces dames s'en souvenir quand nous leur offrirons une robe pour leur fête !
- Quel voyage !
Dites-moi je vous prie (sans vous mettre en colère) avant que je n'écrive mon chapitre sur les lignes droites par quelles erreurs, sur la foi de qui ou par quelle suite de hasards, vous autres, génies et hommes d'esprit, en êtes arrivés à la confondre avec la courbe de GRAVITATION[5] ? »

---

[1] Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy*, coll. « GF », Flammarion, 1982, p. 266.
[2] *Ibid.*, p. 95.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 54-55.
[5] *Ibid.*, p. 427.

D'ailleurs, une soixantaine de pages plus loin le démenti explicite arrive :

> « malgré tout ce que j'ai pu écrire sur les *lignes droites* en divers passages de mon livre – oui, je défie le plus rectiligne des planteurs de choux au monde, qu'il les plante d'ailleurs en avançant ou en reculant peu importe […] de continuer à planter ses choux un à un froidement, exactement, canoniquement, en files impeccables et à intervalles réguliers […] – sans jamais, jamais un écart, une bosse, une fuite oblique vers quelque digression bâtarde[1]. »

A de nombreuses reprises, Sterne montre aussi que la lecture n'est pas plus linéaire que le récit :

> « en guise de punition vous allez revenir en arrière aussitôt (j'entends quand j'aurai fini ma phrase), pour relire ce chapitre […] Je ne voulais que combattre le goût malsain qui s'est insinué dans son esprit et dans mille autres et qui les porte à lire tout d'un trait en se souciant davantage d'une péripétie que du savoir et de l'érudition profonde qu'un livre de ce genre, lu comme il le faudrait, leur ferait nécessairement acquérir. L'esprit devrait être accoutumé à faire en chemin de sages réflexions et des déductions curieuses[2]. »

Sterne, exactement comme Butor, ne cesse en fait de rompre la linéarité et ce par le biais des mêmes faiscsèmes que nous avons rencontrés plus haut. Par exemple celui de la /Simultanéité/ lui permet de digresser tout en laissant se poursuivre son récit :

> « toute mes digressions […] sont marquées par un trait de magistrale habileté digressive […]. Le voici : bien que je joue le jeu des digressions […] je m'arrange toujours, dans l'ordonnance de mon histoire, pour que mes personnages ne chôment pas en mon absence. Je me disposais, par exemple, à vous dépeindre à grands traits le personnage de mon oncle *Toby* lorsque ma tante *Dinah* et son cocher se mirent à la traverse : nous voici errants, à plusieurs millions de milles, au cœur même du système planétaire. Et cependant le portrait de mon oncle *Toby* a fait, vous l'avez noté, tout ce temps, son petit bonhomme de chemin […] Cet ingénieux système donne à la machinerie de mon ouvrage une qualité unique : deux mouvements inverses s'y combinent et s'y réconcilient quand on les croit prêts à se contrarier. Bref, mon ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps[3]. »

Comme dans *L'Emploi du temps,* /Rétrogradation/ et /Directivité/ obligent, il use aussi constamment des analepses, des prolepses :

> « Je lui ai dit, monsieur – car, en vérité, lorsqu'un auteur raconte une histoire aussi étrangement que je le fais ici, il doit sans cesse revenir en arrière et repartir en avant afin de tisser tous ses fils dans l'imagination du lecteur[4]. »

Dans le livre IX, le chapitre XXV est par exemple suivi du « dix-huitième chapitre ». ***Vie et opinions de Tristam Shandy* est aussi une œuvre jouant énormément sur les ellipses et lacunes, autrement dit sur la /Discontinuité/ :**

> « tant de sujets fusent de toutes parts, incertains et ambigus, leur poursuite comporte tant de brisures et de trous, les constellations nous servent si mal, ce qui n'empêche pas d'ailleurs d'en surprendre quelques-unes dans la nuit des passages les plus obscurs, sachant bien comme il est aisé de se perdre fût-ce dans la pleine lumière du jour - et voyez-vous, me voilà perdu moi-même[5] ! »

De même que Revel certains jours n'écrit pas, il arrive ainsi à Sterne de sauter allégrement un chapitre. Par exemple dans le livre IV, il nous fait passer du chapitre XXIII au XXV :

---

[1] Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy*, coll. « GF », Flammarion, 1982, p. 487.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] *Ibid.*, p.82.
[4] *Ibid.*, p. 416.
[5] *Ibid.*

> « Vous avez bien raison, monsieur, un chapitre entier manque à cette place, laissant dans le livre un trou d'au moins dix pages. Le relieur n'est pourtant point un sot ni un fripon ; quant au livre, il n'est pas pour cela plus mauvais[1]. »

Autre preuve de /Discontinuité/, les chapitres XVIII et XIX du livre IX se limitent à leur simple titre.

La /Non-finitude/ est aussi très présente. Exactement comme dans *L'Emploi du temps* où nous ne saurons finalement jamais ce qui est vraiment arrivé à Burton, de nombreux épisodes n'ont pas de résolution. Dans le « conte de Slawkenbergius », nous découvrons un étrange personnage doté d'un nez incroyablement long. Sterne entretient un terrible suspense sur ce nez or jamais nous ne saurons s'il est ou non naturel : « - Mais, pour l'amour du Christ, de quoi s'agit-il ? / - Toutes les puissances de la terre, dit résolument *Slawkenbergius*, ne m'arracheront pas ce secret.[2] » Et Sterne d'ajouter : « Nous vivons en un monde qu'assiègent de toutes parts mystères et énigmes – peu importe donc un de plus[3]. »

Pour terminer sur l'influence de Sterne sur Butor, **les deux œuvres ont finalement la même fonction**. **Ce ne sont pas des romans à clé, des romans idéologiques ou satiriques mais des romans qui cherchent à aider le lecteur à lutter contre la mélancolie ambiante, des œuvres ayant une fonction… éthique :**

> « j'ai cependant pris la chose sur un tel ton de nonchalante fantaisie que je ne viens pas maintenant sans quelque honte réclamer de votre indulgence un entretien sérieux et vous prier de me croire sur parole si je vous affirme que, dans l'histoire de mon père et de ses noms de baptême je n'avais pas la moindre intention de bousculer *François* Ier ; que ma digression sur les nez ne visait pas *François* IX, qu'en peignant mon oncle *Toby* je n'ai pas songé à peindre l'esprit militaire de mon pays [...] ; que mon livre n'est pas écrit contre la prédestination, le libre arbitre ou les impôts, et que s'il faut l'avoir écrit contre quelque chose, ce sera, n'en déplaise à Votre Honneur, contre le spleen[4]. »

Evidemment le fait que Revel devienne le fils adoptif de celui qui est le fils adoptif de Sterne, Burton, auteur d'*Anatomie de la mélancolie*, n'en prend que plus de sens. Butor a parfaitement compris que derrière ses rodomontades et ses plaisanteries, Sterne, comme son successeur, tente d'apprivoiser la mort. Sans cesse, il y revient et, là encore, *L'Emploi du temps* est fils de *Tristam Shandy*. De ce point de vue, le chapitre IV du livre V est particulièrement intéressant. Le père de Tristam vient de perdre son fils aîné et il tente de s'en consoler comme il peut. N'aurait-on pas dans ce passage une mise en abyme de tout le roman de Sterne ?

> « Labeurs, chagrins, tourments, maladies et misères sont les condiments de la vie. (Grand bien leur fasse, songea mon oncle *Toby*.) Mon fils est mort ; tant mieux - il serait honteux de n'avoir qu'une ancre dans la tempête. Il nous a quittés pour toujours ? Soit. Disons qu'il a échappé aux mains de son barbier avant d'être chauve, qu'il a quitté le festin avant d'en avoir la nausée, qu'il abandonne le banquet avant l'ivresse. Les *Thraces* pleuraient à la naissance d'un fils (nous n'en fûmes pas loin dit mon oncle *Toby*)

[1] Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy*, coll. « GF », Flammarion, 1982, p. 281.
[2] *Ibid.*, p. 574.
[3] *Ibid.*, p. 575.
[4] *Ibid.*, p. 281.

> mais festoyaient et riaient à chaque mort avec raison. La mort ouvre les portes de la gloire et ferme celle de l'envie ; elle délie les chaînes des captifs et, soulageant enfin l'esclave, passe à un autre sa besogne. Montrez-moi l'homme qui, connaissant la vie, craigne la mort, et je vous montrerai un prisonnier craignant la liberté. […] Être délivré des soucis et des fièvres, de l'amour et de la tristesse, et de tous les chauds et froids de l'existence ne vaut-il pas mieux que d'arriver chaque soir à l'auberge comme le voyageur amer qui se sait condamné à repartir le lendemain[1] ? »

Ce type de réflexion éthique et existentielle se retrouve aussi dans le dernier livre de Sterne :

> « le temps s'évanouit trop vite ; de chaque lettre tracée ici j'apprends avec quelle rapidité la vie suit ma plume : ces heures et ces jours, plus précieux, ma chère Jenny, que les rubis de ton collier, fuient sur nos têtes comme les nuages légers un jour de vent. Ils ne retourneront plus. Tout nous presse. A peine as-tu roulé cette boucle de tes cheveux que, déjà, elle grisonne. Chacun des baisemains où je te dis adieu, chacune des absences qui le suit sont un prélude à cette séparation que nous devrons bientôt connaître.
> Que le Ciel ait pitié de nous également[2] ! »

Qu'en conclure ? Tout d'abord que, si par les mises en abyme Butor nous propose une représentation stratifiée du réel, par l'intertextualité il figure le fait que le présent a une profondeur, que le présent est le sommet provisoire d'une multitude d'autres couches temporelles. Se référer ou citer un auteur de jadis, c'est en effet signifier que n'importe quel texte littéraire est une stratification d'autres textes et donc d'autres Temps, c'est montrer qu'en même temps que le présent, le passé est là et que, dans tout texte, un peu comme avec le monceau d'affiches, il suffit de gratter, d'arracher la ou les dernières couches pour que resurgissent d'autres textes, pour que resurgisse le passé. Les citations explicites ou les références intertextuelles implicites sont l'équivalent des vieilles affiches qui transparaissent lorsque certaines parties de la couche du dessus ont été arrachées et, de la même façon que derrière Burton l'on peut retrouver Sterne, si l'on grattait sous les références en question, on trouverait encore d'autres épaisseurs.

Surmarquer, par le recours à l'intertextualité, la présence d'hypotextes, c'est aussi signifier que les couches ne font pas que s'ajouter les unes aux autres, qu'il n'est pas inutile, de temps en temps, pour enrichir le présent, d'inverser le mouvement, d'arracher certaines couches et de ramener à la surface telle ou telle pépite du passé. Cette démarche, loin d'être seulement ludique ou anecdotique, est en fait vitale : « Utiliser une citation, ce n'est pas seulement rendre hommage à un auteur qu'on aime : c'est éclairer notre propre naissance, le sous-sol de la maison que l'on construit[3]. » **Cette /Rétrogradation/ n'est en rien passéiste ou conservatrice car, à chaque fois, à cause des affiches des niveaux supérieurs, le contexte est différent : il y a /Répétitivité/ mais aussi**

[1] Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy*, coll. « GF », Flammarion, 1982, p. 318.
[2] *Ibid.*, p. 555.
[3] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 176-177.

/Variation/. En effet, même si le texte est exactement le même, la citation en question, tout en restant chargée de son sens passé, se trouve dotée de nouvelles significations :

> « En parodiant méthodiquement des textes anciens ou récents, on peut leur donner une couleur toute nouvelle, changer ce qu'ils peuvent nous dire. De même, en modifiant la lumière, nous forçons l'objet que nous photographions à nous dévoiler ses autres aspects. La citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure une parodie. Le simple prélèvement la transforme, le choix dans lequel je l'insère, sa découpure (deux critiques peuvent citer le même passage en fixant ses bords tout différemment), les allègements que j'opère à l'intérieur, lesquels peuvent substituer une autre grammaire à l'originelle, et naturellement la façon dont je l'aborde, dont elle est prise dans mon commentaire[1]. »

Tout intertexte s'avère donc en fait à la fois /Discontinuité/ et /Continuité/ :

> « Alors la citation, telle que la pratique (mais ça repose sur une étude de la façon dont elle a été pratiquée par un certain nombre d'écrivains), c'est une façon, bien sûr, de me placer et de nous placer, par rapport à certains phénomènes culturels. Citer Racine ou Balzac, c'est un moyen de mesurer la distance qui nous sépare de Racine ou de Balzac. On peut voir les choses dans les deux sens : on peut dire la distance, ou on peut dire la proximité[2]. »

L'intertextualité intéresse aussi certainement Butor par le fait que, parfaite mise en abyme de sa représentation du réel, elle fusionne les strates qui la composent, elle est /Fusion/ de l'hypotexte et de l'hypertexte. Il est la plupart du temps difficile voire impossible de dégager avec précision ce qui dans la description de Bleston est de Hugo, Joyce, Kierkegaard, Sartre ou de tel ou tel roman policier. C'est le signe que le présent, sans être le passé puisqu'il y a toujours /Variation/, est la /Continuité/ de ce dernier, est un savant enchevêtrement des affleurements du passé.

L'intertextualité est aussi le signe vivant d'une collaboration, d'une solidarité, d'une /Continuité/, d'une /Fusion/ entre les hommes du passé et du présent. Butor ne cesse de le souligner :

> « Travailler sur les citations, c'est mettre en évidence le fait qu'on n'est jamais seul auteur d'un texte, que la culture est un tissu[3] » ;

> « Une œuvre faite de citations affiche ainsi son caractère collectif, elle est une œuvre faite en collaboration[4] » ;

> « La littérature comme expression et propriété d'un individu fait place à une littérature faite par tous et pour tous. A la notion de chef-d'œuvre unique et intouchable se substitue la notion d'œuvre ouverte indéfiniment transformable[5]. »

Cette dernière remarque fait ressurgir un autre faiscsème, celui de la /Non-finitude/ et, par la même occasion, permet d'approcher ce qui est sans doute au cœur de l'intertextualité : la lutte contre la mort. La présence d'un hypotexte du passé dans un

---

[1] Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 728.
[2] Butor, « entretien du 27 juin 1981 », Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994, p. 188.
[3] Raillard, « Ouverture », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1974, p. 12.
[4] Van Rossum-Guyon, « Aventures de la citation chez Butor », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1974, p. 19.
[5] *Ibid.*, p. 21.

hypertexte du présent est la preuve que le passé n'est pas oublié, n'est pas périmé, la preuve que la mort ne l'a pas emporté. Par l'intertextualité, le passé redevenant soudain présent, la course inéluctable vers la mort est soudain arrêtée. Bien sûr, cela induit aussi que l'œuvre présente sera peut-être plus tard, à son tour, appelée à être hypotexte et donc, ne serait-ce que par cela, permettra à son auteur de lutter un peu plus longtemps contre la mort. Pierre Bazantay, lorsqu'il étudie les hypotextes de Roussel, le montre fort bien :

> « Il convient donc d'envisager […] l'œuvre de Roussel en prose, en tant qu'elle est une manière seconde de faire rimer la littérature. Le procédé n'est pas seulement une façon d'ouvrir des espaces imaginaires inédits et inabordables sans lui, c'est aussi un moyen de s'opposer à l'évanouissement de la littérature par son dédoublement […] *Locus Solus,* représente ainsi un espace de dédoublement culturel considérable où se récrivent Flavius Arrien, Saint Jean, Gilbert, La poule aux œufs d'or, la Correspondance de Frédéric le Grand, la vie de Richard Wagner, projet qui bien qu'hétéroclite, n'est pas si éloigné de la *Légende des Siècles,* des *Poèmes Barbares,* ou encore des *Trophées*[1]. »

Le simple fait de répéter un texte le dédouble et lui permet donc d' « être » davantage mais surtout, premier pas vers l'immortalité, hypotexte et hypertexte devenant l'équivalent de rimes, l'hypertexte s'en trouve « poétisé ». Butor ajoute que puisque nous utilisons les œuvres du passé pour nous dire, cela signifie qu'avant même notre naissance nous étions déjà dits, nous n'étions donc pas néant. Par l'intertextualité, la survie devient possible en amont et en aval de la vie :

> « H. R. Dans le cas d'une autobiographie, la citation me semble désigner par un paradoxe essentiel : comme si celui qui écrit était en quelque sorte lu dans d'autres textes avant de pouvoir l'être dans le sien…
> M. B. Ah ! bien sûr, nous naissons à l'intérieur des livres, nous sommes nés dans un monde où littérature, musique, peinture existaient déjà de telle sorte que l'on peut dire de chacun d'entre nous que nous avons été *lus* avant de parler, que nous avons été *peints* non seulement avant de peindre mais avant de nous faire voir […] De même, on peut dire que nous avons été racontés avant même de vivre[2]. »

Enfin, nous venons de le dire, la reprise d'un texte du passé dans un contexte et un cotexte autre que le contexte ou le cotexte originel va donner de nouveaux sens au texte premier. Loin d'être une vieille statue que l'on ressort de temps en temps, il devient un être vivant qui évolue et continue à se métamorphoser. Une nouvelle fois, la mort est, au moins pour un temps, vaincue.

---

[1] Bazantay, « Mais c'est un très grand poète ! », *Raymond Roussel, Perversion classique ou invention moderne ?* P. Bazantay, P. Besnier (sous la dir. de), Cerisy 1991, coll. « Interférences », Presses Universitaire de Rennes, 1993, p. 168.

[2] Ronse, « Michel Butor, "je ne suis pas un iconoclaste" », *Les Lettres françaises,* 13-19 avril 1967, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 125.

En conclusion, tous les stylèmes repérés dans la quatrième grande partie de ce travail font ressortir un certain nombre de faiscsèmes, déjà rencontrés ou non, permettant de caractériser plus précisément les stratifications mises en place par Butor : /Circularité/ ; /Complexification/ ; /Prolifération/ ; /Confusion/, /Différenciation/ ; /Continuité/, /Discontinuité/ ; /Désordre/, /Ordre/ ; /Directivité/, /Rétrogradation/ ; /Divisibilité/, /Fusion/ ; /Finitude/, /Non-Finitude/ ; /Fragmentation/, /Unité/ ; /Irrégularité/, /Régularité/ ; /Non-synchronisation/, /Synchronisation/ ; /Objectivité/, /Subjectivité/ ; /Pluralité/, /Unicité/ ; /Répétitivité/, /Variation/ ; /Simultanéité/, /Successivité/.

Dans le roman de Butor, on découvre aussi tour à tour plusieurs schèmes matriciels permettant à chaque fois de rendre un peu mieux compte des faiscsèmes que nous venons d'énumérer : la pile de feuilles, les strates géologiques, la carte géographique, le monceau d'affiches déchirées.

Nous avons aussi constaté que, bien que plurielles, différentes et discontinues, toutes les strates repérées, quel que soit le niveau d'analyse, tendent, à un moment ou à un autre, à fusionner.

Ne serait-ce que par le changement opéré et la difficulté de passer d'une Vision du Monde à une autre, ces faiscsèmes et ces schèmes matriciels génèrent bien sûr encore des existentiaux anxiogènes : 'Désarroi', 'Désorientation', 'Incompréhension', 'Inquiétude', 'Instabilité', 'Peur', etc. Cependant étant donné que cette Vision stratifiée du monde rend compte de plusieurs des tensions et ambivalences perçues par l'homme, elle est déjà, en soi, plus satisfaisante que la précédente et est un premier pas vers un monde plus compréhensible. De plus, étant donné que la /Complexification/, la /Confusion/, le /Désordre/, la /Discontinuité/, la /Fragmentation/, l' /Irrégularité/, la /Pluralité/, la /Prolifération/ et la /Subjectivité/ de la modélisation labyrinthique sont discutés par la /Régularité/, l' /Objectivité/, l' /Unicité/ et surtout la /Continuité/ et la /Fusion/, le réel semble, malgré tout, retrouver un peu de stabilité, un peu de fermeté. La conséquence ne se fait pas attendre. Revel, l'homme de l'après-guerre, regagne, page après page, 'Assurance', 'Compréhension', 'Maîtrise', 'Solidification', 'Stabilité' et 'Unification'.

4.2. La Vision du Monde et du Temps induite par les stylèmes, faiscsèmes, existentiaux et schèmes matriciels de la stratification

Les analyses ci-dessus de l'architextualité, des énonciations interne et externe, du récit et de l'histoire comme celles de l'écriture ont amené à découvrir dans *L'Emploi du temps* une multitude de strates qui se superposent, s'imbriquent, s'interpénètrent et fusionnent les unes avec les autres. Les faiscsèmes, mis à jour via l'étude des stylèmes, nous ont aussi conduits à déceler de nouveaux schèmes matriciels rendant mieux compte du réel et du Temps et débouchant sur une Vision du Monde un peu plus optimiste. Reste bien sûr à préciser la Vision du Monde et du Temps en question. Reste aussi, pour mieux comprendre les implications de ce changement de schème matriciel, à découvrir quelles conceptualisations philosophiques l'ont induit et si Butor accepte ou non ces conceptualisations. Reste enfin à s'interroger sur les conséquences éthique et ontologique d'un tel changement de schème.

4.2.1. Un retour au Temps mythique ?

✓ Un retour au mythique

Si l'on recherche dans les Visions du Monde passées celle qui aurait pu le plus influer sur la conceptualisation du réel et du Temps de Butor et pourrait être à l'origine de certains des faiscsèmes repérés plus haut, il n'est pas inintéressant de se rappeler que le mythique est omniprésent dans l'œuvre de Butor.

On le trouve dès *Passage de Milan* lorsque par exemple Butor fait référence à la migration des oiseaux et à leur rôle divinatoire[1] ou encore lorsqu'il expose certaines des conceptions cosmologico-temporelles des Egyptiens. Autre exemple, par l'intermédiaire d'un rêve, le lit de l'abbé Ralon se change en une barque funèbre dont le nautonier ressemble étrangement à Charon[2]. Roudaut montre aussi qu'Angèle a tout d'une victime expiatoire[3]. Même le titre de l'ouvrage ramène au mythique : le milan est l'oiseau d'Horus. Onikepe[4] fait enfin remarquer que l'emplacement de l'appartement de Samuel Léonard, l'égyptologue, est signifiant : il est au centre, au cœur, de l'immeuble.

[1] Butor, *Passage de Milan*, *Œuvres complètes*, *I Romans*, La Différence, 2006, p. 83.
[2] Butor, *ibid.*, p. 170, p. 176, p. 215.
[3] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 213.
[4] Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3ème cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 65.

Dans *La Modification,* le mythique est tout aussi présent. Il est annoncé par la lecture de Léon, *L'Enéide,* que celui-ci ouvre d'ailleurs juste après avoir écouté *L'Orféo* de Monteverdi. Le poème de Virgile est loin de n'être qu'une simple référence parmi d'autres. *La Modification* relate en effet à la fois un voyage vers Rome et une descente aux enfers. Dans ce roman, le mythique prend aussi corps grâce aux grandes figures archétypales du passé que sont Charon et sa barque[1], Zacharie, la Sibylle[2], les dieux romains[3] , le grand veneur etc. Même l'Egypte ancienne réapparaît au tournant d'une phrase[4].

Sous cet angle, *L'Emploi du temps* ne diffère guère de *Passage de Milan* ou de *La Modification*. Nous avons déjà vu (2.2.1., p. 155) que **les références bibliques y sont multiples** : Eden, chute originelle, Caïn, descendants de Caïn, Sodome, Babel, Daniel et même, selon Kerbrat, les apôtres. **L'autre influence mythologique majeure est bien sûr l'antiquité gréco-latine**. Il semblerait que Butor ait en quelque sorte repris le procédé utilisé par Joyce dans *Ulysses*, procédé qu'il décrit dans *Répertoire I* :

> « Le monde de *L'Odyssée* est la charpente qui a permis de construire celui d'*Ulysses* […] Stephen est Télémaque à la recherche d'Ulysse Bloom, Molly est Pénélope. Chacun des chapitres d'*Ulysses* correspond à l'un des dix-huit principaux épisodes de *L'Odyssée* […]
> Dans une journée de Dublin, il est possible de retrouver *L'Odyssée* tout entière. Au milieu de l'étrangeté contemporaine se réincarnent les anciens mythes et les rapports qu'ils expriment restent universels et éternels[5]. »

Cependant au personnage d'Ulysse, Butor substitue Thésée et Caïn.

L'origine géographique de ces deux « héros » amène à repérer **une caractéristique essentielle de l'œuvre de Butor : une propension au syncrétisme**. Comme le montrent bien les exemples ci-dessus, dans les trois premiers romans de Butor avoisinent effectivement constamment mythologie égyptienne, mythologie gréco-latine et mythologie judéo-chrétienne. Il faut donc lire symboliquement le fait que dans *L'Emploi du temps* l'Ancienne Cathédrale de Bleston est construite sur les fondations d'un temple païen. **Le syncrétisme est parfois tel que les mythologies semblent comme sous le faiscsème de la /Fusion/**. Caïn devient par exemple au détour d'une page un nouveau Thésée :

> « Caïn dans une cuirasse lui moulant le ventre avec des rubans flottant sur ses cuisses comme Thésée, presque dans la même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure, penché comme lui, le pied gauche posé sur la poitrine de sa victime allongée mais relevant la tête nue, déjà blessé, si différent pourtant, brandissant un tronc aux racines échevelées sur le ciel rouge » (5 juin, p. 90/280-281).

---

[1] Butor, *La Modification*, *Œuvres complètes*, *I Romans*, La Différence, 2006, p. 635, 637.
[2] *Ibid.*, p. 614.
[3] *Ibid.*, p. 665.
[4] *Ibid.*, p. 599.
[5] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire I*, *Œuvres complètes*, *I*, *Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 195.

La comparaison *in praesentia*, l'indéfini « même », la répétition de la conjonction « comme », le connecteur d'opposition « mais » et l'adverbe intensif « si » révèlent cependant que **ce syncrétisme oscille entre harmonie et conflit**. Les deux héros se ressemblent par leur costume, par leur posture mais autant l'un semble puissant et serein, autant l'autre semble souffrant et torturé. **Le gréco-latin est connoté beaucoup plus méliorativement que le judéo-chrétien**. De même, tout au long de *L'Emploi du temps,* Butor a recours à la mythologie biblique officielle mais il ne cesse de la remettre en cause en se focalisant sur des personnages et épisodes considérés comme secondaires par la doxa chrétienne. Là où la tradition a retenu Jérusalem, Butor s'intéresse à Hénoch et Babel. Là où la tradition a retenu l'histoire d'Adam, Isaac, Jacob, Joseph, Moïse, etc., Butor retient Caïn et ses descendants. **Nous découvrons donc un double mouvement, d'une part une tentative de /Fusion/ entre le paganisme et le judéo-christianisme et, d'autre part, une condamnation du judéo-christianisme officiel**. On a exactement le même processus dans *La Modification* : Butor cherche à concilier la Rome de l'antiquité et la Rome de la papauté en faisant par exemple dire aux cardinaux « Pourquoi prétends-tu nous haïr ? ne sommes-nous pas des Romains ? […] Ne suis-je pas le fantôme des empereurs ? » mais d'un autre côté, la Rome antique est nettement valorisée par rapport à la Rome papale.

En fait, ce n'est pas la mythologie biblique que Butor rejette, c'est la lecture qui en a été faite *a posteriori*. Il estime que les mythes de la Bible sont tout aussi riches d'enseignement que les mythes égyptiens ou gréco-latins et qu'ils reposent sur les mêmes fondements que les autres mythologies méditerranéennes mais que la tradition judéo-chrétienne les a habillés à un tel point qu'elle les a défigurés. Sa relecture de Racine le confirme :

> « nous cherchons à montrer comment dans le théâtre de Racine, une structure religieuse se précise de pièce en pièce, en s'opposant de plus en plus profondément à la religion établie, une structure religieuse qui s'inspire de plus en plus profondément du paganisme antique[1]. »

Derrière la reconstruction idéologique judéo-chrétienne, Butor invite donc le lecteur à retrouver le mythe originel. Spitzer l'a parfaitement vu :

> « Il y aura donc, au-dessus de l'action concrète du meurtre, tout un échafaudage de mythologies, en conflit l'une avec l'autre, comme dans les deux autres romans : ainsi le paganisme inconscient de l'immeuble de *Passage de Milan* se heurte contre le christianisme de certains personnages : des deux abbés qui ne réussissent pas à apaiser les voix des démons en eux-mêmes […] et des croyants, de Louis et Virginie dont les pieuses visions sont détournées de leurs buts […] Louis voit que "la statue de la Vierge a une tête de chatte", […] "l'Ave Maria de Virginie est interrompu par des pensées plus réalistes"[2]. »

[1] Butor, « Racine et les Dieux », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 52.
[2] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 519.

Plusieurs passages de *L'Emploi du temps* laissent entendre, de même, que derrière la parole officielle, il faut chercher une interprétation plus ancienne et plus profonde :

> « l'ecclésiastique en surplis m'ouvrait, en me les commentant, des perspectives toutes nouvelles sur ces vieilles histoires que je m'imaginais connaître […] me les faisait apparaître sous un tout nouveau jour » (6 juin, p. 94/283-284) ;
>
> « Les explications qu'il me donnait, loin de dissiper l'étrangeté ne faisaient que la préciser et l'approfondir. Quelle ambiguïté dans la disposition que ces verriers d'antan avaient donnée à leurs sujets, comme s'ils avaient voulu montrer à travers l'illustration même de la lecture officielle de la Bible, qu'eux y découvraient autre chose ! » (6 juin, p. 99/287) ;
>
> « dans ce cercle si vide dont la transparence nous permet de voir ces trois petites cheminées déformées, il y avait Adam et Eve avec Abel enfant […] en bas sept vieillards représentant la lignée des patriarches depuis Enos jusqu'à Lamech, père de Noé : à leur place, nous ne voyons plus que ces obscures façades tordues par la réfraction, que ces fenêtres qui semblaient mortes, mais dont l'une, tout à fait sur le côté, vient de s'éclairer d'une faible ampoule » (6 juin, p. 96/284-285).

L'enjeu est plus important qu'il y paraît. **Deux Visions du Monde s'affrontent et Butor, dans son roman, semble vouloir remplacer l'une par l'autre**. Cette opération est un véritable renversement idéologique. Depuis l'antiquité, pour tout un courant de pensée, le mythe a en effet été assimilé au mensonge, à l'illusion, à la fabulation. Il a été considéré comme le fruit d'une pensée primitive :

> « Tout le monde sait que depuis Xénophane (environ 565-470) – qui, le premier, a critiqué et rejeté les expressions "mythologiques" de la divinité utilisées par Homère et Hésiode – les Grecs ont progressivement vidé le *mythos* de toute valeur religieuse et métaphysique. Opposé aussi bien à *logos* que plus tard à *historia*, *mythos* a fini par dénoter tout "ce qui ne peut pas exister réellement"[1]. »

C'est, bien sûr, au XVIIIe siècle avec le mouvement des lumières et au XIXe siècle avec le positivisme qu'un tel courant trouve son apothéose : « Voltaire et Auguste Comte prétendaient que le mythe n'était utile que pour faire entrer dans l'antichambre des erreurs et des folies humaines[2]. » Or « le rationalisme » et « le progrès » ayant conduit à la boucherie de 14-18, un infléchissement commence à se faire sentir avec le surréalisme :

> « Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage[3]. »

Le conflit de 39-45, les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki, la Shoah ne font qu'amplifier la remise en cause du *Logos* et donc la revalorisation du *Mythos* : « le mal fondamental dont meurt peut-être notre culture, c'est d'avoir cru à l'absence, à la minimisation des images et du mythe dans une civilisation positiviste, rationaliste et aseptisée[4] ».

---

[1] Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard 2007 [1963], p. 12.

[2] Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 7.

[3] Breton, *Manifeste du Surréalisme, Œuvres complètes,* coll. « La Pléiade », NRF, Gallimard, 1988 [1924], p. 316.

[4] Durand, *Circé, Méthodologie de l'Imaginaire*, Lettres Modernes, 1970, p. 15 cité par Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du

Temporellement parlant, cela n'est pas sans conséquence. Le progrès et le rationalisme étaient liés, nous l'avons montré, à une conception linéaire du Temps. Le retour en force du *Mythos* s'accompagne d'une remise en cause du Temps linéaire, d'un retour au Temps pré-chrétien. **Juxtaposer les mythologies pour souligner leurs ressemblances tout en remettant en cause le judéo-christianisme officiel, c'est signifier que la temporalité linéaire eschatologique tragique n'est pas la véritable temporalité des mythes bibliques, que c'est une temporalité surajoutée ultérieurement pour des raisons politiques et idéologiques, c'est signifier que derrière les mythes officiels se love une autre temporalité, plus authentique, une temporalité que l'on peut retrouver en dépouillant les mythes de leurs oripeaux ultérieurs**, en retournant à leur essence première, d'où, dans *La Modification,* l'importance donnée à Julien l'Apostat qui, justement, a essayé d'éradiquer la nouvelle religion pour retourner à la première :

> « Julien s'est efforcé de rétablir le culte des anciens dieux, réalisant ainsi une première "renaissance". Cette figure, honnie par l'église, a captivé nombre d'écrivains français audacieux, en particulier Montaigne et Voltaire. Il est en quelque sorte l'emblème de l'agonie de l'antiquité romaine, qui se prolonge encore sous toutes les apparences de notre modernité.
> Léon Delmont voudrait être une sorte de nouveau Julien, combinant une enfance chrétienne à un retour aux anciens dieux. […] il le prend en quelque sorte comme guide pour sortir de son enfer[1]. »

Revaloriser Julien l'Apostat, c'est retourner au mythique, c'est inviter à abandonner la conceptualisation du Temps judéo-chrétien et à se tourner vers celle que le judéo-christianisme a cherché à occulter. Reste bien sûr à préciser cette conceptualisation et à en chercher la trace dans *L'Emploi du temps.*

✓ Un retour au Temps du commencement ?

Nous avons vu à plusieurs reprises que le Temps linéaire, par exemple dans les romans d'initiation, puisque sous le faiscsème de la /Directivité/, est matérialisé par la /Successivité/ « naissance, enfance, adolescence, âge adulte, vieillesse et mort » et que c'est cette caractéristique qui rend ce Temps si anxiogène et si dramatique. Au bout de la belle ligne, se trouve en effet le gouffre de la mort. Le mythique n'obéit pas du tout à cette logique et, de ce point de vue, est donc nettement moins angoissant. C'est bien sûr pour cette raison que Butor s'intéresse tant à lui. **Dans le mythique, il n'y a pas,** en effet, **passage inéluctable de la vie à la mort mais, au contraire, constamment, passage de la mort à la vie, passage de la mort à la naissance, renaissance, retour au Temps du commencement.**

---

doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 16.

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 104.

. Par les protagonistes

Les « héros » mythologiques présents dans *L'Emploi du temps* en sont la meilleure preuve. Les tapisseries d'Harrey représentent les aventures de Thésée. Or celui-ci, comme le fera Delmont, comme le fait d'une certaine façon Revel, connaît la mort puisqu'il descend aux enfers mais il revient ensuite à la vie puisqu'il s'en échappe et a droit à d'autres aventures. Caïn a un itinéraire parallèle. Il est confronté à la mort via le meurtre de son frère et le bannissement de Dieu mais cette phase le ramène à la vie puisque c'est à cause de ces « morts » qu'il fonde une ville et devient maître des forgerons, des tisserands et des artistes. C'est précisément cet aspect qui fait que Butor s'est intéressé à Donne dans *Répertoire I* et l'a amené à citer intégralement l'extrait suivant :

> « Inconnu qui lis cet écrit revêche,/ Qui ne cherche à te plaire que dans la mesure où tu es complice./ Laisse-moi arrêter tes pensées. Demande-toi avec moi/ Pourquoi le labourage, la politique, l'architecture,/ Et la plupart de ces arts par lesquels notre existence est bénie,/ Furent inventés par la race maudite de Caïn[1]. »

Dans *La Modification*, on retrouve cette thématique avec Romulus qui après avoir tué Remus devient Quirinus[2]. Symptomatiquement, Otto Rank analyse les fratricides de manière assez similaire :

> « Le frère est […] un Double, symbole d'un deuxième moi haïssable et répudié par la personnalité ; c'est ainsi que […] le fratricide, dans le rêve ou la création artistique, signifie l'assassinat symbolique de ce deuxième moi. C'est en quelque sorte un "suicide" sous la forme indolore de la mort de cet autre moi et cet acte d'élimination du moi rejeté a le sens d'une libération, d'une renaissance à une autre conscience, à un autre être (Rank, *Don Juan et le Double*, petite bibliothèque Payot, 1968, p. 109)[3]. »

. Par certains schèmes mythiques

De nombreux schèmes mythiques auraient en structure profonde cette dualité mort/renaissance or plusieurs de ces schèmes sont présents dans *L'Emploi du temps*.

Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Gilbert Durand explique, par exemple, que derrière le schème de l'animation accélérée, il faut voir « une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement[4] » et même, plus profondément, de l'angoisse devant « le départ sans retour et la mort[5] ». Dans les mythes, ce schème se manifesterait par la représentation d'animaux fuyant : « l'adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque. Or le

[1] Butor, « Sur Le *Progrès de l'âme* de John Donne », *Répertoire I*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 34.
[2] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 188-189.
[3] Kintzinger, *ibid.*, p. 189-190.
[4] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 77.
[5] *Ibid*., p. 80.

changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps[1]. » Pour lui, un des animaux les plus représentatifs de ce schème serait le Taureau et cela d'autant plus que

> « Les cornes des bovidés sont le symbole direct des "cornes" du croissant de lune, morphologie sémantique qui se renforce par son isomorphisme avec la faux ou la faucille du Temps Kronos, instrument de mutilation[2]. »

Si l'on ajoute à ces remarques le fait que, selon ce même auteur, Cocteau, « avec un très sûr instinct », a modernisé dans son film *Orphée* ce schème « en le transformant en motocyclette messagère du Destin[3] », il devient légitime de se demander si Butor, avec « un [tout aussi] sûr instinct », n'aurait pas fait de même. Pas, cette fois, avec une mobylette mais avec une… Morris. Rappelons que ce véhicule est dans le roman très souvent caractérisé par le noir et, surtout, que son signifiant commence par la syllabe « mor », homophone du substantif « mort ».

Mythiquement parlant, le taureau, symboliserait donc le mouvement, le changement brusque, qui met en danger la société voire la mort qui peut, en un instant, en une ruade, en un coup de corne, nous emporter.

Gilbert Durand continue en montrant que, dans de nombreux mythes, on a droit à un processus d'euphémisation. L'animal sauvage peu à peu se pacifie :

> « C'est que devant le vainqueur comme devant le temps il n'y a pas une seule attitude possible. Certes, on peut résister et héroïquement hypostasier les périls et les maléfices que l'envahisseur ou le temps fait subir au vaincu. On peut aussi collaborer. Et l'histoire, bien loin d'être un impératif n'est qu'une intimation devant laquelle le choix et la liberté sont toujours possibles[4]. »

N'est-ce pas exactement ce qui se passe dans *L'Emploi du temps* ? Revel, à force de méditer sur la Morris, à force d'essayer de l'identifier, de l'approcher finit par « l'apprivoiser », par découvrir qu'elle est parfois grise et non noire. Il finit même, par l'intermédiaire de James, par se déplacer dans Bleston grâce à elle. Une nouvelle fois, on retrouve le processus observé avec les murs. Ce qui semblait négatif s'avère positif. Ce qui était associé à la destruction sert à reconstruire. **Nul doute que ce qui est en jeu ici est la question de la mort. Comment l'apprivoiser ? Comment construire à partir de la faillite, de l'échec, qu'elle semble être ?**

Ce processus qui conduit à une régénérescence, à un nouveau départ, nous le retrouvons également dans ce que Gilbert Durand appelle les images nyctomorphes. Le

---

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 77.
[2] *Ibid.*, p. 87.
[3] *Ibid.*, p. 80.
[4] *Ibid.*, p. 86.

motif du miroir, par exemple, doit, selon cet auteur, certes être associé à la mort (« Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres[1] ») mais aussi à la vie : se mirer, c'est dupliquer son image, c'est lutter contre sa trop potentielle disparition. L'ethnographie le confirme : « chez les Bambara le corps du double humain, le *dya*, est "l'ombre sur le sol ou l'image dans l'eau". Pour remédier au vol toujours néfaste de son ombre le Bambara a recours au miroir aquatique[2]. » L'omniprésence dans le roman des miroirs n'en prend évidemment que plus de sens.

L'isotopie du /Sommeil/, si présente dans le roman de Butor, pourrait être étudiée de la même façon. Si le sommeil est synonyme de mort, il est pourtant immanquablement suivi d'un réveil. C'est très net dans le roman : « Le terrible engourdissement dont je viens de me réveiller » (1er mai, p. 11/226) ; « C'était un premier réveil déjà » (20 juin, p. 144/316) ; « ce souterrain que je creuse vers mon réveil » (24 juin, p. 152/322) ; « Alors j'ai décidé d'écrire […] pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait avec toute sa pluie […] pour ne pas devenir semblable à tous ces sommeilleux que je frôlais » (5 août, p. 261/396).

Le schème de la « chute » conduit à la même inversion, à la même remise en cause de la mort, à la même renaissance. Sa dimension mythique est dans le roman de Butor à peine voilée. La chute de Revel a lieu au seuil d'un site sacré et, nous l'avons vu, ramène à la *Genèse*. Les mythologues et anthropologues analysent ce motif comme un écho de la naissance, un écho du nouveau-né quittant le monde utérin et tombant dans le monde terrestre[3].

A noter que ce schème, comme celui du taureau-Morris, ramènerait au Temps. En effet, selon Bachelard, toute chute peut être reliée aux concepts de rapidité, d'accélération et de ténèbres[4]. En tant qu' « agent de précipitation[5] » dans le vécu et en tant qu'« expérience douloureuse fondamentale[6] », la chute représente donc le « temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition[7]. » Elle est par excellence le signe, le rappel de notre condition mortelle.

Selon Gilbert Durand, cette conception amène à réinterpréter l'arbre du paradis :

---

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 109.
[2] *Ibid.*, p. 109.
[3] *Ibid.*, p. 123.
[4] *Ibid.*, p. 123-124.
[5] Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 51.
[6] Durand, *ibid.*, p. 123-124.
[7] *Ibid.*, p. 125.

> « le second arbre du jardin d'Eden, dont la consommation du fruit déterminera la chute, n'est pas celui de la connaissance comme le prétendent des leçons récentes, mais celui de la mort. La rivalité entre le serpent, animal lunaire, et l'homme semble se réduire dans de nombreuses légendes à la rivalité d'un élément immortel, régénéré, capable de faire peau neuve, et de l'homme déchu de son immortalité primordiale[1]. »

Ce ne serait que plus tard que la signification du mythe se serait déportée vers le moral :

> « On a substitué à la connaissance de la mort et à la prise de conscience de l'angoisse temporelle, comme catastrophe fondamentale, le problème plus anodin de la "connaissance du bien et du mal" qui, peu à peu, s'est grossièrement sexualisé. Cet infléchissement vers la sexualité a été introduit à une époque relativement récente, sous l'influence d'un courant ascétique pessimiste qui semble venu de l'Inde et s'être répandu dans une grande partie du Proche-Orient avant que d'atteindre l'Occident[2]. »

Cette dimension morale ultérieure peut cependant aussi être perçue dans *L'Emploi du temps* puisque la chute de Revel est explicitement associée à la supposée présence de Rose et que d'autre part, l'environnement féminin est surmarqué dans tout le passage. Non seulement la lexie « jeune fille » est répétée mais quelques lignes plus loin Revel se retrouve entouré de petites filles de douze à quinze ans (29 mai, p. 68/264). La dimension sexuelle est aussi présente par le surmarquage phallique (« les deux tours » p. 67/264, « les colonnes romanes » p. 67/264, les « colonnes effritées » p. 68/264) associé à des éléments aux connotations sexuelles féminines évidentes (« ouvert », « formes d'amandes », « glissantes »).

Or cette féminisation de la chute, qui semble nous éloigner de la thématique du Temps, en serait, en fait, toujours selon Gilbert Durand, une euphémisation : « L'incoercible terreur du gouffre se minimiserait en vénielle crainte du coït et du vagin.[3] ». Cette lecture amènerait à réinterpréter temporellement les échecs féminins de Revel. Il n'aurait ni Ann ni Rose parce que temporel et charnel seraient ni plus ni moins synonymes[4]. Mythiquement, se laisser tenter par la chair reviendrait à être aspiré par la mort. Lui résister, reviendrait à devenir immortel :

> « l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps se doublera toujours d'une inquiétude morale devant la chair sexuelle et même digestive. La chair, cet animal qui vit en nous, ramène toujours à la méditation du temps. Et lorsque la mort et le temps seront refusés ou combattus au nom d'un désir polémique d'éternité, la chair sous toutes ses formes, spécialement la chair menstruelle qu'est la féminité sera redoutée et réprouvée en tant qu'alliée secrète de la temporalité et de la mort[5]. »

Rien que par cela, l'ordre vie/mort serait donc encore une fois inversé. Il faudrait ajouter à ces remarques que la chute est ce qui donne l'occasion, la possibilité, à l'homme de se relever. On retrouve là une variante du thème théologique de la *felix culpa*. Heureusement qu'Adam et Eve ont chuté, grâce à cette « heureuse faute », le Christ est venu sauver les hommes. Heureusement que Revel chute, grâce à cette « heureuse faute », il va pouvoir

---

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 125.
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] *Ibid.*, p. 128-129.
[4] *Ibid.*, p. 130.
[5] *Ibid.*, p. 134.

trouver sa voie. Cette euphémisation de la chute est d'autant plus mise en valeur dans *L'Emploi du temps* que, comme nous l'avons vu plus haut, le personnage honni par la tradition, le personnage symbolisant finalement encore plus qu'Adam la chute, Caïn, est l'archétype de ce redressement.

. Par certains motifs spatiaux

Si de nombreuses images thériomorphes, nyctomorphes ou catamorphes du roman de Butor ramènent au mythique, inversent l'ordre vie/mort et débouchent sur une renaissance, un recommencement, il en est de même de certains motifs spatiaux.

Commençons par faire remarquer que puisque la ville de Bleston est présentée à plusieurs reprises comme un labyrinthe[1], comme un « lieu d'initiation[2] », comme une *imago mundi*[3], elle a tout d'un mandala. La scène où Revel n'arrive pas à sortir de la ville tend d'ailleurs à le confirmer :

> « Les sociétés archaïques et traditionnelles conçoivent le monde environnant comme un microcosme. Aux limites de ce monde clos, commence le domaine de l'inconnu, du non-formé. D'une part il y a l'espace cosmisé, puisque habité et organisé – d'autre part, à l'extérieur de cet espace familier, il y a la région inconnue et redoutable des démons, des larves, des morts, des étrangers ; en un mot, le chaos, la mort, la nuit[4]. »

Or si « "Mandala" signifie à l'origine "cercle", les traductions tibétaines en rendent l'intention profonde en le nommant "centre"[5]». Voilà qui nous ramène à un motif que nous n'avons cessé de croiser. Bleston est présentée par Revel comme un centre : « Bleston, ce n'est pas une cité bien limitée par une ceinture de fortifications ou d'avenues, se détachant ferme sur le fond des champs, mais que, telle une lampe dans la brume, c'est le centre d'un halo » (16 mai, p. 44/258). Au début du roman, Revel est en quête d'un centre. C'est un centre et pas un autre lieu qu'il demande à Horace : « Excusez-moi, monsieur. Pourriez-vous m'indiquer le moyen le plus rapide pour regagner le centre […] Pour aller au centre ? – Qu'est-ce que vous voulez dire par centre ? » (13 mai, p. 29/238). C'est aussi un centre qu'implicitement il recherche quand il veut aller voir pour la première fois la cathédrale et, une fois qu'il a pénétré dans celle-ci, son regard se tourne encore une fois vers un centre :

> « Regardez ce ruban qui court dans ces trois scènes, avec des inscriptions plus très lisibles mais que l'on arrive assez facilement à reconstituer. Au centre, "posuitque Dominus signum" ("et le Seigneur lui imprima un signe") est une expression tirée de la Vulgate, Genèse, chapitre 4, verset 15 » (5 juin, p. 93/282-283).

---

[1] Eliade, *Images et symboles*, coll. « Tel », Gallimard, [1952], 2004, p. 73.
[2] *Ibid.*, p. 74.
[3] *Ibid.*, p. 73.
[4] *Ibid.*, p. 52.
[5] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 282.

Comme le révèle la découverte d'un centre dans le centre (la cathédrale) de ce centre qu'est en lui-même le mandala (Bleston), **les centres dans *L'Emploi du temps* s'avèrent multiples**. Outre les deux cathédrales, on pourrait aussi citer la place de la mairie :

> « ce rectangle à peine plus long que large […] ce rectangle de toute évidence, le centre du mouvement de la ville, de son commerce ménager avec ses trois grands magasins […] le centre de ses distractions avec ses cinq grands cinémas » (29 mai, p. 66/263).

Et l'on devine, à la fin du roman, que le nouveau centre sera le grand magasin qui est en train de se bâtir.

Or cette caractéristique ramène au mythique :

> « Cette multiplicité de "Centres" et cette réitération de l'image du Monde à des échelles de plus en plus modestes constituent l'une des notes spécifiques des sociétés traditionnelles[1] » ;

> « un caractère relie fortement le centre et son symbolisme à la grande constellation du *Régime Nocturne* : c'est la *répétition.* L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des "centres" et sur l'ubiquité absolue du sacré : "La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant"[2] ».

De plus, dans une perspective mythique, le centre est sacré car il est le lieu par excellence où se rejoignent les inconciliables, à savoir l'enfer, la terre et le ciel[3]. Ce constat est à mettre en parallèle avec certaines des remarques de celui qui, comme nous l'avons dit plus haut, en réaction au positivisme du siècle précédent, a ramené sur la sellette la pensée mythique : André Breton. Ce dernier, en effet, évoque à plusieurs reprises dans son œuvre un « point sublime », « un point de l'esprit » où enfin les contradictions sont dépassées, « où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement[4] ». Il est d'autant plus tentant de voir dans les « centres » de *L'Emploi du temps* ce point sublime mythique que Butor, dans son article sur Jules Verne, se réfère explicitement à cette notion de Breton et utilise justement pour la désigner l'adjectif « central » : « On le voit : le pôle signifie bien ce point central dont parlait Breton d'où le jour et la nuit, le ciel et la mer cessent d'apparaître comme contradictoires[5]. » **Dans *L'Emploi du temps*, le « centre » qu'est la cathédrale concilie bien ces inconciliables que sont l'enfer, la terre et le ciel.** Par les vitraux, par l'évocation de Babel, de Sodome et Gomorrhe, du meurtre de Caïn et des désordres des guerres de religion, l'enfer n'est pas loin. Par les références à la Bleston moderne et à ses

[1] Eliade, *Le Sacré et le profane,* coll. « Folio essais », Gallimard, 1994 [1957], p. 43.
[2] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 284.
[3] « Dans les cultures qui connaissent la conception des trois régions cosmiques – Ciel, Terre, Enfer – le "centre" constitue le point d'intersection de ces régions », Eliade, *Images et symboles,* coll. « Tel », Gallimard, [1952], 2004, p. 56.
[4] Breton, *Second manifeste du surréalisme,* coll. La Pléiade, *Œuvres complètes I,* Gallimard, 1988, p. 781
[5] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 146.

habitants, par la présence de Revel, le monde terrestre est représenté. Le ciel, quant à lui, est là via l'escalier qui conduit en haut de la tour. En effet, si l'on en croit les mythologues, l'on trouve toujours dans les centres une montagne, une échelle, un arbre, un pilier, etc.[1] Le fait de les gravir est beaucoup plus qu'un acte physique. Les escalader revient à accéder au ciel[2], revient à abolir le « vieil homme » que tout individu devient au contact de la quotidienneté :

> « chacun de ces modes d'être représente l'abolition de la condition humaine profane, c'est-à-dire une rupture de niveau ontologique : à travers l'amour, la mort, la sainteté, la connaissance métaphysique, l'homme passe, comme le dit la *Brihadâranyaka Upanisad*, de l'irréel à la réalité[3]. »

Voilà qui nous ramène à la structure mort/renaissance comme nous y ramène le fait qu'après être tombé sur le parvis, Revel escalade la tour de la cathédrale. Monter les escaliers de la cathédrale, monter en haut de la tour, mythiquement, ce n'est pas, en effet, seulement gravir des marches, c'est passer d'un monde où la mort nous guette à chaque pas à un monde où la vie l'emporte, c'est glisser du Temps à l'éternité :

> « Déjà se dessine en filigrane, sous les symboles ascensionnels ou spectaculaires, la figure héroïque du lutteur arc-bouté contre les ténèbres ou contre le gouffre[4] » ;

> « les symboles ascensionnels nous apparaissent tous marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute. Cette reconquête […] peut être ascension ou érection vers un au-delà du temps, vers un espace métaphysique dont la verticalité de l'échelle, des bétyles et des montagnes sacrées, est le symbole le plus courant[5] » ;

> « Le rite indien fait aussi allusion à l'immortalité qu'on obtient à la suite de l'ascension au Ciel. […] quantité d'autres approches rituelles d'un Centre équivalent à une conquête de l'immortalité[6]. »

La signification de ce schème et de tous les schèmes mythologiques qui précèdent devient claire : Revel craignait la Morris Noire, était perdu dans le labyrinthe de la ville, avait chuté, mais il apprivoise la mort, pénètre dans le mandala, trouve le centre et escalade la tour. Autrement dit, de dévoré par le Temps qu'il était, il devient, par les mythes, maître du Temps. Il était mort, il ressuscite.

L'ordre vie / mort est de même inversé par un autre schème qui va s'avérer capital dans *L'Emploi du temps*, celui de l'or.

---

[1] Eliade, *Images et symboles*, coll. « Tel », Gallimard, [1952], 2004, p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 59.
[3] *Ibid.*, p. 71.
[4] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 178.
[5] *Ibid.*, p. 162.
[6] Eliade, *ibid.*, p. 63.

. Par la dimension alchimique

La bague de Madame Jenkins est en or, la grande mouche de la cathédrale est en or, les tapisseries d'Harrey sont tissées d'or et, surtout, à la fin du roman, de l'or commence à sourdre des murs de Bleston :

> « Je vous vois maintenant, rues de Bleston, vos murs, vos inscriptions et vos visages ; je vois briller pour moi au fond de vos regards apparemment vides, la précieuse matière première avec laquelle je puis faire l'or mais quelle plongée pour l'atteindre, et quel effort pour la fixer, la rassembler toute cette poussière » (10 septembre, p. 357/460) ;
>
> « avant que la cuisson trop lente ait transformé leur sable en verre. Il y avait une rainure entre deux briques sur un mur ruisselant, et j'ai bu à cet œil entrouvert de ton or une gorgée de larmes si mélangées de poisons que j'ai sans doute précipité ma décrépitude, que des tourments m'attendent, que mon visage se marquera d'une étoile de lèpre ; mais c'était le philtre des fantômes, l'élixir d'immortalité, son goût ne pouvait me laisser aucun doute » (25 septembre, p. 391/484).

En toute cohérence avec cette dernière remarque de Revel et ce que nous avons vu précédemment, Gilbert Durand rappelle que « Le sel, **l'or, c'est** pour le "chymiste" **la preuve de la pérennité** de la substance à travers les péripéties des accidents. Le sel et l'or sont les résultats d'une concentration, ils sont des centres[1] » ; « Il est significatif que Dumézil étudie le symbolisme de l'or chez les Germains à propos des "Mythes de la vitalité" et des dieux de la fécondité[2]. »

Evidemment une telle thématique conduit tout droit à une autre, croisée précédemment, celle de l'alchimie et cela d'autant plus que vocabulaire et métaphores alchimiques sont utilisés à plusieurs reprises dans le roman de Butor : « le crépitement de tes briques, de ce noyau de braise au cœur de chacune d'entre elles, qui voudrait transformer en vitre toute sa gangue […] quand brilleront nos métaux ? » (5 septembre, p. 349), « ma propre haine noire que tu as réussi à rendre incandescente par la violence de tes coups répétés, à transmuer en cet attachement destructeur tout aussi passionné mais clair » (18 septembre, p. 375).

Montandon et Léonard-Roques montrent de même que **Caïn réunit toutes les caractéristiques de l'alchimiste**. Il est en effet explicitement désigné comme le père des forgerons or, du point de vue mythique, tout forgeron est un alchimiste en puissance :

> « Ritualisé, son travail touche à la "sacralité tellurique dont participent les mines et les minerais". La métallurgie n'est pas sans prendre un caractère obstétrique, la Terre-mère était assimilée à une matrice où, tels des embryons, croissent les minerais. […] Forgerons et alchimistes se rejoignent dans une même vision sacralisée des métaux ainsi que dans une commune maîtrise du feu conçu comme opérateur du passage d'un état de matière à un autre[3] ».

De plus, Caïn passe par toutes les étapes du processus alchimique :

---

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 301.
[2] *Ibid.*, p. 303.
[3] Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Champion, 2003, p. 302-303.

> « Lors de ces différentes étapes (*nigredo, albedo, citrinitas, rubedo*), les substances minérales, comme celui qui les manie, "souffrent", "meurent", "renaissent à un autre mode d'être". On peut dès lors avancer l'interprétation selon laquelle le parcours caïnique, du meurtre à la fondation finale, serait lu par Butor comme l'actualisation de ces épreuves mystiques[1]. »

La première phase fait passer, via le rouge, du noir au blanc, de la vie insatisfaisante à la mort, du plomb à la fusion de celui-ci :

> « Placé sous le signe du sang qui peut être une des formes prises par la *materai prima* lors de l'œuvre au noir, Caïn fait l'expérience d'une régression, d'une descente aux Enfers, ce que confirme le rapprochement avec Thésée, lui-même initié aux mystères infernaux. Partant, le rouge du vitrail qui couronne la scène du fratricide serait à lire comme emblématique du sang répandu lors de cette épreuve initiale de confusion, de chaos et de mort. Ce geste criminel initie le personnage aux mystères de la mort, réalité encore inconnue in *illo tempore*, et lui forge un état de conscience inaccessible à la condition profane : c'est l'œuvre à blanc[2]. »

La deuxième phase, via encore le rouge, conduit au jaune et ramène à la vie, une vie enfin pérenne et inaltérable, c'est-à-dire à l'image de l'or :

> « Dépouillant le vieil homme, Caïn meurt à lui-même et acquiert un mode d'être transcendantal dans la séquence du signe. L'invulnérabilité qui lui est conférée peut se lire comme une forme de résurrection. Il n'est pas indifférent que, sur le vitrail, la représentation de l'imposition du signe soit matérialisée par un rayon jaune qui vient s'écraser sur le front de Caïn : fortification de la nouvelle conscience initiatique, le jaune ou *citrinitas* est en effet la phase qui précède la fin de l'œuvre. Cette renaissance du personnage permet la fondation, représentée dans le Vitrail par le rouge qui baigne la ville, rouge propre à la *rubedo*[3]. »

L'ambivalence du rouge est à l'image de toutes les ambivalences que nous n'avons cessé de croiser, l'ambivalence des murs, l'ambivalence de la Morris, l'ambivalence du Temps, l'ambivalence de la mort :

> […] Dans ce rapprochement fait entre substance au fondement de la première opération (le sang comme *materia prima* de la *nigredo*) et couleur finale des ingrédients dans la *rubedo*, Butor exprime toute la dualité du parcours d'un Caïn meurtrier mais fondateur ou plutôt fondateur parce que meurtrier[4]. »

Il est possible de faire exactement la même lecture avec le personnage de Revel. D'abord le noir, la mort,

> « Nombre de critiques ont souligné la relation entre le parcours de Revel et les différentes opérations de l'*opus alchymicum*. […] les premiers mois du séjour sont placés sous le signe de la *nigredo* (dominance du noir des eaux, de l'air des façades qui induit pour les personnages un "obscurcissement de [lui]-même" […] Dans un réseau urbain aux noms de rues symboliques (Brown Street, Iron Street, Copper Street, Silver Street…), les étapes qui font progressivement passer de l'œuvre au noir aux autres stades de l'*opus* sont rythmées par la symbolique des saisons ainsi que par les changements de couleur d'un ciel habituellement sombre[5] »,

puis le blanc et le jaune, mâtiné comme il se doit de rouge :

> « De nombreuses journées de janvier, Revel retiendra rétrospectivement "la neige jaune" , "le brouillard jaune et râpeux". L'image de la *rubedo* ne se dessine dans le récit qu'avec l'entrée en écriture, au printemps, sous un ciel qui vire au rose […] La maîtrise du feu marque l'affirmation de la vocation alchimique du personnage, mais n'intervient pleinement qu'à partir de la nuit du 30 août où celui-ci se

[1] Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Champion, 2003, p. 305-306.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 308-309.

> voit marqué du signe caïnique. A ce stade de son parcours, le diariste "[est] devenu, par le baptême de la fureur [de Bleston], invulnérable à la manière des fantômes". L'alchimiste Revel s'est transformé et a accédé à un état de conscience inconnu du profane. Il a définitivement dépassé la phase de la *nigredo*[1]. »

On pourrait même dire, et le fait que les passages les plus alchimiques se situent dans la dernière partie du roman tend à le confirmer, que c'est Bleston dans son ensemble qui subit une transmutation. Cette ville est en effet, depuis son industrialisation, sous le signe du plomb : « le plomb du ciel commençait à fondre » (29 mai, p. 66), « l'or pâle du soleil se dégrade en cuivre et en plomb pourri » (30 juin, p. 166) ; « jusqu'à se recouvrir de cette écume de plomb qui tombe en fines gouttelettes sur ma vitre » (23 juillet, p. 231). Cependant, peu à peu, sous l'influence des feux qui s'allument un peu partout, ce plomb, comme l'annonce déjà la citation du 29 mai, se liquéfie : « Mes yeux se fatiguaient dans cet effort de telle sorte que bientôt les lignes de plomb se sont mises à trembler et à fondre » (5 août, p. 258). Comme si le plomb passait par différents états, différents métaux sont aussi tour à tour évoqués : « le métal du ciel passait du zinc à l'étain » (29 mai, p. 65), « (de la limaille de cuivre se mêlait au mercure du ciel) » (30 mai, p. 71), « C'est le moment où la pluie de soufre commence à tomber » (6 juin, p. 98) ; « seulement cette fondamentale salissure de l'air, cette transpiration, cette terrible exhalaison de Bleston […], cette emprise de fer qui ne s'allège que si rarement et si peu » (16 juin, p. 130-131), « minces granulations d'argent qui se sont çà et là pénétrées de poussière, mais qui en certains autres endroits protégés, sont restées à peu près intactes » (24 juin, p. 154-155). En toute cohérence, à la fin du roman, comme nous l'avons vu, de l'or se met à jaillir des briques, briques qui par ce fait rappellent le four des alchimistes.

Cette thématique est d'autant plus intéressante pour notre propos que, du point de vue mythique, **transformer du plomb en or** ce n'est pas seulement, comme le signale le rapprochement or/eau de jouvence[2], une preuve de la pérennité de la substance, un indice de vitalité et de fertilité, **c'est** aussi **s'affranchir du Temps :**

> « Le but suprême de l'alchimie serait bien "d'engendrer la lumière" comme le dit Paracelse, ou mieux comme l'a vu profondément Eliade d'accélérer l'histoire et de maîtriser le temps. […] Tant en Chine qu'aux Indes, en Annam qu'en Insulinde ou en Occident chrétien, l'alchimiste affirme "ce que la nature ne peut perfectionner que dans un très grand espace de temps, nous pouvons l'achever en peu de temps par notre art" […] hâter la croissance des métaux par l'œuvre alchimique équivaut à les absoudre de la loi du temps[3]. »

---

[1] Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité,* Champion, 2003, p. 308-309.

[2] « j'ai bu, ce soir, cette liqueur fabuleuses, Ariane, qui ruisselait sur les pierres du haut du pur ciel bleu, cette liqueur que j'ai reconnue, qui imprègne profondément la laine, la soie, l'or et l'argent des tapisseries du Musée » (25 août, p. 318/433).

[3] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 349.

. Par la dimension initiatique

Il ne faudrait cependant pas croire, et les différentes phases alchimiques que nous venons d'identifier en sont une première preuve, que dans la pensée mythique le retour au commencement ne se fait qu'en deux phases, celle de la « mort » puis celle de la « renaissance ». Cette dernière est au contraire à chaque fois l'aboutissement d'un long et périlleux parcours initiatique, parcours dont l'on retrouve toutes les étapes ou presque dans *L'Emploi du temps*.

Le calendrier choisi par Butor est déjà en soi révélateur. Le roman s'achève en septembre, or ce mois était dans l'ancienne Grèce le mois des cérémonies d'initiation[1].

Dans les premières pages, Revel, pour rejoindre Bleston, territoire inconnu, est obligé de quitter son passé. **Dans les initiations traditionnelles tout commence**, de même, **« par la séparation du néophyte avec sa famille et une retraite dans la brousse**[2] ». Notons au passage que la métaphore de la brousse ou de la jungle correspond assez bien à la ville de Bleston, qui est tout sauf un lieu rassurant. Même le voyage France Angleterre peut être relié à l'initiatique. En effet, selon Champeaux-Stercks :

> « Pour l'homme religieux tout voyage bien concret et quoique profane en apparence peut être également d'abord un voyage mythique, un voyage liturgique pourrait-on dire, un voyage qui n'a son sens plénier que par une référence consciente au Grand et Unique Voyage de l'homme vers le Séjour bienheureux[3]. »

Dans *L'Emploi du temps*, l'arrivée et les premiers jours à Bleston semblent d'autant plus initiatiques qu'ils sont accompagnés d'un véritable rituel :

> « Au sortir de la gare, Jacques cherche un coiffeur, comme pour se soumettre à quelque ablution rituelle. Plus tard, boire de la bière brune, liquide semblable aux eaux de la Slee, équivaudra à se faire baptiser dans la rivière. […]. Jacques s'essuie avec le mouchoir qu'il vient d'acheter chez Philibert's, l'un des grands magasins de la ville, où il s'était rendu "dans l'intention d'y acheter *une sorte de talisman*, un objet fait à Bleston et dans la matière de Bleston, qu'[il] pourrai[t] porter sur [lui] comme signe protecteur"[4] ».

Le parcours de l'impétrant n'est normalement pas sans douleur[5]. Les affres de Revel à Bleston en sont la confirmation. Non seulement il connaît la solitude, est en quête d'un gîte, a l'impression d'avoir toute la ville contre lui mais il doit aussi renoncer aux deux sœurs : « Les sévices que subit l'initié sont souvent des mutilations sexuelles : castration totale ou partielle[6] ». Par sa vie de plus en plus ascétique, par le feu, par le « cri » de ses mots, par sa

---

[1] Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, p. 14, cité par Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 155.
[2] Eliade, *Le Sacré et le profane*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1994 [1957], p. 160-162 ; souligné par nous.
[3] Champeaux-Sterckx, *Introduction au Monde des Symboles*, Coll. Zodiaque, p. 68, cité par Onikepe, *ibid.*, p. 29.
[4] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 25.
[5] *Ibid.*
[6] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 352.

fouille systématique de Bleston, l'attitude de **Revel n'est pas non plus sans points communs avec le fait que les initiés, à un moment ou à un autre, sont « invités » à chasser les mauvais démons :**

> « la cérémonie d'expulsion annuelle des démons, maladies et péchés se laisse ramener aux éléments suivants : jeûne, ablutions et purifications ; extinction du feu et sa ranimation rituelle dans une seconde partie du cérémonial ; expulsion des "démons" au moyen de bruits, de cris, de coups (à l'intérieur des habitations) suivie de leur poursuite à grand renfort de vacarme à travers le village […] Bien entendu, il est rare de rencontrer à la fois tous ces éléments réunis explicitement[1]. »

Ensuite, l'initié doit en passer par « une épreuve mutilante ou sacrificielle[2] **».** Epreuve et mort sont alors généralement euphémisées[3] par un simulacre, symbolisé par des motifs comme ceux de la nuit, de l'endormissement, de la plongée dans l'eau, etc. : « Dans la mythologie grecque, Sommeil et Mort, Hypnos et Thanatos, sont deux frères jumeaux. Rappelons que pour les Juifs aussi, au moins à partir des temps post-exiliques, la mort était comparable au sommeil[4]. » **L'essentiel est qu'il y ait *regressus ad uterum*** :

> « Dès les stades archaïques de culture, l'initiation des adolescents comporte une série de rites dont le symbolisme est transparent : il s'agit de transformer le novice en embryon […] Le retour à la matrice est signifié soit par la réclusion du néophyte dans une hutte, soit par son engloutissement symbolique par un monstre, soit par la pénétration dans un terrain sacré identifié à l'utérus de la Terre-Mère[5]. »

Ce passage par la mort, ce retour au chaos originel est bien une réalité dans *L'Emploi du temps*. Non seulement Revel s'enferme de plus en plus dans sa chambre mais, « trempé de pluie et de boue charbonneuse », il ne cesse de dire qu'il se sent comme englouti dans un marais qui est en train de l'absorber. Bleston est aussi constamment comparé à un monstre qui avale et dévore. Les labyrinthes, omniprésents dans le roman de Butor, sont à relier à ce motif. En effet, dans les textes mythiques, ils sont très souvent associés au thème des intestins et donc à celui de l'engloutissement[6]. Revel régresse à un tel point que, après les épreuves Rose puis Ann, il est réduit à un être immobile et figé qui ne peut même plus s'exprimer. Autrement dit, il redevient l'équivalent d'un embryon.

Pourtant l'initié finit par sortir de sa torpeur mais cette sortie n'est pas alors une reprise de sa vie passée, c'est une véritable… renaissance : « les jeunes initiés sont censés avoir tout oublié de leur vie antérieure, […] avec l'initiation tout recommence à nouveau[7]. » Dans *L'Emploi du temps*, Revel semble effectivement avoir comme oublié son passé. Il renonce relativement aisément à Rose et Ann, il va tout aussi aisément couper avec la ville de Bleston. Autrement dit, **conformément à ce que nous venons de voir, après sa phase de**

---

[1] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2006 [1969], p. 68.
[2] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 351.
[3] *Ibid.*, p. 354-355.
[4] Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard 2007 [1963], p. 159.
[5] *Ibid.*, p. 103-104.
[6] Eliade, *Le Sacré et le profane*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1994 [1957], p. 160-162.
[7] *Ibid*.

« mort », il va entamer une nouvelle vie, une vie plus authentique. Il va cesser de batifoler à droite et à gauche, il va devenir en quelque sorte enfin adulte :

> « comme l'Ancêtre mythique est passé de la préexistence à l'existence et le Soleil des ténèbres à la lumière. […] tous ces rituels et symbolismes du "passage" expriment une conception spécifique de l'existence humaine : une fois né, l'homme n'est pas encore achevé ; il doit naître une deuxième fois, spirituellement ; il devient homme complet en passant d'un état imparfait, embryonnaire, à l'état parfait d'adulte[1]. »

On retrouve bien dans *L'Emploi du temps* les trois phases que Van Gennep repère dans *Les rites de passage* :

> « celle de la "séparation", durant laquelle l'individu se défait de son statut antérieur ; celle de la "marginalité", qui est une période de transition allant souvent de pair avec la suspension des contacts sociaux normaux ; enfin, celle de l' "agrégation" qui correspond à la réadmission de l'individu au sein de la société avec son nouveau statut[2]. »

Les deux premières phases correspondent à une mort symbolique, la troisième à une résurrection.

Avant d'aller plus loin, notons que ces différents constats sont cohérents tant avec les faiscsèmes dégagés plus haut qu'avec une Vision du Monde stratifiée ayant pour schème matriciel un monceau d'affiches déchirées.

En effet, le fait que les schèmes et motifs recensés tendent tous à montrer que la mort conduit à une renaissance, que la fin ramène au début, rend compte des faiscsèmes de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/, de la /Finitude/ et de la /Non-Finitude/, de la /Directivité/ et de la /Rétrogradation/ découverts plus haut.

De plus, le schème matriciel du monceau d'affiches modélise bien l'alternance Mort / Recommencement. En effet, une affiche recouverte par une autre, c'est une affiche qui disparaît, qui meurt mais, et c'est là que Butor innove, déchirer un bout de l'affiche supérieure, c'est faire revivre l'affiche d'en dessous. Un monceau d'affiches déchirées, c'est donc constamment un passage de la vie à la mort et de la mort à la vie.

La représentation du réel et du Temps que nous sommes en train de mettre à jour ne se révèle-t-elle pas enfin constituée de plusieurs couches ? Ne sommes-nous pas en train de découvrir que le mondain est composé d'une couche mythique recouverte d'une couche judéo-chrétienne ? Alors que le judéo-christianisme pensait l'avoir emporté une bonne fois pour toutes, Butor « déchire », en partie, la couche judéo-chrétienne et fait réapparaître la couche du dessous, la couche de la représentation

---

[1] Eliade, *Le Sacré et le profane,* coll. « Folio essais », Gallimard, 1994 [1957], p. 153.

[2] Van Gennep, *Les Rites de passage,* Picard, 1909, rééd. Maison des sciences de l'homme, 1969, p. 27, cité par Jnoub Sonia, *La découverte de « soi » dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse de doctorat, Littérature française du XXe siècle, Université de Bourgogne, UFR Lettres et philosophie, juin 2006, p. 324.

mythique. Ce qui a pour conséquence qu'au lieu de se succéder et de s'annihiler les deux couches, les deux temporalités, aussi différentes soient-elles, sont toutes les deux là, simultanément. On peut même se demander si la couche supérieure ne serait pas imbriquée dans la couche inférieure. Le Temps linéaire plutôt que d'être le contradictoire du Temps mythique n'en serait-il pas une partie, une moitié, la moitié allant de la vie à la mort, moitié appartenant à un plus vaste ensemble, l'ensemble : vie, mort, vie ?

✓ Un retour au Temps cyclique ?

Vie, mort, vie, mort, vie, mort, vie… ; naissance, mort euphémisée, retour au chaos, naissance… **Voilà qui amène à se demander si derrière la remise en cause du linéaire, derrière l'inversion vie/mort, derrière le parcours initiatique, derrière le schème du monceau d'affiches déchirées ne s'en cacherait pas un autre l'englobant, un schème que l'on pourrait qualifier de cyclique ?**

. Propension à la circularité

Cette question est d'ailleurs d'autant plus légitime que, plus haut, nous n'avons cessé de croiser et recroiser le faiscsème de la /Circularité/ via, par exemple, le retour de semaine en semaine de la structure « relecture régressive / relecture progressive / passé proche régressif / présent / passé lointain progressif », via aussi, au niveau référentiel, le parcours des foires, l'implantation des feux, l'ordre des parcs, la caractérisation euphorique, dysphorique euphorique de ces mêmes parcs, les salles de cinéma évoquées, les séances de dessins animés, les lieux décrits par les reportages, voire, au niveau de l'écriture, les phrases en spirales.

C'est en fait dès *Passage de Milan* qu'apparaît ce faiscsème : « - Il nous faut en finir avec tous ces récits de fin de monde./ - Qui vous parle de fin ? […]/ - A la vérité, j'ai l'impression qu'alors tout recommencerait[1] ». L'ensemble même du roman, qui débute à sept heures le soir pour s'achever à sept heures le matin, qui à la nuit fait succéder le jour, ramène au cyclique. Les dernières lignes tendent à le confirmer : « Les rideaux de fer des deux magasins d'en bas qu'on lève. Les automobiles bruyantes, le métro, les timbres, les sifflets des trains, les sirènes qui commencent. Alexis […] qui murmure : *Et lux perpetua…*[2] »

[1] Butor, *Passage de Milan, Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 155-156.
[2] *Ibid.*, p. 217.

De même, dans *La Modification*, la succession des saisons, les multiples références aux éléments naturels, le retour aux mêmes rites ou événements, la thématique de l'anniversaire, la forte présence du temps météorologique sont sous le signe de la circularité. Exactement comme ci-dessus, et Leiris le souligne, tout le roman peut aussi être lu comme circulaire : « tout, certes, se passe doublement en circuit fermé puisque le personnage y revient à son point de départ quant à sa vie privée et que, le livre s'achevant au moment où il est pour l'écrire, la fin en rejoint le commencement[1] ».

Les œuvres non romanesques de Butor confirment l'importance du cyclique chez cet auteur. Dans *Répertoire I*, le Temps cyclique est ouvertement abordé lorsque il parle de Roussel : « Inutile de souligner le fait que nous retrouvons ici le thème de la grande année, de l'éternel retour avec ses conjonctions et ses cycles[2] ». Et Butor de compléter :

> « Toute la littérature de Roussel est donc, comme celle de Proust, une recherche du temps perdu, mais cette récupération de l'enfance n'est nullement un retour en arrière, elle est, si l'on me permet cette expression, un retour en avant, car l'événement retrouvé change de niveau et de sens[3]. »

Pierre Bazantay montre effectivement que chez Roussel le cyclique est partout. Il voit par exemple dans *Impressions d'Afrique* : « Un *tour du monde en quatre-vingts jours*, mais dans les deux sens, avec un point de rencontre au milieu du livre[4] ». Ce sont en fait deux cercles qu'il détecte dans cette oeuvre : « Premier cercle, les neuf premiers chapitres, le Gala ; second cercle, les dix-sept suivants, les préparatifs[5]. » Le fait que chaque cercle se caractérise par une écriture différente, par une période différente, par une durée différente comme la présence d'un point nodal entre les deux cercles n'est pas sans rappeler le travail de Butor : « Chronologiquement, le premier cercle s'étend sur deux journées, le 25 et 26 juin. Le second sur quatre mois et quatre jours, du 15 mars au 19 juillet[6]. » A *Locus Solus*, Butor pourrait bien aussi avoir emprunté le fait que le récit « se déploie, selon une certaine linéarité (bien qu'au bout du compte il s'agisse d'un cercle) [7] » et qu'il « se subdivise en de nombreux niveaux de narration dont la superposition affecte gravement la régularité de surface[8]. » Pierre Bazantay montre que derrière le « nous » du narrateur se cache effectivement une superposition de

[1] Leiris, « Le Réalisme mythologique de Michel Butor », Butor, *La Modification*, coll. « Double », Minuit, 1985, p. 313.
[2] Butor, « Sur les procédés de Raymond Roussel », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 177.
[3] *Ibid.*
[4] Bazantay, *Archéologie d'un fait littéraire, Raymond Roussel,* Thèse de doctorat, sous la direction de Francine Dugast, Université de Rennes 2, 1987, p. 190.
[5] *Ibid.*, p. 191.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 231.
[8] *Ibid.*

narrateurs : « Canterel, puis Echenoz[1] ». Enfin, ce même critique, et là encore Butor ne semble pas loin, souligne que chez Roussel à chaque fois la circularité est comme « truquée[2] ». C'est particulièrement net dans *Poussière de lumière* où « l'œuvre ne parvient jamais à se boucler prise dans un mouvement centrifuge d'une spirale qui malgré elle l'entraîne à chaque fois un peu plus à l'écart du point central pourtant jamais perdu de vue[3]. »

Autre influence sûrement déterminante, Joyce, sur lequel Butor écrit :

> « C'est sur les ruines des anciennes civilisations et avec celles-ci que s'en édifient de nouvelles qui reparcourent le même chemin. L'histoire tout entière est ce phénix, cette chute et cette résurrection, cette répétition de cours et de recours (*corsi e ricorsi*) qui se répondent et s'enchevêtrent[4]. »

Une relecture plus approfondie de *L'Emploi du temps* amène à découvrir de nombreuses autres traces de ce faiscsème et ce à tous les niveaux.

Si l'on s'intéresse par exemple au nombre de mots par partie, on obtient les résultats suivants : livre I, 21 587 mots ; livre II, 33 491 mots ; livre III, 24 729 mots ; livre IV, 29 310 mots et enfin livre V, 21 078 mots. Autrement dit, le premier livre et le dernier, à cinq cents mots près, font la même longueur : **le livre se termine comme il commence**. Si l'on nomme A les chapitres faisant de 20 000 à 24 000 mots, B ceux faisant de 24 000 à 28 000 mots et C ceux faisant plus de 28 000 mots, on obtient même le schéma suivant : A C B C A, schéma qui symbolise bien le passage progressif d'un état (A) à un autre (B) puis le retour au premier état (A), schéma qui est à l'image du cycle « Vie, Mort, Vie » que nous venons de mettre en évidence.

En toute cohérence, et nous y reviendrons plus en détail dans la suite de ce travail, **les dernières pages du roman ne sont pas sans ressemblance avec les premières**. On trouve en effet au début comme à la fin une horloge, un quai, un train, Revel dans ce train. On pourrait aussi dire qu'au début de son séjour Revel achète un exemplaire du *Meurtre de Bleston*, l'égare, le prête et à la fin… en rachète un ou encore qu'il arrive à Bleston, seul, vit deux aventures sentimentales et repart… seul, etc.

Les déplacements spatiaux, nous avons commencé à le voir avec les parcs et les cinémas, sont également très souvent cycliques. Le roman commence à la gare Hamilton, il termine à cette même gare. Revel ne cesse aussi de se retrouver, sans même le vouloir, aux mêmes endroits : « J'étais revenu à mon point de départ de midi » (16 mai, p. 39/245),

---

[1] Bazantay, *Archéologie d'un fait littéraire, Raymond Roussel,* Thèse de doctorat, sous la direction de Francine Dugast, Université de Rennes 2, 1987, p. 231.
[2] *Ibid.*, p. 190.
[3] *Ibid.*, p. 274.
[4] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 201.

« j'étais retourné, sans m'en douter, à cet arrêt de bus 27 dans Brandy Bridge Street, d'où j'étais parti pour commencer ma recherche » (16 mai, p. 43/248). De même, les « longues et lentes marches » du 1er septembre (p. 337/447) sont caractérisées par l'adjectif « circulaires ».

Plusieurs objets mentionnés dans le roman sont aussi indissociables du faiscsème de la /Circularité/. Tel est bien sûr le cas des multiples horloges que croise Revel mais aussi de la « grande roue » des fêtes foraines (1er juillet, p. 176/339 ; 2 juillet, p. 180/342 ; etc.), grande roue qui, au détour d'une page, est, elle aussi, associée à la thématique du Temps : « l'époque antérieure au 8 octobre où pour la première fois, j'ai abordé la roue de la semaine chez Matthews and Sons » (19 mai, p. 45/249). Si Tubalcaïn, un des fondateurs de la ville, est également relié à cet objet circulaire (« ancêtre de tous ceux qui travaillent les métaux, les tenailles dans la main gauche, tenant une roue sur l'enclume » 5 juin, p. 94/283), c'est cependant, symptomatiquement, encore un personnage mythique qui est indéniablement le protagoniste du roman le plus sous le faiscsème de la /Circularité/, Caïn : « cette scène au sommet, inscrite dans un cercle » (5 juin, p. 90/280), « Le grand cercle où s'inscrit la scène du meurtre » (5 juin, p. 91/281), « dans cette grande scène centrale au-dessous du cercle du meurtre » (5 juin, p. 92/282), « En haut, dans ce cercle où, de l'autre côté du transept nous admirons la scène du meurtre » (6 juin, p. 96/284). Un autre objet, figuré justement sur un des vitraux de la cathédrale et d'autant plus important que mythiquement indissociable de la ville, ramènerait aussi au circulaire : le métier à tisser. En effet, Gilbert Durand défend l'idée que, depuis ses plus lointaines origines, le tissage est à relier à la mythologie du cercle[1] :

> « Ce seraient ces déesses séléniques qui auraient inventé la profession de tisserand et sont réputées dans l'ordre du tissage : telle Neith égyptienne ou Proserpine. Pénélope est une tisseuse cyclique qui chaque nuit défait le travail journalier afin d'éternellement renvoyer l'échéance[2]. »

Cette dimension cyclique s'expliquerait tout simplement par des raisons techniques :

> « Il ne faut pas oublier que le mouvement circulaire continu du fuseau est engendré par le mouvement alternatif et rythmique produit par un archet ou la pédale du rouet. La fileuse utilisant cet engin, "une des plus belles machines", est une maîtresse du mouvement circulaire et des rythmes, comme la déesse lunaire est dame de la lune et maîtresse des phases[3]. »

Cette dernière remarque comme l'indéniable relation cercle/mythe, comme toutes les associations cercle/Temps repérées ci-dessus nous conduisent à ce qu'il y a de plus cyclique dans le roman, l'alternance des jours.

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 378.
[2] *Ibid.,* p. 370.
[3] *Ibid.*

. Des jours et des saisons

L'Emploi du temps, et le recours à l'architexte journal intime a pour but de le montrer, **est en effet d'abord et avant tout une succession de jours obéissant chacun au cycle matin, midi, soir**. Butor en a parfaitement conscience. « Lorsque j'utilise au début d'une phrase une expression comme "le lendemain", je renvoie en fait à un rythme essentiel de notre existence, à cette reprise qui se fait chaque jour après l'interruption du sommeil[1] » écrit-il dans « Recherches sur la technique du roman ». **Le cycle de l'année se manifeste aussi typographiquement par la succession des semaines et des mois** qui est d'autant plus marquée dans le roman que chaque partie ou chaque sous-partie correspond, justement, à une semaine ou un mois.

Cependant, c'est bien sûr avant tout à travers les saisons et leurs caractéristiques météorologiques que transparaît le cycle de l'année. Quand Revel arrive à Bleston, le cycle semble lancé. Non seulement le Temps est marqué comme explicitement automnal mais déjà l'hiver approche : « comme le brouillard devenait pluie » (2 mai, p. 13/228) ; « Sur la place, il y avait un grand ciel d'octobre avec un soleil pâle et bas, un peu rose, dans la course des nuages semblables à des troupeaux d'animaux de toundras au pelage humide, et le vent soulevait en tourbillons sur les trottoirs tickets, fétus, copeaux et feuilles mortes » (7 mai, p. 18/231).

Il reste certes, de temps en temps, quelques traces du soleil de l'été mais ce soleil, quand il ose se montrer, a souvent alors une dimension plus symbolique que saisonnière. Ce n'est ainsi sans doute pas un hasard s'il surgit au moment où Revel découvre une clé essentielle pour comprendre Bleston : l'Ancienne Cathédrale. De même, plus loin, il apparaît au moment où Revel commence son journal intime :

> « le soleil qui avait enfin réussi à faire descendre pour quelques instants, à la fin de cette matinée du 1er mai, jusque sur la table qui m'avait été assignée depuis le premier jour chez Matthews and Sons, une tache de lumière rongeant les caractères dactylographiés sur la feuille que je tenais » (28 juillet, p. 245/384).

On doit aussi sans doute interpréter psychologiquement la présence du soleil lorsque Rose rit ou lorsque Rose et Lucien s'embrassent, et cela d'autant plus qu'au paragraphe précédent il pleuvait : « Elle éclatait de rire dans le beau temps » (2 septembre, p. 343/451) ; « tandis qu'ils s'embrassaient (le soleil donnait à travers la verrière fumée ; il y avait de minces rayons dans les jets de vapeur s'échappant des cylindres) » (8 août, p. 272/403). L'inverse est d'ailleurs vrai. Quand Revel découvre qu'il a perdu Ann, tout devient hivernal :

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 441.

> « j'étais resté sur mon lit […] après cette interminable journée […] dans […] le froid, comme poursuivi par un vol de taons blancs et sales aux ailes trempées dans l'eau de la Slee, ombre me débattant dans un brouillard de boue » (1er septembre, p. 337/447).

Si l'on excepte ces écarts, le soleil de l'automne, ultime trace de l'été, est constamment caractérisé par un terme euphémisant et il n'est jamais accompagné d'un intensif de haut degré : « avec un soleil pâle et bas, un peu rose » (7 mai, p. 18/231) ; « le temps doux et clair » (13 mai, p. 28/237) ; « ce bleu, ces éclats de soleil pâle sur les vitres […] cet air doux » (26 mai, p. 58/258). **Il a même presque toujours pour sèmes afférents cotextuels les sèmes /liquide/ et /mort/** : « Un rayon de soleil traversait la flaque de sang ruisselant des blessures » (5 juin, p. 91/282) ; « Ils étincelaient, semblables à des barques d'or dans le ciel rougeoyant, frappés par un des derniers rayons de ce jour et de cette année » (5 juin, p. 94/283). **D'ailleurs, la pluie ne tarde pas à surgir** : « encore humide de la pluie du matin, sous le ciel éclairci » (5 juin, p. 89 /280) ; « La pluie, nous l'entendions gratter de tous ses ongles mousses sur cette grande paroi de verre » (6 juin, p. 96/285).

La pluie est, en fait, omniprésente et **graduelle**. Aux gouttes et au ruissellement du départ, fait bientôt place une pluie de plus en plus intense, pluie qui continue sans interruption jusqu'en décembre : « 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 bruinait du plafonnier sali » (1er mai, p. 9/225) ; « Il tombait de très fines gouttes de pluie » (14 mai, p. 31/239) ; « Dehors, quand nous sommes sortis, tout était déjà ruisselant » (14 mai, p. 32/240) ; « Le surlendemain, le jeudi 8 novembre, rentrant à pied pour l'occasion sous la pluie battante » (12 juin, p. 119/300) ; « nous sommes sortis sous la pluie, en remontant les cols de nos imperméables ; des gens transis faisaient la queue pour les derniers bus » (13 juin, p. 126/304). La terre semble même se liquéfier :

> « les haillons du ciel qui s'effilochaient comme de vieilles wassingues, puis, l'après-midi, par le bus 17, à travers la brume, je suis allé jusqu'à la place de l'Ancienne Cathédrale, dont les vieux pavés étaient couverts d'une pellicule de boue presque liquide » (29 mai, p. 67/264).

On peut aussi noter que la nuit, seulement annoncée, au début, par l'adjectif « noire », **se fait parallèlement de plus en plus présente** : « Dans la pluie, deux petites filles vêtues de noir » (14 mai, p. 33/241) ; « Puis dans la nuit et la pluie noires » (16 mai, p. 40/245) ; « dans la nuit de plus en plus noire, de plus en plus froide, et de plus en plus souvent pluvieuse » (27 mai, p. 62/260). Les métaphores le confirment. Nous l'avons vu, l'aluminium se meut en zinc, en étain puis en plomb. Autrement dit, le brillant devient de plus en plus mat, de plus en plus sombre : « le ciel est devenu semblable à une lame d'aluminium sale » (27 mai, p. 61/260) ; « le métal du ciel passait du zinc à l'étain » (29 mai, p. 65/263) ;

« et le plomb du ciel commençait à fondre sur les files des habitants » 29 mai, (p. 66/263) ; « de la limaille de cuivre se mêlait au mercure du ciel » (30 mai, p. 71/266).

Le brouillard, de même, ne cesse de s'épaissir : « j'ai aperçu l'ensemble de la partie centrale de Bleston dans la brume qui faisait déjà de ces quatre heures d'octobre un crépuscule » (29 mai, p. 69/265) ; « C'était loin d'être un grand brouillard, ce n'était que le premier brouillard de l'automne ; je voyais encore le tronc des arbres […], je voyais encore les murs des maisons » (4 juin, p. 85/277) ; « Ann que j'appelle au milieu des brouillards de janvier (je parviens à peine à la voir) » (15 août, p. 294-295/417) ; « au milieu des brouillards de janvier, en cette saison de déréliction souveraine où l'on ne voyait plus ses propres mains dans les rues sous les réverbères qui restaient allumés même en plein midi » (22 août, p. 312/429).

La nuit envahit alors tout : « On ne pouvait pas voir l'Ancienne Cathédrale, la nuit était bien trop obscure (de l'autre côté de la vitre, on ne distinguait que les gouttes d'eau) » (11 juin, p. 116/298) ; « ces semaines ici vouées aux tristes lampes, aux blêmes lampes, aux jaunes lampes, repas aux lampes, travail aux lampes, et même promenades sous les lampes, dans ces semaines ici presque souterraines, sous la domination de la nuit boueuse » (16 juin, p. 130/307) ; « Le lundi 19 novembre à cette heure-ci, il faisait nuit noire » (24 juin, p. 155/323) ; « J'étais presque seul encore ce jour-là parce qu'il faisait à peine jour, même dehors dans les rues étroites pleines de pluie » (10 juillet, p. 202/355).

L'hiver s'annonce aussi par le froid, un froid qui, lui aussi, ne cesse de s'intensifier : « auprès de cette fenêtre fermée alors parce qu'il faisait froid, obscure alors parce que les journées étaient déjà courtes » (10 juin, p. 112/295) ; « Il commence à faire froid dehors, vraiment trop froid » (13 juin, p. 124/303) ;

> « depuis le début février […], ce moment le plus froid de l'année, où souvent le matin, lorsqu'il n'y avait pas d'épaisse brume, toutes les flaques des trottoirs étaient gelées, et de nombreux tuyaux de gouttières éclatés laissaient échapper par leurs fentes de longs glaçons jaunâtres semblables à de la cire, ce moment le plus froid de mon année » (5 septembre, p. 350/455).

Eau, nuit et froid prennent alors corps, la pluie devient neige, neige sale, neige noire : « Le troisième dimanche de décembre, donc le 16, tandis qu'il tombait une sale neige, la première de mon année, fondue avant de toucher terre » (18 juillet, p. 219/366) ; « Les sales flocons tombaient de l'autre côté des vitres, se mêlaient aux flaques et à la boue des allées » (18 juillet, p. 220/367) ; « ce samedi de la fin janvier où tombaient du très bas ciel jaune d'épais flocons sombres fondant avant d'atteindre les trottoirs » (1er septembre, p. 338/448).

Malgré tout, signe de /Continuité/, cette neige, puisque fondante avant même d'être posée, annonce la saison qui suit. **Le soleil, timide et fragile**, d'ailleurs, **ne tarde pas à**

réapparaître : « Il faisait beau et clair, un temps de vrai printemps humide, avec un ciel encore assez bleu parmi les nuages effilochés, avec le soleil moite haut encore sur l'horizon » (2 juin, p. 75/272) ; « pour profiter de l'après-midi ensoleillé, ce qui est si rare même en cette saison » (9 juin, p. 106/292). Il finit même par reprendre totalement le dessus : « cette après-midi ensoleillée avec un léger vent très doux qui lissait les plumes de ses cheveux » (18 juin, p. 136/311) ; « O beau soleil, beau soleil poudroyant dont les éclats moites et comme doucement velus m'atteignent encore » 23 juin, (p. 149/320) **;** « Pas un nuage ! C'est le quatrième beau soir d'affilée, ce dont j'avais perdu l'espoir » (24 juin, p. 152/321). **Le printemps est aussi matérialisé par la nature qui s'éveille et renaît** : « faisant briller le plumage tout neuf des jeunes tilleuls qui s'ébrouaient dans les petites rues, le pelage brun, jaune ou violet des touffes de giroflées dont le parfum luttait contre celui de la fumée, dans tous les jardins » (2 juin, p. 75/271) ; « dont les iris sont presque aussi violets que ceux qui fleurissent maintenant dans Willow Park » (2 juin, p. 76/272) ; « toute couverte des pétales d'un surabondant verger, et des millions de vols de silencieuses abeilles aux ailes alourdies, par quelques traces de miel âcre et résineux » (27 juin, p. 161/327-328). **Le thème de la germination ne se limite d'ailleurs pas seulement à la nature, même les personnages semblent fleurir** : « les derniers effluves du soleil tamisé faisant fleurir dans la moitié de sa chevelure blonde toute la rousseur qui n'y est qu'en germe en plein jour » (3 juin, p. 78/273) ; « leurs quatre mains […] s'épanouissaient comme des cyclamens » 3 juin, (p. 79/274).

Cependant dès les derniers jours du printemps, de nombreux indices (comparaison avec la Crète, référence à la nuit, à la lune, à l'eau, à la boue, adverbe réducteur d'intensité, comparaison contenant des sèmes réducteurs, etc.) **annoncent déjà les mauvais jours** : « il doit y [en Crète] faire jour, tellement plus jour en extrême automne qu'aujourd'hui ici, que même dans ce très long jour de juin qui s'achève » (16 juin, p. 130/307-308) ; « C'est le grand jour gris pour près de deux heures encore avant qu'il se dissolve dans le très lent crépuscule des pays du nord aux alentours du solstice d'été, c'est le grand jour gris qui éclaire le plan de Bleston » (18 juin, p. 135/310) ; « cette brève averse qui a lavé le ciel » (18 juin, p. 137/312) ; « Les jours enfin de plus en plus souvent presque bleus (mais qu'on est loin encore de cet azur qui règne sur les esplanades, les cornes, les cours et les escaliers des palais ruinés de la Crète » (23 juin, p. 148/319) ; « les doigts agiles du soleil, blancs et ténus même ce jour-là, jouaient comme de minuscules anguilles douces et chaudes » (23 juin, p. 151/321).

Ce phénomène va en s'accentuant puisque, très vite, sont à nouveau annoncés la pluie, la nuit, le froid :

> « les nuages dès hier vers six heures, les implacables nuages, brusquement ont repris possession de notre espace bas, telle une horde de grandes tours, conquérantes, variables, échevelées, moussues, mousseuses, fantômes, leurs têtes lointaines et hautaines couronnées d'une inaccessible nacre, agitant vers nous leurs linceuls et leurs lichens gris dans le vent qui levait des armées complices de poussière, et qui chassait, pressés comme au cœur de l'hiver, tous ces hommes sans épaules et sans sourire, tous ces regards d'eau de mare où le gel jamais blanc n'en finit pas de desserrer les tenailles de sa peur […] Et maintenant de nouveau, c'est la pluie qui frappe mes carreaux de ce morne, inlassable bruit qui ronge et rogne mon courage, la pluie qui me brouille ce soir par son ironie » (26 juin, p. 158-159/325-326) ;

> « Les derniers nuages semblables aux brandons, aux grandes branches basses embrasées d'une forêt qui achève de se consumer, emportés, attisés par un ouragan furieux, les derniers nuages roulent au-dessus des toits brillants, gluants de la dernière pluie, et des cheminées de Dew Street, tandis que le couvercle du ciel recommence à s'entrebâiller sur cette immense prairie profondément, exquisement mouillée, teinte d'eau, où traînent quelques spirales de vapeurs et de fumées » (27 juin, p. 161/327).

Les mois censés être les plus cléments sont tout aussi dysphoriques. L'été est constamment sous le signe de la lourdeur, de l'orage et de la pluie et cette dernière est presque autant évoquée qu'en automne. A noter que, parallèlement, réapparaissent les métaphores minérales annonciatrices de l'hiver : « C'est l'été maintenant, bien reconnaissable, malgré toute cette eau qui tombe depuis quatre heures. » (3 juillet, p. 181/342) ; « autour de presque chaque flaque laissée par la pluie de la nuit dernière et de ce matin » (4 juillet, p. 184/344) ; « Il a plu hier toute la journée presque sans arrêt, orage sur orage, éclairs et éclaircies se succédant, se chevauchant, le cuivre d'un côté, un coin d'azur de l'autre » (14 juillet, p. 209//360) ; « l'air s'est épaissi, encrassé, jusqu'à se recouvrir de cette écume de plomb qui tombe en fines gouttelettes sur ma vitre » (23 juillet, p. 231/375) ; « Richard Tenn qui s'est mis à courir à cause de l'averse » (8 août, p. 272/403) ; « la pluie continue à battre tandis qu'on entend rouler le tonnerre lointain » (15 août, p. 294/417) ; « la torrentielle pluie sulfureuse, contre l'inondation de ces eaux bitumeuses au clapotement vrombissant » (30 août, p. 333/443).

En toute cohérence, l'automne ne tarde pas à être explicitement évoqué : « comme de jeunes peupliers lointains, comme de jeunes peupliers d'automne tout près de perdre leur feuillage couleur de thé » (9 juillet, p. 196/332) ; « sous une fine pluie, une pluie d'automne déjà » (21 août, p. 309/427). **Les dernières pages du roman nous ramènent même aux premières** : « c'était déjà le crépuscule et déjà de nouveau la pluie, mais une pluie légère qui ne nous a pas empêchés de sortir » (18 septembre, p. 377/473) ; « parmi les sous-bois rouillés sur lesquels les premières grosses gouttes tombaient illuminées, tandis que les femmes relevaient leurs capuchons. » (18 septembre, p. 377/474) ; « je regarde dans la nuit de plus en plus noire et froide, dans la pluie de plus en plus fine et serrée » (25 septembre, p. 390/483).

Comme si Butor cherchait à accentuer le parallèle entre le début et la fin du roman, la même métaphore, nous l'avons déjà signalé, ressurgit d'ailleurs : « près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs » (1er mai, p. 9/226) ; « les

innombrables gouttes d'eau, minuscules miroirs sphériques, tomber inlassablement dans Dew Street » (25 septembre, p. 391/484).

Pour accentuer la dimension cyclique, Revel met aussi constamment en vis-à-vis deux saisons opposées par leur climat, leur luminosité ou leurs caractéristiques végétales : « déjà l'obscurcissement commence, les soirées durent encore jusqu'à neuf heures, mais les voici qui diminuent comme diminuaient les après-midi en décembre, quand la nuit tombait dès trois heures » (14 juillet, p. 209/360). Cette symétrie est d'autant plus consciente que Butor lui-même la commente : « Jeudi, c'est le jour du jeu. Le 1er mai, c'est le printemps, la vie qui renaît. Tout le contraire de ce que va dire mon narrateur qui raconte son arrivée à Bleston en octobre, dans le froid, la pluie et le brouillard[1] ». Sans doute toujours dans le même but, Revel semble faire aussi explicitement alterner croissance et décroissance, disparition et apparition :

> « le soleil avait disparu, ce soleil que j'avais connu de plus en plus pâle ou de plus en plus rouge, qui a refleuri au printemps, qui baigne de nouveau, après s'être caché pendant toutes la journée d'hier, les briques et les vitres de Dew Street » (9 juillet, p. 196/351-352) ;
>
> « le soleil que, pendant tant de semaines obscures, tant de semaines d'épaisse pluie, de fausse neige sale, de brouillard gelé, nous n'avions pour ainsi dire jamais vu, qui de temps en temps seulement nous avait fait sentir sa lointaine présence dans une ouverture entre les nuages, un éclaircissement, une zone mangée de brume mais irradiant au milieu des masses plus sombres, le soleil qui enfin était réapparu » (28 juillet, p. 245/384).

De même, il oppose très souvent les éléments naturels, les arbres, les fleurs : « je me promenais dans Green Park parmi les tulipes remplacées aujourd'hui par des dahlias et déjà, en certains endroits, par des chrysanthèmes » (25 août, p. 316/432). **D'une façon tout aussi révélatrice, il a** enfin **recours à des phénomènes naturels cycliques (les marées, les vagues** :

> « Les soirées s'allongent comme se raccourcissaient les après-midi de novembre, chaque jour mordant un peu plus, comme chaque vague de la marée montante sur le sable, comme alors chaque nuit montante sur ces matins où je quittais l'Ecrou » (17 juin, p. 132/309) ;
>
> « les jours, à chaque reprise, mordaient un peu plus, semblables aux vagues montantes de la marée, mordaient quelques instants de plus sur le sable du soir, et maintenant semaine du solstice, leur progression s'est arrêtée comme s'ils avaient rencontré un obstacle ou qu'ils fussent parvenus à la limite de leur force.
>
> En vain essaient-ils de briser l'immémoriale interdiction qui protège dans nos latitudes, même en plein été, le cœur de la nuit, et dans cet effort, ils vont se lasser, ils vont s'amoindrir ; leur souffle va s'écourter ; ils vont se replier comme une armée qui s'épuise et qui cherche à se resserrer ; semblables aux vagues de la marée descendante, à chaque reprise ils laisseront un peu plus d'obscurité intacte.
>
> L'ennemi corrompra de plus en plus facilement ces troupes en déroute, les contaminera de plus en plus profondément de brumes ; de plus en plus de taies recouvriront l'œil de leurs eaux, ce bleu lointain, lointain, qui s'était rapproché.
>
> L'été sera court ; quand je partirai en fin septembre […] » (23 juin, p. 148-149/31).

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 77.

Il ne cesse aussi d'évoquer la lune (16 juin, p. 131/308 ; 23 juin, p. 152/321 ; 30 juin, p. 168/332 ; 1er juillet, p. 175/338 ; 6 août, p. 265/398, 1er septembre, p. 338/448 ; 12 septembre, p. 363/464). **Cette omniprésence des marées et de la lune est significative : tous les mythologues s'accordent pour affirmer que l'astre de Diane, par sa forme circulaire comme par le perpétuel passage de la nouvelle lune à la pleine lune, est par excellence cyclique.**

. Un retour de la Grande Année

Reste bien sûr à relier ce cycle saisonnier et cette omniprésence du cyclique au mythique en général et au Temps mythique en particulier.

Commençons par souligner que **le cycle saisonnier décrit par Butor est strictement parallèle au cycle initiatique analysé plus haut**. Le temps météorologique, comme le héros, passe de la mort à la vie. Au début du séjour de Revel, le temps ne cesse de se détériorer. Pluie et brouillard sont omniprésents, les arbres perdent leurs feuilles, tout en arrive même à se liquéfier et à se minéraliser. Le monde redevient matière informe, chaos originel. Symptomatiquement, par le jeu des métaphores, le cycle alchimique est alors inversé. L'aluminium se transforme en zinc puis en étain puis en plomb. Ce n'est pas le plomb qui devient or, c'est l'or qui devient plomb. En revanche, après ce chaos, après le *regressus ad uterum,* tout renaît, tout repart à zéro, le brouillard disparaît, le soleil réapparaît, les feuilles repoussent. La métaphore de l'alchimie, elle aussi, réapparaît mais, cette fois, c'est le plomb qui devient or.

Autre constat : **le dysphorique semble l'emporter de loin sur l'euphorique**. Vu l'omniprésence de la pluie, vu qu'il pleut même en été, vu que le soleil n'est jamais total, qu'au grand maximum il perdure pendant quatre jours, que, sans cesse, il est accompagné de lexies euphémisantes, on pourrait même aller jusqu'à dire que la belle machine de la Nature semble comme enrayée. Elle patine, elle balbutie, elle achoppe. De nombreux autres indices confortent cette impression. Non seulement chaque saison avant même d'être achevée ressemble à la suivante mais l'alternance des saisons est de plus en plus difficilement percevable. L'été, par sa pluviosité, semble hivernal et l'on peut constater un peu partout dans le roman une tendance au bouleversement : mélange des quatre éléments, constantes synesthésies, intrusion de la nuit en plein jour, intrusion de la pluie en plein soleil, pénétration du climat extérieur dans la psyché intérieure. Certains des extraits cités ci-dessus conduisent même à des visions quasi-apocalyptiques. **Tout tend** donc **à montrer** que la régénérescence et la renaissance attendues ne sont pas totales, **que le cycle ne fonctionne plus normalement**.

Parallèlement, il est intéressant d'observer que **la dimension annuelle est constamment surmarquée dans le roman**. Revel ne cesse par exemple de revenir sur le fait que la durée de son séjour à Bleston est d'un an. On pourrait de même rappeler que, comme nous venons à l'instant de le constater, Butor, à plusieurs reprises, met explicitement en vis-à-vis deux événements séparés par un an.

D'un point de vue mythique, cette réduction de l'intrigue à une unité temporelle d'un an n'est absolument pas anecdotique. **En effet**, depuis au moins le IIIe siècle avant Jésus-Christ, **s'est propagé, dans la culture antique, un motif**, sans doute d'origine chaldéenne, **ayant eu une influence énorme dans l'histoire des mentalités, le motif de « la Grande Année »** :

> « L'univers y est considéré comme éternel, mais il est anéanti et reconstitué périodiquement chaque "Grande Année" (le nombre correspondant de millénaires varie d'une école à l'autre). […] Il est probable que cette doctrine de conflagrations universelles périodiques était également partagée par Héraclite (par exemple fragment 26B = 66D). En tout cas, elle domine la pensée de Zénon et toute la cosmologie stoïcienne[1]. »

Butor connaît cette tradition et, d'ailleurs, dans son analyse de l'œuvre de Roussel, il l'évoque explicitement (4.2.1., p. 561).

Or **cette « Grande Année » a une structure bien définie** qui n'est pas sans rappeler ce que l'on peut observer dans le roman de Butor.

Elle commence par un **début chaotique**[2] correspondant ni plus ni moins à la cosmogonie première[3], à une nouvelle création du monde. Cette période se caractérise par une **forte présence de l'élément aquatique**, parfois même, comme dans la Bible, sous la forme d'un déluge

> « "C'est au cours du mois Tishri que fut créé le monde", dit R. Eliezer ; "au cours du mois Nisant", affirme R. Josua. Or, tous deux sont des mois pluvieux. C'est lors de la fête des Tabernacles que l'on décide de la quantité de pluie allouée à l'année qui vient, c'est-à-dire que l'on détermine le "sort" des mois à venir. Le Christ sanctifie les eaux le jour de l'Epiphanie, tandis que les jours de Pâques et du Nouvel An étaient les dates habituelles du baptême dans le christianisme primitif[4] » ;
>
> « La mise à mort du monstre Rahab et la victoire sur les Eaux (signifiant l'organisation du monde) équivalaient à la création du Cosmos et en même temps au "salut" de l'homme (victoire sur la "Mort", garantie de la nourriture pour l'année à venir […])[5] ».

Suit alors une phase ascendante où « le temps est vécu et pensé comme localement progressif : l'avenir proche fait objet d'espoir et le passé, supposé périmé, est regardé avec un sentiment de supériorité[6]. » Et cela jusqu'à ce que la moitié du cycle soit dépassée.

---

[1] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2006 [1969], p. 105-106.
[2] Eliade, *ibid.*, p. 74.
[3] Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard 2007 [1963], p. 53.
[4] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour, ibid.*, p. 74.
[5] *Ibid.*, p. 75.
[6] Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1984, p. VII.

Arrive ensuite la phase descendante : « le temps est appréhendé comme localement régressif, l'avenir proche suscite des angoisses et c'est dans le passé que l'on cherche des modèles à imiter[1]. » **La fin de cette phase est toujours une période de forte perturbation**, une période de terrible confusion : « L'époque précédant immédiatement la Fin sera dominée par l'Antéchrist. […] Comme s'exprime Ephrem le Syrien : "La mer mugira et puis s'assèchera, le ciel et la terre se dissoudront, partout s'étendront la fumée et les ténèbres"[2]. » **Cette phase se caractérise aussi par le feu** :

> « lorsque les sept planètes se réuniront dans le signe du Cancer ("Grand Hiver") un déluge se produira ; quand elles se rencontreront dans le signe du Capricorne (c'est-à-dire au solstice de la "Grande Année") l'Univers entier sera consumé par le feu. […] Le mythe de la combustion universelle (*ekpyrosis)* a joui d'une véritable vogue entre le Ier siècle avant Jésus-Christ et le IIIe siècle après Jésus-Christ dans tout le monde romano-oriental ; il a été intégré tour à tour dans un nombre considérable de gnoses dérivées du syncrétisme gréco-irano-judaïque. Des idées similaires se rencontrent aux Indes et en Iran (influencées sans doute – au moins dans leurs formules astronomiques – par Babylone) ; et d'une manière analogue chez les Mayas du Yacatan et les Aztèques du Mexique[3]. »

Ce feu a pour première fonction de mettre fin au vieux monde. En effet, à force de répéter les mêmes cycles, le monde revigoré, sorti des eaux et de l'informel du début de la Grande Année, perd peu à peu de sa nouveauté, de sa jeunesse, de sa force vive. Il s'use, il se corrompt. Le feu de la grande déflagration sert à éliminer ce monde corrompu.

Cependant, le feu n'est pas que destructeur, il n'est pas que châtiment. Il est duel, ambivalent : « parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brûle au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse[4] ». Certes, il détruit mais il permet permet aussi de lutter contre l'air méphitique (« Le feu purifie tout parce qu'il supprime les odeurs nauséabondes[5] ») et il chasse le froid (froid qui symboliquement, bien sûr, représente très souvent la mort). Butor le sait, il aborde explicitement cette dimension du feu dans ses articles critiques :

> « le feu […] sa primauté est manifeste […] il est […] la figure de la surnature : il est sauveur. C'est sa puissance seule qui nous permet d'échapper au plus grand de tous les dangers, cette menace toujours imminente : le froid[6] » ;

> « La présence du froid se révélant comme le signe même de la temporalité et de la mort, on comprend quelle valeur de salut pourra être accordée au feu qui nous en préserve, et surtout, comme nous venons de le voir, au feu interne, bien plus encore qu'au soleil[7]. »

---

[1] Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1984, p. VII.
[2] Eliade, *Aspects du mythe,* coll. « Folio essais », Gallimard 2007 [1963], p. 88-89.
[3] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2006 [1969], p. 106.
[4] Bachelard, *La psychanalyse du feu*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1985, p. 30.
[5] *Ibid.*, p. 175.
[6] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 140-141.
[7] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 142.

Le feu est aussi synonyme de foyer, de flammes rassurantes et protectrices. On trouve des traces de ce sens afférent dans *Passage de Milan*[1] avec le personnage d'Ahmed qui contemple dans la nuit le point rouge du fourneau. Etant donné que, via le processus alchimique, le feu « permet à l'être de passer d'un état où prédomine la matière à un état spirituel[2] », **il est également synonyme de richesse, de rajeunissement, de puissance**[3] et cela d'autant plus qu'il est associé au forgeron qui, dans de nombreux mythes, est, lui, considéré comme un héros civilisateur, inventeur du feu, de l'agriculture et de la domestication des animaux. Les mythologues y voient même l'archétype de l'*homo faber* qui fait passer les hommes des ténèbres à la lumière. **Le feu a enfin une indéniable dimension prométhéenne**. **Par l'entremise des arbres, il lui arrive même d'être associé au concept de fertilité**[4] :

> « la constellation arbre-feu demeure tenace dans le folklore comme dans la conscience poétique. Eliade, après avoir décrit la pratique qui consiste à brûler rituellement "l'arbre de Mai", écrit : "La consumation du bois par le feu est probablement un rite de la régénération de la végétation et du renouvellement de l'année, car dans l'Inde et dans l'antiquité classique on brûlait un arbre au début de l'année"[5]. »

Rappelons que dans *L'Emploi du temps*, durant le « Guy Fawke's Day », on aperçoit justement des enfants « traînant avec des cordes des bouquets de branchages mal liés » qu'ils s'apprêtent à brûler (12 juin, p. 119/300). Comme le montre bien le mythe du Phénix, **le feu est par excellence instrument de régénération**. Il purifie l'impur[6]. D'ailleurs, « Le mot *pur*, *pur*, racine de toutes les purifications, signifie lui-même feu en sanscrit[7]. » Les sacrifices par le feu trouvent là leur origine :

> « Ces rituels saisonniers du feu sont des euphémisations de rites sacrificiels. Bûcher où meurt Carême, bûche de Noël, brûlage de l'Epiphanie et de la branche Badnjak dans les pays danubiens […] Ces coutumes viennent s'inscrire dans la grande constellation dramatique de la mort suivie de la résurrection. Que ce soit à Saïs, lors des fêtes d'Isis-Neith, en Irlande, ou dans les églises chrétiennes, la cérémonie du "feu nouveau" et de l'extinction du feu ancien tient le rôle d'un rite de passage, d'un rite qui permet l'émergence de la phase ascendante du cycle[8]. »

---

[1] Lee (In-Souk), *La Temporalité dans l'œuvre romanesque de Butor, (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification*)*, Thèse présentée en vue du doctorat de nouveau régime, sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, février 1997, p. 316.
[2] Durand, *Figures Mythiques et visage de l'œuvre,* Berg International, 1979, p. 787, cité par Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982, p. 119.
[3] Bachelard, *La psychanalyse du feu*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1985, p. 93.
[4] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 381.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 194.
[7] *Ibid.*, p. 195.
[8] *Ibid.*, p. 382.

Dans *L'Emploi du temps*, tout ce qui précède (l'arrière-plan mythique, l'omniprésence de la succession mort/vie, la dimension initiatique, la durée de l'intrigue, l'emphatisation sur l'annuel, les perturbations météorologiques, le climat apocalyptique, etc.) tend donc à signifier que Butor ne met pas en place une année ordinaire mais bel et bien une année archétypale, une « Grande Année ».

A première lecture, tout semble même signifier que la Bleston de l'après guerre est en phase descendante : le cycle habituel est complètement perturbé ; le temps devient apocalyptique ; l'avenir est source d'angoisse ; Revel ne cesse de chercher des modèles dans la Bible, l'antiquité ou l'histoire ; ciel et terre paraissent se dissoudre ; partout s'étendent brouillards et ténèbres. En toute cohérence, le feu du châtiment jaillit dans la ville. Comme l'a montré Spitzer[1], les vitraux de la cathédrale, les films du théâtre des Nouvelles et la tapisserie d'Harrey surmarquent le fait que nombre de grandes villes mythiques sont passées par là. Babel, Sodome, Gomorrhe, Babylone, Athènes, Rome ont toutes vu leur grandeur d'antan se consumer dans le feu. Bleston paraît d'autant plus appeler à connaître le même sort que le meurtre de Caïn, les meurtres du *Meurtre de Bleston*, le « meurtre » de Burton entachent le roman de culpabilité et font de cette ville une cité impure, pervertie, usée.

Cependant, les feux de *L'Emploi du temps* ne sont pas que négatifs. Nous avons déjà vu que, « grâce » au feu, la boutique d'Amusement est restaurée et retrouve une nouvelle jeunesse (13 août, p. 283/410 ; 18 août, p. 296/419). Quant à Caïn, s'il est constamment associé au feu, c'est bien parce qu'il est un nouveau Prométhée apportant aux hommes de nouveaux savoirs : « c'est le Seigneur qui lui apparaît dans les nuées brandissant cette foudre, ce rayon jaune qui vient s'écraser sur son front, non par pour l'anéantir […] mais au contraire pour le rendre invulnérable » (5 juin, p. 92-93/282) ; « Caïn, la brûlure au front » (5 juin, p. 93/282). De ce point de vue, il n'est pas sans point commun avec certains des personnages de Jules Verne analysés par Butor : « Mathias Sandorf est, lui aussi, un hors-la-loi, et cela, lui aussi, parce qu'il fut un libérateur […] le capitaine Nemo représente avant tout la révolte, donc la justice[2] » ; « Cyrus Smith est véritablement le chef-d'œuvre de la nature, l'homme par par excellence, et il le manifeste par son premier "acte" : redonner le feu à ses compagnons

[1] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 497-499.
[2] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 153.

qui n'avaient pu le conserver[1] ». Tout aussi symptomatiquement, quand Butor se met à évoquer la fertilité des arbres, ceux-ci « s'enflamment » métaphoriquement :

> « ces arbres représentés aux quatre saisons de l'année, si manifestement inspirés de ceux de l'Ile de France, peupliers, trembles ou chênes, en bourgeons, en pleines feuilles de tous les verts, en pleine fantasmagorie de douces flammes, ou les branches nues » (4 juin, p. 89/280).

Mais surtout le plan brûlé génère la décision d'écrire et une écriture qui, symboliquement, devient à son tour feu : « mon écriture te brûle » (3 septembre, p. 345/452). Comme l'écrit Roudaut, « l'écrivain doit substituer au feu fragile et destructeur le vrai feu littéraire[2] ». Butor confirme cette dimension régénératrice dans *Répertoire II* : « Un livre doit être un mobile réveillant la mobilité des autres livres, une flamme ravivant leur feu ». Cette association feu/parole est un pur motif mythique. En effet, Gilbert Durand montre que c'est une constante de *l'Evangile* de saint Jean mais aussi des textes upanishadiques, des légendes égyptiennes, de la littérature juive. Il ajoute que Jung a aussi montré « que l'étymologie indo-européenne de "ce qui luit" est la même que celle du terme signifiant "parler", cette similitude se retrouverait en égyptien[3]. »

Voilà qui amène à complètement réinterpréter les feux et les pluies torrentielles de l'été. Etant donné que les feux du roman ont une dimension génératrice et que tout cycle commence par un déluge, ce qui est lu par Revel et ses contemporains comme annonces apocalyptiques, comme signes de la fin d'une « Grande Année », ne serait-il pas plutôt signes annonçant le début d'une nouvelle « Grande Année », signes annonciateurs d'une nouvelle période ascendante ? Voilà que Revel qui, au début de son séjour, contaminé par Burton et Horace, ne voyait que déréliction, fin du monde, feux destructeurs, se retrouve à contribuer, par le pouvoir de son écriture génératrice, à un nouveau cycle. Par la magie du Temps cyclique, ce qui linéairement conduisait à la mort s'avère soudain renaissance, présent plein d'espoir et de lumière.

✓ **Le cercle, nouveau schème matriciel ?**

Doit-on en déduire que la temporalité cyclique est « La » réponse aux difficultés existentielles que connaît l'homme moderne ? Pourrait-on voir dans ce Temps un potentiel substitut aux schèmes matriciels linéaires, au schème matriciel labyrinthique,

---

[1] Butor, « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 148.
[2] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 160.
[3] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 173.

au schème matriciel des couches géologiques ou du monceau d'affiches déchirées, une piste, « La » piste, pour mieux vivre demain, pour affronter plus sereinement le futur ?

Quelques éléments tendraient à aller dans ce sens. Un retour aux caractéristiques physiques du cercle fait en effet ressurgir plusieurs des faiscsèmes recensés plus haut. **Tout cercle est d'abord /Continuité/**. Rien ne l'interrompt. Un doigt pourrait parcourir sa circonférence, sans jamais s'arrêter, des heures, des jours, des semaines, des années, etc. Pour ce doigt, il semble impossible de séparer les points qui composent la figure, tous sont en quelque sorte débordants les uns sur les autres. A la manière du Temps bergsonien, l'extrémité de l'un s'emboîte dans l'autre. Régulièrement, bien sûr, le doigt en question repasse par les mêmes points, voilà qui cette fois fait surgir le faiscsème de la **/Répétitivité/.** Etant donné que le parcours du doigt pourrait, comme nous venons de le signaler, se prolonger éternellement, un cercle est aussi intrinsèquement **/Non-Finitude/.** Par un joli paradoxe, dans le cyclique, le passé devient, de plus, futur. Si l'on est sur une ligne droite le passé est toujours derrière, l'avenir toujours devant. Plus on avance, plus le point de départ s'éloigne, plus le passé s'étend. Sur un cercle au contraire, plus on avance plus le passé se rapproche. Non seulement réapparaissent donc la **/Directivité/** et la **/Rétrogradation/** mais l'un et l'autre s'avèrent soudain compatibles. **Devient aussi compatible une ambivalence découverte avec le Temps linéaire mais totalement oubliée des Temps labyrinthique et stratifié, l'ambivalence /Progressivité/, /Régressivité/**. La /Progressivité/ correspond à la première moitié de la Grande Année, la /Régressivité/ à la deuxième moitié. A ces quelques faiscsèmes, il faudrait bien sûr au moins rajouter ceux de l'**/Ordre/** et de l'**/Unicité/.** Les points qui composent un cercle ne sont pas placés aléatoirement. De plus, un cercle, puisque la ligne qui le compose est fermée, forme un seul tout, un seul ensemble.

Au-delà de ces quelques faiscsèmes, **on pourrait aussi alléguer que le schème matriciel du cyclique n'est pas du tout incompatible avec les schèmes matriciels des couches géologiques ou du monceau d'affiches et qu'on pourrait même peut-être aller jusqu'à se demander s'il ne les engloberait pas**. Un terrain géologique ne pourrait-il pas en effet être constitué d'une série de couches revenant périodiquement et régulièrement ? Nous avons aussi vu que les mêmes affiches peuvent revenir cycliquement et qu'arracher les affiches intermédiaires peut amener à faire ressortir la même affiche que celle qui est au-dessus de toutes les autres.

Du point de vue des existentiaux, un tel schème matriciel conduit aussi, par bien des aspects, à ce que cherche Butor, à savoir une sortie de la crise, une existence plus apaisée, moins anxiogène. Tout d'abord, percevoir derrière le désordre apparent, derrière la multitude des « phénomènes », un fonctionnement, un processus aussi simple que du cyclique fait soudain passer d'un monde confus, aléatoire, chaotique à un monde qu'il devient possible d'appréhender et d'analyser. L'existential 'Incompréhension' fait donc place à celui de la 'Compréhension'.

Qui plus est, l'être qui est entraîné dans la /Continuité/ du grand mouvement cyclique n'a plus à vivre le choc parfois traumatisant de l'inattendu. Il connaît la suite de son trajet, sait ce que seront demain et après-demain, un demain et un après-demain qui ressembleront comme deux gouttes d'eau à hier et avant-hier. A cause de ces deux caractéristiques, **le cyclique est** donc **rassurant, il est associé au certain, au sûr, source pour le *Dasein* d' 'Assurance', de 'Solidification', de 'Stabilité[1]'.**

De plus, contrairement à des lignes droites ou courbes éparpillées se croisant et s'enchevêtrant, le cercle est par essence cohésion, /Ordre/, /Unité/ :

> « L'on peut même avancer que la roue et toutes ses variantes, mouvement dans l'immobilité, équilibre dans l'instabilité, avant d'être techniquement exploitée et de se profaner en simple instrument utilitaire, est avant tout engrenage archétypal essentiel dans l'imagination humaine. Partout où son emblème transparaît : *swaskika, triskele, cakra,* jeu de paume, cadastre circulaire du village, spirales cosmétiques, etc., elle se révèle comme archétype fondamental de la victoire cyclique et ordonnée, de la loi triomphante sur l'apparence aberrante et mouvementée du devenir[2]. »

La conséquence existentiale est pour le *Dasein* une potentielle 'Unification' du « Moi ».

Une lecture nietzschéenne conduirait même à faire émerger des existentiaux « joyeux ». On se rappelle en effet que, dans *Le Gai savoir* comme dans *Ainsi parlait Zarathoustra,* Nietzsche invite à vivre nos vies comme si nous étions condamnés à un éternel retour :

> « Et si, un jour ou une nuit, un démon venait se glisser dans ta suprême solitude et te disait : "Cette existence, telle que tu la mènes, et l'as menée jusqu'ici, il te faudra la recommencer et la recommencer sans cesse ; sans rien de nouveau ; tout au contraire ! La moindre douleur, le moindre plaisir, la moindre pensée, le moindre soupir, tout de ta vie reviendra encore, tout ce qu'il y a en elle d'indiciblement grand et d'indiciblement petit, tout reviendra, et reviendra dans le même ordre, suivant la même impitoyable succession […] Ne te jetterais-tu pas à terre, grinçant des dents et maudissant ce démon ? A moins que tu n'aies déjà vécu un instant prodigieux […] Si cette pensée prenait barre sur toi, elle te transformerait peut-être, et peut-être t'anéantirait ; tu te demanderais à propos de tout : Veux-tu cela ? le reveux-tu ? Une fois ? toujours ? à l'infini ? et cette question pèserait sur toi d'un poids décisif et terrible[3] ! »

Non seulement une telle approche implique de ne plus postuler en l'existence d'un créateur (puisqu'il n'y a plus de début) et de ne plus attendre indéfiniment une finalité précise, un au-delà paradisiaque (puisqu'il n'y pas de fin) et donc de ne plus se morfondre dans un

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 219-220.
[2] *Ibid.*, p. 378.
[3] Nietzsche, *Le Gai Savoir,* coll. « Idées », Gallimard, 1968, § 341, p. 281-282.

hypothétique futur meilleur (puisqu'il sera le même) mais elle incite à prendre sa vie en main, à la vivre de telle sorte qu'on soit prêt à la répéter éternellement. La conséquence est que des existentiaux comme ceux de l' 'Apathie', de l' 'Attendance' ne sont plus tenables. Avec le schème matriciel cyclique nietzschéen, opter pour ces existentiaux ne peut en effet conduire qu'à une insatisfaction perpétuelle, qu'à une vie éternellement insupportable, en un mot, qu'au 'Manque' et au 'Désespoir'. Le schème que Nietzsche propose oblige au contraire à vivre pleinement le présent, à bien réfléchir à ce que nous voulons (car si nous l'obtenons, nous l'aurons à tout jamais) et à le vouloir à fond (car notre bonheur dépend de l'énergie que nous mettrons pour réaliser cette volonté), à chasser de toutes nos forces le négatif de nos vies (car sinon, nous serons condamnés éternellement à revivre ce négatif), à voir dans les épisodes les plus difficiles de nos vies non pas des sales moments dont nous attendons la fin (car ils n'auront pas de fin) mais des étapes souhaitables pour progresser. Ce schème contraint aussi à assumer totalement ce que nous sommes, y compris ce qui pourrait paraître condamnable aux yeux de la morale traditionnelle. Il pousse donc à faire partie non pas des faibles mais de ce qu'il appelle les « surhommes ». Il incite, en un mot, à aimer tellement la vie que l'on est prêt à la revivre telle quelle, que l'on souhaite que tous les événements vécus précédemment, y compris les plus difficiles, se reproduisent infiniment et que l'on se réjouit à l'avance de revivre sa vie, de la revivre et de la revivre, encore, encore et encore, toujours, toujours et toujours. Evidemment, **une telle approche débouche sur le 'Désir', le désir d'agir, le désir de vivre pleinement et totalement sa vie.**

Même si l'on n'est pas nietzschéen et adepte de cette conception de l'éternel retour, le schème matriciel cyclique a une autre conséquence : il inverse la dynamique engendrée par certaines relectures d'Hésiode ou de la Bible. Butor, le premier, rappelle que peu à peu s'est en effet imposée l'idée

> « que les choses se dégradaient de plus en plus et qu'il fallait qu'il y ait des inventions nouvelles pour empêcher cette dégradation de s'accélérer, de se précipiter. On considérait que l'Histoire était scandée par les âges des métaux : or, argent, bronze et fer. La préhistoire a repris ces deux derniers âges. Nous parlons encore de l'âge de bronze et de l'âge du fer où nous serions encore. Plus tard on pourra peut-être parler pour le XXe siècle de l'âge du pétrole, peut-être d'âge de métaux radioactifs un peu plus tard. L'âge de fer était considéré par les anciens comme une terrible décadence ; c'était un âge de guerre. Le fer est lié au dieu Mars. Le fer c'était d'abord le moyen de faire des armes plus efficaces[1]. »

Dans la tradition judéo-chrétienne, on retrouve exactement le même discours avec le songe de Nabuchodonosor. Ce dernier, dans *Le livre de Daniel*, est en effet censé rêver d'une statue dont la tête est en or, les bras en argent, les hanches en bronze et les jambes en fer et argile. Dans un de ses songes, une pierre, tombée naturellement du haut de la montagne, brise les jambes de la statue et entraîne la destruction totale de celle-ci. Daniel interprète ce rêve en

[1] Butor, *L'utilité poétique*, *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 857.

voyant dans la tête d'or Nabuchodonosor et le royaume de Babylone, dans l'argent le royaume qui lui succédera (les Mèdes avec Darius) et dans le bronze un prochain royaume encore plus faible, les Grecs. Le dernier royaume, les Romains dans l'interprétation de saint Augustin, est représenté par le fer car, par le fer, il détruit tout avant d'être définitivement détruit à son tour par ses divisions internes symbolisées par le mélange fer, argile. Nous avons vu plus haut que *L'Emploi du temps* contient sur un des vitraux de la cathédrale une référence à la prophétie de Daniel : la dernière lettre de l'inscription « Mané, Thecel, Pharès » (6 juin, p. 98/286). Belle manière de nous faire comprendre que la longue ligne de la dégénérescence (« compté, pesé, divisé ») est sur le point d'être abolie, belle manière de nous dire que nous en sommes à la toute fin de la dernière étape. Chez Hésiode comme chez Daniel, le monde dégénère, le monde devient de plus en sombre, de plus en plus divisé, de plus en plus terrible : le 'Désespoir' est inévitable. Avec la disparition des trois mots hébreux, avec le retour un peu partout dans Bleston de l'or, avec la perspective cyclique, cette dégénérescence n'est plus une fatalité, elle n'est qu'une étape parmi d'autres, l'étape qui précède la renaissance. Tout redevient donc possible. Même si la Grande Année se termine dans le feu et la destruction, même si les derniers mètres du cercle sont terrifiants, bientôt tout repartira à zéro comme au premier moment. Par le cyclique, l'âge d'or n'est plus une période passée et abolie mais au contraire une période prochaine, qui va pouvoir être revécue.

Une telle découverte est évidemment une immense source d'apaisement et cela d'autant plus si on prend conscience qu'**un cercle n'ayant pas de fin, la mort ne guette plus l'homme au bout de la route :**

> « tout comme la disparition de la lune n'est jamais définitive, puisqu'elle est nécessairement suivie d'une nouvelle lune, la disparition de l'homme ne l'est pas davantage, en particulier, la disparition même d'une humanité tout entière (déluge, inondation, engloutissement d'un continent, etc.) n'est jamais totale, car une nouvelle humanité renaît d'un couple de survivants[1]. »

Retourner au Temps cyclique, c'est aussi avoir en point de mire, plutôt que la mort, **le moment de la Création, le moment de la fertilité, de la créativité, des forces vives**, un moment où tous les possibles sont encore là. **C'est enfin avoir la possibilité de repasser sans cesse par le même chemin et donc à chaque fois d'un peu mieux profiter de ce chemin** en admirant, par exemple, ce que l'on avait précédemment négligé d'observer. Reparcourir le même cercle, c'est un peu comme relire un livre déjà lu. On affine son regard, on découvre de nouveaux jeux, de nouvelles significations, ce qui donne envie de relire une troisième fois l'ouvrage. Plutôt que d'être happé par un avenir qu'on ne maîtrise pas et sur lequel on n'a aucun poids, l'on peut aussi, grâce à la connaissance des cercles passés, agir

[1] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2006 [1969], p. 104-105.

plus adéquatement. **Une telle perspective débouche évidemment sur un sentiment de 'Maîtrise' du monde.**

Puisqu'il forme une figure fermée et se suffit donc à lui-même pour être ce qu'il est, puisqu'il permet la synthèse des contraires, puisqu'il unifie ce qui jusqu'alors était séparé et antinomique, le cercle génère également un sentiment de 'Sérénité', de 'Plénitude' et de 'Totalité' : « Le *cercle*, où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement. Tel est le sens du *Çakra* indou, "la rose aux mille rayons"[1] ». **Cette 'Sérénité', cette 'Totalité', cette 'Plénitude' conduisent à la fois à l'abolition de l'histoire[2] et à l'abolition du Temps :**

> « Dans un certain sens, on peut même dire qu'il ne se produit rien de neuf dans le monde, car tout n'est que répétition, en actualisant le moment mythique où le geste archétypal fut révélé, maintient sans cesse le monde dans le même instant auroral des commencements. Le temps ne fait que rendre possible l'apparition et l'existence des choses. Il n'a aucune influence décisive sur cette existence – puisque lui-même se régénère sans cesse[3]. »

On retrouve là une des caractéristiques du cercle signalées par Raimundo Panikkar :

> « En deuxième lieu, l'image circulaire suggère un centre, ce qui veut dire que le temps est indistinct. Tous ses points sont équidistants du centre et présentent en tous lieux la même courbure. De ce point de vue, il n'y a pas de moments privilégiés, ni objectivement, ni subjectivement considérés. Objectivement, n'importe quel point de la circonférence peut être pris comme initial ou final temporel[4]. »

Voilà qui ramène au divin : dans la conscience mythique le cercle était un symbole de perfection. « Le cercle, la circonférence n'a ni commencement ni fin. Il est l'état intemporel et non spatial[5]. » **Et cela d'autant plus que le cyclique recèle en lui une véritable fonction démiurgique, créative, auto génératrice** : « Ce cercle est aussi un lieu de créativité [= l'auto naissance][6] ».

Pourtant, comme l'écrit Gilbert Durand, « tout symbole relié au cycle poss[è]d[e] à la fois sa part de ténèbres et sa part de lumière[7]. » **Même si par bien des points la conception cyclique semble bien plus satisfaisante que le Temps linéaire, elle n'est pas la panacée et pose en fait presque autant de problèmes qu'elle en résout.**

---

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 372.
[2] Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, 2006 [1969], p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 107-108.
[4] Raimundo Panikkar, « Le temps circulaire : Temporisation et temporalité », *Temporalité et Aliénation,* Actes du Colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome, janvier, 1975, Aubier, p. 223, cité par Lee (In-Souk), *La Temporalité dans l'œuvre romanesque de Butor, (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification*)*, Thèse présentée en vue du doctorat de nouveau régime, sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, février 1997, p. 171.
[5] Lee (In-Souk), *ibid.*, p. 169-170.
[6] *Ibid.*
[7] Durand, *ibid.*, p. 378.

Commençons par remarquer que **plusieurs des faiscsèmes recensés ci-dessus ne semblent pouvoir s'incorporer que bien difficilement dans un tel schème matriciel.** Quid de la /Différenciation/, de la /Pluralité/, de la /Complexification/, de la /Simultanéité/, de la /Prolifération/, de la /Variation/, de la /Discontinuité/, de la /Divisibilité/, du /Désordre/, etc. ? En conformité avec ce que nous avons pu constater en étudiant la phrase de Butor, s'il était un schème matriciel cyclique rendant compte de ces faiscsèmes, ce serait certainement plus la spirale que le cercle. Ce schème permettrait en effet d'incorporer, via les spires, des faiscsèmes comme ceux de la /Pluralité/ et de la /Différenciation/ voire celui de la /Simultanéité/ mais il n'en resterait pas moins que la plupart des autres faiscsèmes recensés ci-dessus n'y trouveraient pas leur compte.

Enfin et surtout, le schème matriciel cercle génère des existentiaux que Butor ne peut que refuser. En effet, autant dans un univers sacralisé, le cyclique est synonyme de recommencement, de renaissance autant dans un univers désacralisé, il mène à une terrible impasse :

> « *la répétition vidée de son contenu religieux conduit nécessairement à une vision pessimiste de l'existence.* Lorsqu'il n'est plus un véhicule pour retrouver la présence mystérieuse des dieux, *lorsqu'il est désacralisé,* le Temps cyclique devient terrifiant : il se révèle comme un cercle tournant indéfiniment sur lui-même, se répétant à l'infini[1]. »

Le cyclique devient alors, par excellence, la figure de la /Répétitivité/, de la routine et donc de de la 'Monotonie', de l' 'Ennui', de l' 'Apathie' et de la 'Tristesse' : « le temps tourne vraiment en rond ; chaque événement se répète quand vient son heure et rien de réellement neuf ne peut apparaître[2] ». Le choix de l'architexte journal intime est de ce point de vue particulièrement judicieux car ce genre surmarque cette dimension routinière du cyclique. Amiel le souligne souvent dans son oeuvre :

> « Rien n'est mélancolique et lassant comme ce *Journal* de Maine de Biran. C'est la marche de l'écureuil en cage. Cette invariable monotonie de la réflexion qui recommence sans fin énerve et décourage comme la pirouette interminable des derviches[3]. »

D'ailleurs, ce n'est certainement pas un hasard si l'image du cercle revient sans cesse dans les journaux intimes :

> « Et il y tourne en rond. D'où la présence dans le journal d'une autre image qui traduit une attitude tout à fait voisine de celle que nous venons d'évoquer : le cercle. […] "Je reviens constamment sur mes pas ; au lieu de courir, je tourne en cercle […]" (1 sept. 1875)[4]. »

Dans la mythologie comme dans la littérature, la figure du cercle se retrouve aussi très souvent associée à l'existential de l' 'Emprisonnement'. Tracer un cercle, c'est,

---

[1] Eliade, *Le Sacré et le profane,* coll. « Folio essais », Gallimard, 1994 [1957], p. 95.
[2] Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. VII.
[3] Cité par Pachet, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990, p. 36.
[4] Didier, « L'emploi du temps », *Le Journal intime,* PUF, 1976, p. 101-102, la citation est d'Amiel.

en effet, ne pas pouvoir s'écarter d'un trajet imposé. De plus, la surface qui est à l'intérieur du cercle est entourée par une ligne continue qui en quelque sorte est un mur hermétique. En toute cohérence, dans *L'Emploi du temps*, nous avons vu que Revel commence par habiter un hôtel appelé « L'écrou » et, en un premier temps, voit les trois cent soixante-six jours de son année à Bleston comme une prison temporelle dont il ne peut s'échapper. Nous avons aussi vu que ce n'était évidemment pas un hasard si, lors de l'une de ses dernières promenades, il s'arrêtait longuement devant la prison de la ville.

On pourrait même aller jusqu'à dire que le Temps cyclique fait obstacle à l'Agir. Avec un tel Temps, l'homme est en quelque sorte condamné à marcher à reculons, à avoir pour seul horizon son passé. Ce qu'il a devant soi, c'est toujours du déjà vécu. Comment alors avoir envie d'aller de l'avant ? Comment changer le monde ? **Voilà qui condamne** à l'immobilisme, au conservatisme et surtout **au 'Désespoir'.**

Qui dit cercle, dit enfin roue (et d'ailleurs, nous l'avons vu, une grande roue est présente à Plaisance Gardens) **or la roue**, comme le rappelle Gilbert Durand, **est** indissociable du zodiaque[1], indissociable de « la prédiction de l'avenir[2] », **indissociable du 'Déterminisme'**. Recourir comme schème matriciel à un cercle, c'est implicitement signifier que tout est déjà écrit, qu'on ne peut déroger à ce qui est prévu. Dans ce cas, l'homme peut faire ce qu'il veut, s'agiter dans tous les sens, hurler, crier, se cacher, déplacer des montagnes, bouleverser de fond en comble le monde, son futur est déjà tracé et, en rien, il ne peut l'infléchir. **La liberté humaine n'existe plus.** L'homme est réduit au rang d'un corpuscule obéissant à des lois physiques. Il se retrouve dans une situation finalement très voisine de celle décrite plus haut en analysant le Temps de l'histoire ou le Temps de la mécanique traditionnelle **et cela**, nous l'avons vu, **Butor ne peut se résoudre à l'accepter**.

A ces arguments rédhibitoires, il faudrait ajouter que le schème matriciel cyclique conduit à une abolition de la mort, à un refus de la mort, or, chez Butor, non seulement la mort n'est pas abolie, n'est pas considérée comme un épiphénomène, comme un petit « accident » mais elle est placée, via ce qui arrive à Burton, au cœur du roman. Si l'on cherche donc un schème matriciel qui rende compte de la vision du réel de Butor, il est primordial d'en trouver un qui loin d'abolir la mort en fait l'équivalent d'une clé de voûte.

En conclusion, même si le retour à la nature et au cyclique semble plus rassurant, aide à vivre plus sereinement le Temps, permet de mieux rendre compte de la réalité

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 373-374.
[2] *Ibid.*, p. 372.

observée et prouve que l'on ne se voile plus la face en se faisant croire que le monde ne cesse de progresser, Butor a pleinement conscience que passer du linéaire au cyclique, c'est échapper à Charybde pour tomber sous les crocs de Scylla. Le Temps cyclique, employé seul, n'est pas plus satisfaisant que le linéaire car il fait, lui aussi, de l'homme un être déterminé et se ment sur la mort.

Cependant, cela ne veut pas dire qu'il faut rejeter totalement le cyclique et le mythique. Le cyclique n'est sans doute pas le schème matriciel permettant de résoudre les problèmes et la crise que doivent affronter les hommes. En revanche, si le faiscsème de la /Circularité/ est si présent dans le roman, c'est bien le signe que, pour Butor, il n'en reste pas moins un des faiscsèmes les plus intéressants et les plus prometteurs, tant du point de vue de la représentation du réel que du point de vue des existentiaux. De plus, si le Temps n'est ni linéaire ni circulaire, rien n'empêche qu'il soit « autre », un autre englobant le linéaire et le circulaire, un autre récupérant les avantages des deux schèmes précédant tout en éliminant ce qui dans ces deux schèmes est incompatible avec la Vision du Monde de Butor.

Quant au mythique, même si le Temps qu'il proposait ne s'avère pas aussi satisfaisant qu'on aurait pu l'espérer, il a eu des conséquences trop énormes sur les Visions du Monde passées, il a trop contribué à fonder et à construire les sociétés qui s'en sont imprégnées et il est un substitut trop idéal à la pensée rationaliste mécaniste (une nouvelle fois nous retrouvons là l'influence de Bergson en général et des *Deux sources de la morale et de la religion* en particulier) pour qu'on puisse le rayer d'un trait rageur. Si la représentation du Temps qui émane de lui n'est pas satisfaisante, plutôt que de l'éliminer totalement, la solution ne consisterait-elle pas à refuser la mythologie qui a engendré ce Temps et à la remplacer par une nouvelle mythologie conduisant à une nouvelle temporalité ? Ne serait-ce pas ce que cherche à faire Butor en rédigeant *L'Emploi du temps* ? En écrivant ce roman, ne tenterait-il pas de mettre en oeuvre ce qu'il avait pressenti dans le genre Science-fiction, (« La science-fiction, concertée et organisée, consciente de ses pouvoirs, pourrait être notre mythologie, le lieu commun de nos rêves[1] »), ne tenterait-il pas de réaliser le programme qu'il évoque dans son article sur Pound :

> « L'effort est […] de constituer un univers mental, à l'image de notre univers perçu, qui ne soit pas dissocié, de faire un relevé coordonné des forces agissantes, en dehors de toute exclusion d'ordre politique ou religieux : ... *nous avons le plus urgent besoin […] d'inventer de nouveaux chants et de nouveaux contes grâce auxquels, peu à peu, toute notre tribu puisse se retrouver, se reconnaître et se comprendre* (R 1, "La tentative poétique d'Ezra Pound"). Cette entreprise ne peut être que collective […] la pensée est collective et la littérature est œuvre commune[2] » ?

[1] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 197.
[2] *Ibid.*, p. 196.

Enfin, en nous montrant que derrière le Temps linéaire judéo-chrétien se love une temporalité cyclique, Butor ne serait-il pas en train de nous inviter à chercher derrière le Temps tel qu'il est perçu à son époque d'autres Temps plus authentiques ?

4.2.2. L'influence de quelques philosophies et philosophes antérieurs

Pour trouver ces Temps plus authentiques, Butor va d'abord se tourner vers les conceptions philosophiques passées les plus en vogue à son époque : celles de Kierkegaard, Bergson et Husserl.

✓ Kierkegaard

Les trois stades

Nous avons déjà vu précédemment (3-2-2, p. 344-351) **que Kierkegaard** avec sa remise en cause de l'objectif et de l'impersonnel, sa focalisation sur les détails, sa difficulté à comprendre le monde et surtout son homme du stade esthétique, constamment guetté par la 'Dispersion', ne vivant que dans l'instant et dans l' 'Instabilité', **a certainement fortement influencé Butor**. **Sa théorisation de trois stades possibles de l'existence ne fait que conforter ce constat**. **Kierkegaard, en effet, ne limite pas son analyse de l'existence à la seule étape esthétique. Cette étape**, puisqu'elle ne comble ni le 'Manque' ni le 'Désir' d'infini et d'absolu de l'homme, **le conduit à l' 'Angoisse' et au 'Désespoir'. Ce 'Désespoir' est en fait souhaitable car il invite à rejeter le stade esthétique et à passer à l'étape supérieure : le stade éthique.**

La transition ne se fait pas insidieusement, en douceur, mais plutôt par un bond, par un saut. Elle correspond à « un changement décisif[1] » d'état d'esprit. **Ce saut a souvent lieu après une phase transitoire que l'on pourrait nommer le stade ironique**, phase où l'homme est si déçu, si mécontent de sa pitoyable existence qu'il feint de la regarder avec un détachement aussi moqueur qu'impitoyable. Pour en rendre compte, Wahl, non sans avoir souligné l'influence du romantisme sur la conception de Kierkegaard, a recours à la lexie « démoniaque ». Est « démoniaque » un « être replié, enfermé dans son individualité, vivant dans son silence[2] », un être

[1] Brandt, « Introduction », Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. XVII.
[2] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 51.

> « tout traversé du sentiment de la douleur de l'existence, et pourtant il refusera la pitié. Humilié et offensé, c'est par le refus de la pitié qu'il se révèlera d'abord. Il sera dans un état de révolte désespérée, dans un paradoxe perpétuel ; il veut désespérément être soi, - non pas comme le faible s'échapper de lui, mais être si pleinement soi, qu'il fait de soi un horrible dieu[1]. »

Et Wahl d'ajouter :

> « Semblable à une bête profondément blessée, sa misère est telle qu'il veut qu'on le laisse dans sa tanière, qu'il ne veut rien de commun entre lui et le monde. […] De loin en loin cependant, il tentera de se révéler, obliquement, par des actes manqués, suivant la remarque de Freud – par de petites choses risibles, des enfantillages, dit Kierkegaard.[…] derrière les aspirations du démoniaque, on entend un cri, qui est : "Au secours ! "[2] »

A l'opposé de cette réaction, la phase suivante, le stade éthique, « préconise l'accomplissement des devoirs comme but de la vie[3]. » Celui qui vit éthiquement se consacre avec sérieux et application à son travail, « voit des tâches partout[4] » et est « pleinement conscient du fait qu'il est responsable ; responsable vis-à-vis de lui-même, dans le sens personnel, dans la mesure où son choix peut avoir une influence décisive pour lui-même, responsable, vis-à-vis de l'ordre des choses dans lequel il vit [5]». Comme le résume Brandt, « Il vit maintenant en citoyen, responsable du bien et du mal qu'il fait[6]. »

En toute conformité avec ce qui vient d'être dit, si l'homme du stade éthique a une vie sociale beaucoup plus développée que celle de l'homme du stade esthétique, ce n'est pas par altruisme ou mouvement spontané mais parce que « [c]elui qui regarde éthiquement l'amitié la voit comme un devoir. Par conséquent, je pourrais dire que c'est le devoir de tout homme d'avoir un ami [7]». Pour la même raison, l'homme du stade éthique est l'homme de l'amour conjugal :

> « L'amour romantique se laisse excellemment bien représenter dans l'instant, mais non pas l'amour conjugal ; car un époux idéalisé n'est pas quelqu'un qui l'est une fois dans la vie, mais quelqu'un qui l'est tous les jours. Lorsque je désire représenter un héros qui conquiert des royaumes et des pays, cela se laisse excellemment bien faire dans l'instant, mais un croisé, qui chaque jour lève sa croix, ne se laisse jamais représenter, ni en poésie ni par l'art, parce que l'essentiel est qu'il le fait tous les jours[8]. »

La différence fondamentale entre les deux stades est, nous le voyons, temporelle. Si le stade esthétique est le mode d'existence de l'instant, la sphère éthique est celle du « mode d'existence de la durée et du devenir terrestre[9] », « celle où le temps acquiert à la

---

[1] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard,* Hachette Littérature, 1998, p. 52.
[2] *Ibid.,* p. 53.
[3] Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 535.
[4] *Ibid.*, p. 533.
[5] *Ibid.*, p. 539-540.
[6] Brandt, « Introduction », Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. XVII.
[7] Kierkegaard, *ibid.*, p. 585.
[8] *Ibid.*, p. 447.
[9] Vial, « Kierkegaard, L'existence est l'essentiel », *Sciences Humaines,* hors série spécial n° 9, mai-juin 2009, p. 45.

la fois consistance et /continuité/[1]. » Cette caractéristique fait que l'homme du stade esthétique relie constamment les événements de son existence, relit son existence : « L'individu éthique se connaît lui-même, mais cette connaissance n'est pas une simple contemplation, car alors l'individu serait déterminé d'après sa nécessité ; c'est une réflexion sur soi-même qui est en elle-même une action[2]». D'où l'importance de noter sa vie :

> « Ainsi quand il m'arrivait quelque chose dans la vie, quand je décidais quelque chose qui aurait pu prendre par la suite un autre aspect pour moi, quand je faisais quelque chose que j'aurais pu interpréter plus tard d'une autre façon, je notais souvent par écrit en quelques mots précis ce que c'était que j'avais voulu ou ce que j'avais fait et pourquoi je l'avais fait[3]. »

D'où surtout **l'importance de la mémoire, de la mémoire de la vie**[4] :

> « la faculté qui au fond manque à ton âme est la mémoire, non pas la mémoire de ceci ou de cela, des idées, des plaisanteries ou des chemins contournés de la dialectique, - loin de moi de le prétendre ; mais la mémoire de ta propre vie, la mémoire de ce que tu as vécu. Si tu l'avais eue, ta vie n'aurait pas reproduit tant de fois le même phénomène[5] ».

L'enjeu n'est pas des moindres, c'est de la question du « Moi » et de l' « Être » dont il s'agit :

> « Le vieux mot "être ou ne pas être" est valable pour celui qui vit esthétiquement, plus il lui est permis de vivre esthétiquement, plus la vie demande de conditions, et si la moindre d'entre elles n'est pas réalisée, il est mort ; celui qui vit éthiquement trouve toujours une issue lorsque tout lui est contraire ; lorsque l'obscurité causée par l'orage pèse sur lui au point que son voisin ne le voit plus, il n'a cependant pas succombé, il reste toujours un point qu'il retient, et c'est – lui-même[6] » ;

> « Je rappellerai ici la définition de l'éthique que j'ai indiquée plus haut : elle est ce qui fait que l'homme devient ce qu'il devient ; elle ne fait donc pas de l'individu quelque chose d'autre que lui-même ; elle n'anéantit pas l'esthétique, mais elle la transfigure. Pour qu'un homme puisse vivre éthiquement, il est nécessaire qu'il prenne conscience si profondément de lui-même qu'aucune contingence ne lui échappe[7]. »

Les parallèles entre cette théorisation et l'itinéraire de Revel ne manquent pas. Lorsque son existence esthétique lui paraît si insatisfaisante, si désespérante, qu'il décide de changer totalement de vie, la transition se fait en effet par un changement décisif d'état d'esprit, par un changement décisif de vie, en un mot **par… un saut** : il brûle symboliquement le plan de la ville, s'impose un emploi du temps, se met à rédiger un journal intime.

Les premières pages de ce journal, **le regard féroce et sans pitié porté sur Bleston et, surtout, le rire désespéré d'Horace auquel Revel se joint à plusieurs reprises**

---

[1] Wahl, « Espoir et désespoir », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 271, les slashs ont été rajoutés par nous.
[2] Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 538.
[3] *Ibid.*, p. 494.
[4] *Ibid.*, p. 517.
[5] *Ibid.*, p. 494.
[6] *Ibid.*, p. 534.
[7] *Ibid.*, p. 534-535.

montrent bien aussi que c'est le basculement dans le stade ironique et le refus de devenir un pur « démoniaque » qui l'amènent à faire le pas. Horace, en revanche, lui, a tout du pur « démoniaque ». « Ours » blessé, enfermé dans la « tanière » de sa chambre et de son quartier, exécrant son existence, refusant toute pitié, prêt à endosser le rôle de Dieu vengeur, il est dans un état de révolte permanent. Même l'acte manqué évoqué par Wahl le caractérise bien : ne provoque-t-il pas par inadvertance un début d'incendie à la boutique d'Amusement ? Revel, au début du roman, enfermé dans l'Ecrou, terriblement isolé, terriblement opposé à la ville, marche sur ses pas. D'ailleurs, le ticket de Plaisance Garden et le plan de Bleston brûlés sont eux aussi de parfaits actes manqués. Cependant, Revel se retrouve si peu dans le rire et dans la rage de son compagnon et sa propre attitude le met si mal à l'aise qu'il fait le grand saut et passe donc du stade esthétique au stade éthique.

Sa vie devient alors, comme celle de James, « accomplissement de devoirs », devoir de racheter sa faute, devoir de féliciter Lucien et James alors même qu'ils lui enlèvent celles qu'il convoite, devoir de réconforter Rose alors qu'il est bien plus affligé qu'elle et surtout devoir d'écrire chaque soir, chaque semaine, pendant cinq mois, devoir de raconter jusqu'au bout son année à Bleston, devoir de ne pas prendre de retard, devoir de tout dire, de ne rien oublier, etc. A bien des moments, son amitié pour Horace, pour James, pour les Bailey, pour les Burton confine de même à un devoir mais surtout, **à partir du mois de mai, il projette de plus en plus sérieusement une relation durable** avec Rose puis Ann. Les Burton, la fidélité d'Harriett, même dans les moments les plus difficiles, le mettent en face d'un amour conjugal de tous les jours où l'immédiateté des premiers temps a été incorporée dans une connivence de plus longue haleine. Et il suffit de voir la peine qu'il éprouve à l'annonce des fiançailles des deux sœurs pour comprendre qu'il cherchait bel et bien une relation dans le long terme. De même, contrairement à ce que ferait par exemple un Don Juan, dès que les jeunes filles sont engagées, il y renonce totalement.

Ne s'inscrit-il pas enfin dans la durée, dans la /Continuité/, par son journal, par la recherche incessante de son passé, par son désir impérieux de retrouver la mémoire de sa vie ? On pourrait peut-être ajouter que, conformément aux remarques de Kierkegaard, c'est sans doute grâce à ce travail sur soi que dans les moments les plus terribles, il ne succombe pas, il reste lui-même, il prend de plus en plus conscience de lui-même. Sa réaction aux chocs du 29 juillet et du 30 août en semble la meilleure preuve.

Pourtant, non seulement le stade éthique ne rend pas satisfait l'homme mais il lui fait prendre conscience qu'il est pécheur, ce qui l'amène à percevoir, plus que jamais, sa condition d'existant : « C'est lorsque l'individu prend conscience de son existence comme péché qu'il atteint ce qu'il y a de plus concret dans l'existence, qu'il se sent en plein milieu de l'existence. Le péché est la plus forte affirmation de l'existence[1]». **Cette prise de conscience le conduit à se placer devant Dieu et donc, par comparaison avec l'infinitude de celui-ci, à soudain mesurer ses propres limites**, à découvrir « à la fois une proximité infinie, mais aussi, mais surtout une distance infinie entre le fini et l'infini, entre l'homme et Dieu. Il y a entre l'homme et Dieu un abîme sans cesse creusé, sans cesse franchi par la grâce, mais qui n'est jamais comblé[2]. » La conséquence est que l'homme atteint alors « le fond de lui-même, le fond de l'existence[3] » et ressent une terrible 'Angoisse' : « l'existence à son plus haut degré degré est souffrance[4] ».

Cette prise de conscience du péché a une autre conséquence cruciale, elle fait percevoir que le Temps est composé d'instants :

> « Comment vient le péché dans le monde ? Il vient comme tout ce qui est du domaine du qualitatif, non pas peu à peu, mais soudainement, par un saut qu'aucune science ne peut éclaircir ; la chute n'est pas quelque chose de successif. Un instant avant, il y avait l'innocence, et quand l'esprit s'éveille, il voit qu'il a été coupable. En un instant, tout a changé[5] ».

Heureusement, par un beau paradoxe, **le péché fait aussi que soudain on « accède aux plus hautes valeurs ; l'éloignement de Dieu permet le rapprochement.** […] l'éloignement de Dieu nous rapproche de Dieu, puisque c'est le péché qui permet que nous nous sentions *devant* Dieu[6]. » A cause de toutes ces prises de conscience, à cause de l' 'Angoisse' ressentie, ressentie, à cause de l'impossibilité de se satisfaire d'une telle situation, **un nouveau saut a alors lieu, le saut du stade éthique au stade religieux** : « devenir chrétien ne s'entend pas d'un devenir continu mais d'un saut qualitatif analogue à celui par lequel on passe de la possibilité à l'être[7]. »

Cependant, comme précédemment, **un stade intermédiaire prépare cet ultime saut, le stade humoristique**, stade où l'on se moque gentiment (et non plus cyniquement et cruellement comme dans le stade ironique) des hommes du stade éthique qui souvent se prennent trop au sérieux, sont trop attachés aux règles de la société et, surtout, voient dans la vie humaine, sociale et familiale l'unique horizon de leur existence.

---

[1] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 151.
[2] Wahl, « Hegel et Kierkegaard », *ibid.*, p. 103.
[3] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 47.
[4] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 151.
[5] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 48.
[6] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 240.
[7] Wahl, « Kierkegaard : le paradoxe », *ibid.*, p. 201.

Le simple fait qu'il y a saut montre que le stade religieux est au-delà du moral. L'attitude d'Abraham en est l'exemple et la confirmation. Alors que le devoir moral de ce patriarche était de protéger son fils, s'opposant à toutes les lois de la tradition, il saute dans l'inconnu, il accepte de sacrifier celui qui est la chair de sa chair, il accepte de faire confiance. **Par cet acte**, non seulement **il** se sépare de la pluralité, de la « règle, norme valable pour tous[1] », et **se place du côté de l'unicité, de l'exception mais il risque gros, il renonce au sûr, au permanent, il se condamne à l' 'Instabilité' et à la 'Solitude', il accepte la défaite de la pensée, l' 'Incompréhension', il accepte de tout perdre. S'il fait cela**, ce n'est bien sûr aucunement pour des raisons morales, « ce n'est pas pour délivrer un peuple comme Jephté, ou pour affirmer l'idée de l'état comme Brutus, ou pour réconcilier les dieux irrités comme Agamemnon, mais pour se manifester à lui-même sa relation avec Dieu [2]», **c'est pour s'abandonner totalement au divin**. Ce saut est terrifiant, angoissant, mais, **à l'horizon, c'est la 'Liberté' authentique, c'est la 'Plénitude', la 'Sérénité', la 'Félicité', c'est une vie non plus dans l'instant mais dans l'éternel qui l'attend..., peut-être.**

Même si la dimension religieuse est occultée dans le roman de Butor, Revel passe lui aussi du stade éthique au stade religieux. Ne peut-on pas effectivement dire que Revel, bien que moins dispersé qu'à son arrivée, bien que se consacrant avec sérieux à son travail, à son journal intime, à ses devoirs envers les Jenkins, les Burton, les Bailey, Horace, Lucien, etc., se sent appelé vers autre chose ? Ne se rend-il pas aussi chaque jour un peu plus compte des limites de la vie Blestonienne, de la petitesse « morale » de James, de l'étroitesse de Burton ?

Parallèlement, n'avons-nous pas vu que le rire de Revel est de moins en moins solidaire de celui d'Horace ou de Burton, de moins en moins du côté de Démocrite et qu'au contraire, il se rapproche de plus en plus de celui de Rose, est de plus en plus « hippocratesque » ? Son regard sur James n'est pas non plus dénué d'une certaine supériorité et plusieurs passages du journal contiennent tant d'emphase et de procédés expressifs hyperbolisés qu'on y devine la présence d'un narrateur qui se regarde avec recul, non sans une dose de tendresse amusée. Nous le voyons, **au fil des pages le stade ironique se meut en stade humoristique.**

Ne pourrait-on pas aussi dire que Caïn est pour Revel l'équivalent d'Abraham pour Kierkegaard ? En analysant les vitraux de la Nouvelle Cathédrale, ne découvre-t-il pas que c'est parce que Caïn a été au-delà de la morale qu'il s'est approché de l'infini ? Si ce

[1] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 55.
[2] *Ibid.*

dernier n'avait pas tué son frère, il n'aurait pas été chassé par son père, il n'aurait donc pas fondé Bleston, il n'y aurait pas eu de forgerons, de tisserands, d'artistes, autrement dit, pas d'œuvres traversant les Temps. **Ne pourrait-on pas aussi dire que Revel finit par l'imiter, par choisir l'au-delà du moral ?** En rédigeant son journal intime qui montre les limites du *Meurtre de Bleston,* qui bouscule, donne un coup, écrase *Le Meurtre de Bleston*, Revel « accidente » son père adoptif Burton, trahit les liens de plus en plus étroits qui le reliaient à lui, renonce à ses devoirs moraux les plus élémentaires. Cependant, en faisant ce terrible saut, ce saut si culpabilisant, ce saut qui le met face à la faute, à la déchéance, au péché, il s'approche potentiellement de l'infini qu'est tout acte créateur.

La conséquence est terrifiante : 'Solitude', 'Inquiétude', 'Culpabilité', 'Angoisse', 'Peur' de s'être trompé, etc. Mais le fait qu'à la fin du roman Revel peut enfin quitter la ville n'est-il pas en soi le signe qu'à défaut d'avoir gagné avec certitude l'éternité, il a au moins déjà conquis la 'Liberté' ?

. Les répétitions

Une étude du concept heideggérien de « répétition » confirme que l'œuvre de Kierkegaard est un des hypotextes fondamentaux de Butor et permet d'affiner les propos ci-dessus.

Kierkegaard voit dans les répétitions une caractéristique de « la sphère éthique, celle où le temps acquiert à la fois consistance et continuité[1]. » Par rapport au stade esthétique et aux multiples aventures amoureuses de Don Juan par exemple, il estime en effet que la vie conjugale est sous le signe de la /Répétitivité/. **Cette dimension répétitive peut sembler à premier abord terriblement morne et sclérosante** : « "l'habitude", cette inévitable habitude, cette horrible monotonie, cette éternelle routine, dans l'inquiétante nature morte de la vie familiale[2] ». **Mais** à ce terrible constat, qui n'est pas sans rappeler la fin du mois d'avril de Revel, un des narrateurs de *Ou bien… Ou bien…* répond :

> « tu penses que seul un esprit inquiet vit et tous les gens d'expérience pensent qu'en vérité ce n'est qu'un esprit paisible qui vit ; une mer agitée est pour toi une image de vie, pour moi c'est l'eau calme et profonde. Souvent je me suis assis devant un petit ruisseau. C'est toujours la même chose, la même douce mélodie, la même verdure au fond qui s'incline sous ses ondes, les mêmes animaux qui s'y meuvent, un petit poisson qui se glisse sous la cachette des fleurs, déploie sa nageoire contre le courant et se cache sous une pierre. Comme c'est uniforme et, cependant, comme c'est varié ! La vie domestique conjugale est ainsi, calme, modeste, fredonnante ; peu de changements et, cependant, elle est semblable à cette eau courante dont je viens de parler[3] ».

[1] Wahl, « Espoir et désespoir », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 271.
[2] Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 440.
[3] *Ibid.*, p. 453-454.

Et l'on peut même lire sous la plume de Kierkegaard : **« L'amour de la répétition est en vérité le seul heureux. Tout comme le ressouvenir, il ne présente pas l'inquiétude de l'espoir, ni l'angoisse de l'aventure et de la découverte, pas plus que la mélancolie du ressouvenir ; il a la sainte assurance de l'instant présent[1] »**. Selon Kierkegaard, espoir et ressouvenir sont en effet source de souffrance :

> « L'espoir est une ravissante jeune fille qui vous glisse entre les doigts ; le ressouvenir est une belle femme d'âge mûr qui pourtant n'a jamais fait votre affaire quand il le fallait ; la répétition est une épouse adorée qui ne vous lasse jamais, car seule la nouveauté est lassante[2] » ;

> « les hommes se subdivisent en deux grandes classes, ceux qui vivent de préférence dans l'espoir et ceux qui vivent de préférence dans le souvenir. Les deux choses indiquent un rapport fautif avec le temps[3]. »

Puisque la répétition seule conduit au bonheur, quoi de plus naturel que de partir à sa quête ? C'est justement le thème de… « La Répétition », œuvre sur laquelle Butor a médité puisqu'elle sert de sujet à l'un de ses essais de jeunesse. Dans la première partie de cette œuvre, Constantin Constantinus, en quête d'une existence heureuse, fait tout pour répéter sa vie. Il retourne à Berlin dans un appartement dans lequel il avait déjà séjourné, appartement qui lui plaisait d'autant plus qu'il était constitué de deux pièces « absolument pareilles et meublées à l'identique, comme le ferait une pièce se reflétant dans un miroir[4] ». Mais, malheureusement, il ne peut plus disposer que d'une des pièces. Le brouillard est tel dans la ville qu'il ne peut pas non plus admirer, comme la dernière fois, le clair de lune. Il va au théâtre revoir une farce qu'il avait particulièrement appréciée lors de son dernier séjour or il n'arrive pas à obtenir, comme l'autre fois, une loge pour lui tout seul, il n'est pas non plus assis à la même place dans cette loge, il ne rit pas comme à la première représentation, il ne revoit pas ou ne reconnaît pas la jeune fille qui l'avait fortement impressionné. Déçu, il quitte Berlin, rentre chez lui et, là encore, tout est différent.

La conclusion s'impose et ne cesse de se confirmer : « Hélas ! aucune répétition n'est possible[5] » ; « Pas la moindre répétition[6] » ; « j'avais appris que la répétition n'est qu'une chimère. Je m'en étais convaincu en essayant de la rééditer de toutes les façons

[1] Souligné par nous, Kierkegaard, *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, 2003, p. 30.
[2] Kierkegaard, *La Répétition*, ibid., p. 31.
[3] Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, 2008, p. 452-453.
[4] Cité par Butor, « La répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 64.
[5] Souligné par nous, Kierkegaard, *La Répétition, ibid.*, p. 65.
[6] *Ibid.*, p. 94.

possibles[1] » ; « Je réalisai qu'il n'y avait pas de répétition, et que mon ancienne conception de la vie avait triomphé[2] ».

Certes, parfois, la ressemblance est telle que l'on pourrait croire à une répétition. C'est ce qui arrive lorsque Constantin Constantinus retourne dans un restaurant qu'il avait l'habitude de fréquenter :

> « C'était tout à fait pareil : les mêmes plaisanteries, les mêmes politesses, les mêmes paroles amicales, le lieu n'avait pas changé – bref je retrouvais le même dans le même. Salomon dit que la querelle d'une femme est comme les gouttes tombant du toit ; qu'aurait-il pensé de cette *Stilleben* ? Terrible pensée : là une répétition était possible[3]. »

Mais en fait, cette répétition n'en est pas une vraie : « C'est une fausseté qui se perpétue. Si les choses ne se distinguent pas les unes des autres, c'est qu'elles ne parviennent pas à être individuelles. Il n'y a là que la permanence et l'intemporalité du général, de l'imprécis[4]. » **On ne peut répéter que ce qui a une vraie particularité** or, dans le restaurant, il n'y a rien de particulier, au contraire que du commun, de l'habituel. N'ayant rien observé de particulier, Constantin ne peut répéter la première impression vécue. Il ne le peut car, tout étant indistinct, confus, il n'a rien vécu, n'a rien ressenti de particulier. Ce qui se répète n'est qu'un cadre, qu'un arrière plan indistinct et c'est à cause de cette indistinction qu'il y apparence de répétition. **La répétition ne paraît donc réalisable que pour des éléments routiniers sans intérêt et, dans ce cas, c'est une fausse répétition.**

Pire que cela, plus l'on s'éloigne de l'élément premier, plus la répétition semble impossible. La durée du stade éthique est source de vieillissement et ce vieillissement est un obstacle au retour du même. La durée affadit, dégrade la vie. Non seulement Kierkegaard le dit clairement (« Oui, à mesure que l'on vieillit… moins on éprouve de satisfaction… Le contentement complet, absolu, dans tous les domaines, échappe toujours[5] ») mais Butor dans son article appuie lourdement sur cette caractéristique :

> « Nous avons vu, dans l'épisode du restaurant, Constantin lier l'illusion d'une répétition à l'émoussement de la conscience, au vieillissement, et la répétition véritable et précise à l'enfance. Au point du texte où nous sommes arrivés, il reprend ce thème essentiel : "La vie, dit-il, se montre de plus en plus décevante à mesure que l'on vieillit ; plus on acquiert de la sagesse et d'utile expérience, plus aussi l'on y perd la tête en souffrant davantage"[6]. »

La conséquence est terrible : les répétitions du stade éthique ne sont pas des vraies répétitions, le bonheur ne peut être atteint, le stade éthique n'est guère plus satisfaisant que le stade esthétique.

---

[1] Kierkegaard, *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, 2003, p. 98.
[2] *Ibid.*, p. 99.
[3] *Ibid.*, p. 97.
[4] *Ibid.*, p. 104.
[5] *Ibid.*, p. 106.
[6] Butor, « La répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 105.

Avant d'aller plus loin, notons que s'il est bien un roman qui est sous le signe de la répétition, c'est *L'Emploi du temps* et que Revel, par bien des aspects, est une « répétition » de Constantin. Il part loin de chez lui, se retrouve seul dans une grande ville, attache une grande importance à sa chambre, aime les spectacles, fréquente des cafés, va être confronté à une séparation amoureuse, est énormément dans l'introspection, a recours au genre lettres etc., etc., etc.

De plus, conformément aux affirmations de Kierkegaard, non seulement ses ressouvenirs (celui de son arrivée à Bleston, celui du soir de Noël, ceux de ses escapades vers la gare, ceux de ses aventures sentimentales avec Ann et Rose, etc.) ne le conduisent pas à la félicité mais les espoirs qu'il caresse ne sont guère plus heureux. Aimer Rose, se raccommoder avec Ann, partir de Bleston dans un an, trouver un potentiel assassin, etc. sont des perspectives qui ne peuvent guère le conduire qu'à des moments de souffrance.

Et si l'on s'intéresse plus spécifiquement aux deux sœurs Bailey, on pourrait presque remplacer dans la phrase de Kierkegaard citée plus haut (« L'espoir est une ravissante jeune fille qui vous glisse entre les doigts ; le ressouvenir est une belle femme d'âge mûr qui pourtant n'a jamais fait votre affaire quand il le fallait ») la lexie « espoir » par « Rose » et la lexie « ressouvenir » par « Ann ».

Malheureusement pour Revel, les répétitions ne compensent en rien les affres du ressouvenir ou de l'espoir. Si ses allers et retours à son bureau, si le quotidien de son travail, si ses soirées consacrées à l'écriture ont bien tout du stade éthique, aucun de ces événements n'est ataraxique. Quant à ses répétitives relations amoureuses, elles sont marquées par la 'Monotonie', le 'Manque' et la 'Tristesse'. Durant l'hiver, Revel retrouve, tous les jours, Ann dans le même restaurant et sa relation avec Rose ne fait que répéter, échec compris, celle qu'il a eue avec Ann. Et quand à la fin du roman, il essaye de vraiment répéter ce qu'il a vécu avec cette dernière pour revivre ses premiers émois, exactement comme Constantin il n'arrive ni à aller dans le restaurant qu'il souhaite, ni à avoir la table qu'il espère, ni à parler à sa bien-aimée comme il le faisait auparavant. L'achat d'un nouveau plan ne recrée pas non plus les conditions de la première rencontre avec Ann et pas un exemplaire du *Meurtre de Bleston* ne ressemble parfaitement à un autre.

Les seuls événements qui semblent à peu près se répéter sont des événements routiniers (la recherche de l'appartement, les promenades au parc, les soirées au cinéma, etc.), autrement dit, ce ne sont pas de vraies répétitions mais seulement un arrière fond indistinct. D'ailleurs, la phrase de Kierkegaard « les mêmes plaisanteries, les mêmes politesses, les

mêmes paroles amicales, le lieu n'avait pas changé » ne pourrait-elle pas parfaitement être transposée au cabinet Matthews and Sons ou à certains des pubs que Revel fréquente ?

Pourtant, contre toute attente, dans la deuxième partie de « La répétition », là où Constantin avait échoué, le nouveau protagoniste, grâce à l'entremise de Job, qui, lui aussi, est censé avoir vécu, une vraie répétition, va paradoxalement réussir :

> « En effet, l'histoire de Job est d'abord un exemple historique privilégié d'individu pour qui il y a eu effectivement répétition. Cet homme a tout reçu au double, ce qui est une figure courante pour dire une seconde fois, mais qui doit aussi être compris, dans son sens littéral, à savoir que cette seconde fois c'était beaucoup mieux que la première […] L'expérience essentielle qui a eu lieu ici, c'est celle de la contemporanéité de la voix qui s'exprime par le texte ancien, "l'écriture originelle individuelle du rapport d'existence, le texte ancien connu et transmis par nos pères" […] Cette voix, et à travers elle non seulement la similitude mais l'identité partielle qu'il découvre entre cet homme qui attendait la répétition et lui-même, l'amène à la certitude que pour lui aussi elle est possible[1]. »

A noter que cette confrontation du jeune homme avec la Bible, avec le message divin, est, comme le péché, rencontre du fini et de l'infini et donc appel à l'infinitude, appel au grand saut. **Pour le jeune homme de « La Répétition », l'instant du grand saut sera le moment précis où il découvre dans le journal que sa fiancée s'est mariée à un autre.** Sur le moment, il est évidemment terrassé mais une fois la douleur assumée, il prend conscience qu'une vraie répétition s'est produite, qu'il se retrouve exactement dans la même position qu'avant ses premières fiançailles.

Certes, pour vivre cette répétition, il lui a fallu, comme Job, comme Abraham, **se résigner à tout perdre,** ce qui, comme vu précédemment, l'a au passage aidé à prendre conscience de son existence, de sa finitude et *a contrario* de l'infinitude : « c'est seulement dans la résignation infinie que je deviens, que je prends conscience de moi-même dans ma valeur éternelle[2] » ; « Dieu est assurément le plus proche d'un homme quand on passe par le chemin de traverse de la résignation[3] ». **Certes, il lui a fallu attendre patiemment puis subir l'orage qui réduit en poussière la personnalité présente, il lui a fallu en passer par une sorte de mort** : « Seul celui qui était dans l'angoisse trouve son repos, seul celui qui descend aux enfers connaît le ciel[4] », « On voit qu'en même temps qu'à la redécouverte de la jeune fille, c'est à une sorte de mort qu'il se prépare, une mort qui le rendra à lui-même, à sa naissance[5] ». **Certes, il lui a fallu souffrir les affres de l'incertitude** :

---

[1] Butor, « La répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 110.
[2] Poulsen, « Préface » de *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, 2003, p. 21.
[3] Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, coll. « Tel », Gallimard, 2007, p. 235.
[4] Wahl, « Kierkegaard : le paradoxe », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 200.
[5] Butor, « La répétition », *ibid.*, p. 110.

> « C'est en effet le mouvement d'incertitude qui est le signe de notre relation avec Dieu ; cette incertitude est le signe même de la croyance. C'est lorsque l'individu n'est pas assuré de sa relation avec Dieu qu'il y a relation avec Dieu. Malheureux ceux qui croient être en relation avec lui, car ils ne le sont certainement pas[1] » ;

> « Une seconde raison de cette angoisse, ce sera la présence du mal. L'être sera angoissé, parce qu'il ne sait pas en face de quoi il est, en face d'une transcendance bienfaisante ou d'une transcendance malfaisante, en face de Dieu ou en face d'une force démoniaque, si le mouvement qu'il accomplit est un mouvement de "transascendance" ou de "transdescendance"[2]. »

Il lui a également fallu faire confiance, retrouver l'attitude de l'enfant qui ne se soucie pas de l'avenir : « Le jeune homme […] ne pourra atteindre à la répétition que par la foi, c'est-à-dire quand il aura réussi à "redevenir semblable à l'un de ces petits", faisant à Dieu une confiance aussi entière que cette enfant à sa nourrice[3] ». **Il lui a enfin et surtout fallu vouloir de toutes ses forces, avec passion, cette répétition :**

> « cette intervention ne prend son sens que parce qu'il l'a désirée, voulue. La répétition, dès lors, n'est certes pas entièrement en son pouvoir comme aurait eu tendance à l'imaginer Constantin, mais elle lui ne lui advient que parce qu'il a fait ce qu'il fallait pour cela[4]. »

Mais les conséquences sont énormes. La vraie répétition, celle du stade religieux, n'est pas simple ressemblance, n'est pas juste la reprise distraite d'un arrière-fond indistinct, elle **est actualisation du passé**. Pour répéter vraiment, il faut réussir à recréer non pas le même décor, non pas le même événement mais la même situation que la première fois : « Ce qu'il faudrait, c'est que la situation initiale puisse être conservée telle quelle, que l'on puisse se retrouver au point d'où l'on était parti et qu'il ne reste plus de la fausse route que son souvenir[5] », « il faudrait provoquer une *restitutio in stadium pristinum*[6] ». « [**L]a répétition, la vraie,** selon V. Haufniensis, **consiste à** voir chaque matin le visage de son épouse et **d'éprouver le même sentiment que lorsqu'on le vit pour la première fois**[7] », **consiste à redevenir l'enfant qui découvre pour la première fois** : « L'illusion d'une répétition est expressément liée ici à l'émoussement de la conscience et l'on commence dès lors à comprendre comment il se fait qu'une répétition véritable, précise, correspondra à un sursaut, à un rajeunissement de celle-ci[8] ». On commence aussi à comprendre pourquoi le chrétien qu'est Kierkegaard vit la confession sincère et passionnée comme une répétition. Se confesser n'est-ce pas pour un chrétien convaincu, fervent, plein de foi, un moyen de revivre le passé

[1] Wahl, « La théorie de la croyance chez Kierkegaard », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 169.
[2] Wahl, « Subjectivité et transcendance », *ibid.*, p. 207.
[3] Kierkegaard, *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, Paris, 2003, p. 106.
[4] Butor, *ibid*.
[5] Butor, « La répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 107.
[6] *Ibid.*, p. 108.
[7] Poulsen, « Préface » de *La Répétition, ibid.*, p. 15.
[8] Butor, *ibid.*, p. 104

d'avant la faute, de répéter pleinement, véritablement, dans le présent le passé, un moyen aussi de retrouver l'innocence et la pureté enfantine[1].

De plus, la vraie répétition, en faisant passer du stade éthique au stade religieux, met en contact le temporel et l'éternel. En effet, le jeune homme ne vivant enfin plus dans le mensonge d'une fausse relation prend conscience que lorsqu'il a rencontré pour la première fois sa fiancée, ce n'est pas la jeune fille qu'il a aimée mais l'idée poétique de jeune fille, l'idée poétique d'amour. Se retrouver sans elle, c'est répéter la situation d'avant leur rencontre, c'est renouer avec

> « l'idée poétique de la jeune fille elle-même, qui est pour le poète plus réelle que la jeune fille terrestre, ou, si l'on préfère, ce qui lui avait été révélé par ses premières rencontres avec elle, et qu'il n'a plus été capable de ressaisir par la suite […] Cette idée poétique s'interposait entre eux comme un fantôme lors de leur dernière entrevue, était le souvenir de quelque chose qui avait déjà disparu ; par sa décision la jeune fille délivre en quelque sorte ce fantôme, redonne à cette idée son caractère de promesse[2]. »

Or **passer d'une jeune fille terrestre à une idée, à une idée universelle, c'est déjà en soi toucher du doigt un peu d'éternité** :

> « J'appartiens à l'idée. Je la suis lorsqu'elle me fait signe, lorsqu'elle me donne rendez-vous […] Vive l'essor de la pensée, vive le danger du combat, vive la jubilation solennelle de la victoire, vive la danse dans le tourbillon de l'infini, vive le coup de butoir de la vague qui me cache dans les abîmes, vive le choc de la vague qui me projette au-dessus des étoiles[3] ! »

Butor revient sur cette réflexion dans son article de *Répertoire I*. A la permanence du général, de l'imprécis, de l'arrière plan, il oppose

> « l'universalité poétique, par laquelle on peut faire que tous les paysages soient représentés par un paysage, et qui, pour Constantin, est le privilège de l'enfance : "lorsqu'on avait de si prodigieuses catégories que l'on a presque le vertige en y songeant ; de ces années où l'on découpait dans une feuille de papier un homme et une femme qui étaient homme et femme en général plus strictement encore qu'Adam et Eve"[4] ».

La mise en contact du temporel et de l'éternel se fait par le biais de l'instant. En effet, si la vraie répétition est réactualisation du passé dans l'instant présent, l'instant de la répétition est à la fois présent et passé. De plus, le bonheur tant espéré s'annonce enfin et donc l'instant en question est aussi futur. L'instant, le temporel, est donc soudain éternité et l'homme enfin accède à la 'Compréhension', à la 'Plénitude', à l' 'Unification', à la 'Sérénité' et à la 'Félicité' : « je comprends tout et la vie me semble plus belle que jamais[5] » ; « La discorde de mon être est chassée ; je retrouve mon unité. Les angoisses de la sympathie qui trouvaient nourriture et soutien dans ma fierté ne s'insinueront plus pour semer la discorde et tout disloquer[6]. » L'homme, enfin, devient ce qu'il était appelé à devenir, c'est-à-dire « lui-

[1] Butor, « La répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 118.
[2] *Ibid.*, p. 111.
[3] Kierkegaard, *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, 2003, p. 175.
[4] Butor, *ibid.*, p. 104.
[5] Kierkegaard cité par Butor, *ibid.*, p. 111.
[6] Kierkegaard, *La Répétition, ibid.*, p. 173.

même » : « Pouvais-je savoir d'avance que tout mon être subirait un changement, que je deviendrais un autre homme ?[1] » ; « Je suis de nouveau moi-même ; je tiens ici la répétition[2] », « Je suis de nouveau moi-même. Ce "moi" que nul autre n'a osé relever sur la grand-route, j'en ai repris possession[3] ».

Les similitudes entre l'itinéraire du jeune homme et celui de Revel sont encore nombreuses. Revel vit le même « orage » que le protagoniste de « La Répétition », à savoir la perte de celle qu'il croyait aimer, de celle que, depuis le début, il considérait comme sa promise, de celle que, pourtant, au fond de lui, il voulait abandonner. La tempête est terrible, c'est même une sorte de mort que Revel traverse. Nous avons signalé plus haut toutes les similitudes entre la scène racontée par Revel et la situation de Thésée prisonnier des enfers.

Mais après une terrible phase de souffrance, après une horrible et angoissante impression de 'Solitude', comme le jeune homme de « La Répétition », comme Job qui accepte sa vie malheureuse, comme Caïn qui finit par quitter la terre qui l'a vu naître, **Revel se résigne** et renonce à Ann. Notons que, lui aussi, passe « par la contemporanéité de la voix qui s'exprime par le texte ancien », par « l'écriture originelle individuelle du rapport d'existence, le texte ancien connu et transmis par nos pères », à ceci près que **si Kierkegaard utilisait Job, Butor a recours à Caïn** qui, nous l'avons vu, a, de même, tout perdu, a, de même, connu l'orage et la mort symbolique mais, malgré tout, a continué à garder foi et finalement a touché du doigt l'infini. Un peu comme lui, sans savoir où tout cela le mène, **Revel s'abandonne, fait confiance** et, dès le lendemain de la tempête, ou presque, reprend son journal, tend tous ses efforts à « répéter » et « répéter », par les mots, ce qu'il vient de vivre.

Le « miracle » a alors lieu. Là où jusqu'alors il avait échoué, il réussit : il répète son passé, il le réactualise. Certes, via son journal, c'est dès le mois de mai qu'il poursuit ce but mais sa tentative est alors plus une mise en valeur de la répétitivité de sa vie (stade éthique) qu'une véritable répétition (stade religieux). Preuve en est, sans cesse il mentionne des oublis, des lacunes. Constamment, il est obligé de revenir sur les mêmes souvenirs sans pourtant jamais être vraiment satisfait, sans pourtant jamais vraiment réussir à restituer leur profondeur, leur épaisseur temporelle. Ce n'est que quand il perd Ann qu'il vit la vraie

[1] Kierkegaard, *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, 2003, p. 111.
[2] I*bid.*
[3] *Ibid.*, p. 173.

répétition, qu'il se retrouve exactement dans la même situation que lorsqu'il l'avait rencontrée pour la première fois.

En effet, à ce moment-là, il peut enfin occulter, enfin se débarrasser de ce qui l'empêchait de revivre, de répéter pleinement, ce moment fondateur : l'illusion de l'amour. **Il peut enfin retrouver la spécificité de cette première rencontre,** à savoir que ce qu'il a aimé en elle le premier jour, que ce qu'il a retenu d'elle le premier jour, ce n'est pas son physique (« je ne l'ai pas examinée ce jour là » p. 49/252) ou sa personnalité (si c'était le cas, jamais il n'aurait pu passer aussi facilement d'Ann à Rose, jamais il ne se serait résigné aussi facilement) mais une Idée, on pourrait dire en paraphrasant Kierkegaard, **une « idée poétique »**, Idée qui n'a cessé depuis de s'émousser, Idée qui s'est éloignée quand il a voulu la « répéter » avec Rose ou quand il a essayé de revivre avec Ann ses premiers émois et cela d'autant plus que l'Idée, la Pensée, est présentée par Revel comme strictement incompatible avec le mariage :

> « si désormais je suis si libre de m'attaquer à cette tâche, pour les quelques semaines qui me restent à vivre ici, hélas c'est bien parce qu'Ann et James se sont rejoints comme Lucien et Rose, c'est bien qu'il n'est plus temps pour moi de faire de nouveaux projets à l'intérieur de mon séjour, que je suis le survivant de moi-même dans cette année » (10 septembre, p. 357/460).

On a sans doute là une autre trace de l'influence de Kierkegaard, Kierkegaard qui écrivait :

> « Au soldat qui monte la garde aux frontières est-il permis de se marier ? Un tel soldat ose-t-il – ceci soit dit en un sens spirituel – se marier s'il doit, jour et nuit se battre, non pas exactement contre des Tartares et des Scythes, mais contre les hordes de brigands d'une mélancolie innée ? Une telle sentinelle avancée, même si elle ne se bat pas jour et nuit, même si pendant un temps assez long elle a la paix, ne peut cependant jamais savoir à quel moment la guerre va recommencer, puisqu'elle n'ose même pas appeler cette tranquillité un armistice[1] » ;
>
> « Je vois aussi que le célibataire peut risquer plus dans le monde de l'esprit que le marié, qu'il peut tout mettre en jeu, en se souciant seulement de l'idée, et qu'il est tout autrement apte à faire face au *discrimen* de la décision où on peut à peine se tenir debout et encore moins s'établir[2] » ;
>
> « Ah ! quel empire elle a sur moi ! Céder à tous ses désirs, consacrer les jours à lui faire plaisir, oui, si cela m'avait été permis, quel délice ! mais l'idée que la pensée qui est ma vie et dont la perte serait ma mort spirituelle, l'idée que ma pensée doit m'être ravie – quelle horreur[3] ! »

Cette Idée, en revanche, est, pour qui sait lire, bel et bien là dans le récit du 20 mai, on la retrouve dans l'effet que font sur Revel les sonorités du nom d'Ann (p. 49/251), dans les mains soyeuses de cette dernière (p. 49/252), dans les mouvements de ses doigts (p. 49/252), dans son attitude d'attente (p. 50/252), dans le tracé des lignes « semblable à un paquet de ficelles embrouillées, avec toutes ses bifurcations, tous ses croisements » (p. 50/252), dans les « couvertures bleues ou jaunes » (p. 49/252), dans la « petite feuille » (p. 50/252), dans « le son de sa voix légèrement claironnante » (p. 49/252), dans les « citations bibliques »

[1] Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie,* coll. « Tel », Gallimard, 2007, Paris, p. 224.
[2] *Ibid.*, p. 296.
[3] *Ibid.*, p. 348.

(p. 49/252) que « déchiffrait » James, dans les « fleurs » (p. 49/252) qui décoraient les panneaux, dans l'impossibilité qu'a Revel de prononcer les mots « itinéraire », « trajet » (p. 50/252), dans le souvenir que le plan tendu n'était pas satisfaisant, dans la prise de conscience d'une insuffisance de mots pour décrire le réel, dans l'envie d'obtenir « Ce qu'il y a de mieux, de plus complet et de plus clair » (p. 49/252), autrement dit, dans tout ce qui fait alors d'elle une Ariane lui montrant la sortie du labyrinthe, dans tout ce qui en elle annonce le journal qu'il n'a pas encore écrit, dans tout ce qui en elle annonce sa vocation, à lui, d'écrivain, dans tout ce qui en elle est image de ce que, lui, veut aussi être pour les autres. Nous le voyons la vraie répétition de cette scène première, ce n'était pas revivre une prétendue et fallacieuse première rencontre amoureuse, ce n'était pas retourner à la librairie et racheter à Ann un nouveau plan, c'était reconstituer non pas les événements du 20 mai mais la situation du 20 mai, c'est-à-dire **l'Idée de sortir du labyrinthe de sa vie en rédigeant un journal intime, en devenant écrivain voire en devenant à son tour l'Ariane des autres. Evidemment, une telle Idée fait passer l'existence de Revel du particulier à l'universel, du temporel à l'éternel.**

De même, la présence, tout au long du roman, d'analepses, la grande importance donnée aux souvenirs, l'apparition des strates rétrogrades et l'incessante quête de moments fondateurs peuvent aussi être lues comme le signe que Butor est en quête de l'instant kierkegaardien, instant qui n'est véritablement approché qu'à la fin du journal, qu'après le renoncement à Ann, qu'au moment où, par le moyen des cinq strates, chaque instant, nous l'avons montré en étudiant les tiroirs verbaux, devient une incroyable stratification de passé, présent et futur, devient une véritable épaisseur temporelle. Et cela d'autant plus que, nous l'avons aussi dit, ce qui au mois de mai n'était que journal se transforme peu à peu en confession, en lettre pour Ann, lettre pour Ann et Rose, en « livre du futur » pour tous, en un mot, en une œuvre d'art qui tend vers la /Non-finitude/, vers… l'éternel. Devons-nous pour autant en déduire que Revel, puisqu'il a, par son journal, par sa « lettre », par son œuvre, vraiment répété son passé, a réussi à transformer l'instant en éternité ? Non, car s'il tend de page en page à répéter effectivement de plus en plus fidèlement son année, il n'en reste pas moins qu'il ne raconte pas le 29 février. Belle preuve de modestie de la part de Butor, belle manière de revendiquer aussi, sur les pas de Heidegger, que le propre de la condition humaine n'est pas l'éternité mais la temporalité.

. Une conceptualisation qui rend compte des faiscsèmes, existentiaux et schèmes de la stratification

Tout ce qui précède fait que **la conceptualisation kierkegaardienne de l'existence et du Temps rend bien mieux compte que la Vision du Monde labyrinthique des ambivalences rencontrées plus haut et cela parce que la pensée de ce philosophe est sous le sceau de ce qu'il appelle le « paradoxe » :** « La dualité se voit partout dans l'œuvre de Kierkegaard. Il va du désespoir à l'espoir. Il y a une constante polarité. Et en effet du fait même qu'il a banni la synthèse, il reste en présence de la thèse et de l'antithèse[1]. »

Avec lui, /Discontinuité/ et /Continuité/ ne sont en effet plus contradictoires. Etant donné que le passage d'un stade à l'autre se fait par sauts et que le stade esthétique comme le stade religieux mettent en exergue l'instant, la conceptualisation de Kierkegaard est sous le sceau de la /Discontinuité/. Mais étant donné que, paradoxalement, par ces ruptures, « l'on peut accéder en quelque sorte à l'éternité, à la plénitude du temps où le futur et le passé viennent se fondre dans un présent qui déborde[2] », elle est aussi sous le sceau de la /Continuité/.

De même, la répétition amène forcément à se tourner vers le passé. Mais l'existence, c'est aussi « devenir ce que l'on est ». **L'homme de Kierkegaard a** donc **constamment un œil rivé derrière lui (/Rétrogradation/) et un œil rivé devant (/Directivité/)** :

> « Kierkegaard est continuellement tourné vers l'avenir où le moi se crée. Je me fais *par* mes actes. Il faut se retourner vers son passé, vers son origine, vers ce qu'il y a de plus authentique : les premiers moments. Car tout développement véritable est un retour en arrière[3]. »

De plus, l'homme au stade esthétique est par essence /Finitude/. Le péché, la faute, lui fait prendre conscience de cette /Finitude/ mais, par la passion, par l'élan qui le pousse vers Dieu, l'homme est également /Non-finitude/ :

> « La passion transporte l'existant à une telle profondeur d'existence qu'il se trouve dans une union du fini et de l'infini qui dépasse l'existence. Nous sommes plus nous-mêmes que jamais et pourtant nous nous sentons infinis ; au point le plus haut de l'existence, au point le plus profond de l'intériorité, nous nous sentons au-delà du moi et nous avons atteint l'infini[4]. »

La /Finitude/ et la /Non-finitude/ caractérisent de même l'instant du stade religieux. Puisque instant, puisque délimité, ce dernier est par définition /Finitude/ mais « l'instant est la présence dans l'âme de l'infinité ; c'est la synthèse, ou plutôt le contact du temporel et de l'éternel. […] L'instant est le temps touché par l'éternité ; bien plus, il est un atome d'éternité[5] » ; « Il y a dans l'instant une production de ce qui est éternel. Il y a une nouveauté

[1] Wahl, « Grandeur de Kierkegaard », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 259.
[2] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 66.
[3] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 239.
[4] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 124.
[5] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 59-60.

d'un jour qui est le commencement de l'éternité[1] », « Le temps en tant que quantité, que succession d'années, n'a rien à voir ici. Le temps dont il est question, c'est l'instant, dans son passage et son éternité, dans sa qualité, l'instant qui est un atome d'éternité[2] ».

On pourrait tenir des propos comparables sur la /Subjectivité/. Toute répétition d'abord est une question de point de vue. Ce qui est répétition pour l'un ne le sera pas forcément pour l'autre qui aura des critères différents ou un regard ou un esprit plus ou moins acéré. Cependant, malgré tout, le point de vue proféré, quelle que soit sa pertinence, doit bien s'appuyer sur des éléments censés être semblables : « La répétition ne peut être uniquement subjective, elle ne peut avoir lieu que par un événement du monde extérieur[3]. » Qui plus est, **Kierkegaard est persuadé qu'à force de subjectivité, l'on parvient à l'objectivité :**

> « Subjectivité ne veut pas dire immanence ; le subjectif nous met en contact avec l'objectif ; la passion qui nous fait toucher le fond de l'intériorité nous met en contact avec un être extérieur[4] » ;
>
> « L'intériorité, quand elle atteint son maximum, est de nouveau l'objectivité ; et c'est là pour autant que je sache une conséquence du principe de subjectivité qui jusqu'ici n'a pas été mise en lumière[5] » ;
>
> « Le critère du moi, c'est ce à quoi il fait face et qui ne peut être, dit-il, que par l'intensité de l'effort de ce moi vers ce devant quoi il se trouve. Dans un passage comme celui-là, il y a deux affirmations : que le Tout est dans la tension et le *comment*, mais qu'il y a tout de même, de par cette tension et ce comment, un quelque chose en face de quoi l'individu se trouve. Il y a une objectivité née de la subjectivité[6]. »

La conceptualisation de Kierkegaard rend aussi fort bien compte, et nous avons commencé à le montrer, **des existentiaux découverts en analysant les stylèmes de la stratification. L'instant kierkegaardien est par exemple générateur d' 'Angoisse' :**

> « C'est parce qu'il y a du temps qu'il y a angoisse. Le moment où se produit l'angoisse, le moment du vertige et celui de la conscience de la faute, comme aussi chez le démoniaque le moment du refus universel et de l'angoisse devant le bien, sont des crises, des ruptures dans le temps[7] ».

A cause du stade esthétique, à cause des paradoxes qui le désarçonnent, à cause de l'espoir et du ressouvenir, à cause de la répétition et du péché du stade éthique, l'homme de Kierkegaard est aussi sans cesse confronté à l' 'Apprésentation', l' 'Attendance', la 'Bougeotte', la 'Culpabilité', au 'Découragement', au 'Désarroi', au 'Désespoir', à la 'Désorientation', à la Dislocation', à la 'Dispersion', à l' 'Ennui', l' 'Impuissance', l' 'Incompréhension', l' 'Infériorité', l' 'Inquiétude', l' 'Instabilité', au 'Manque', à la 'Monotonie', à la 'Précarité', à la 'Solitude', à la 'Tristesse', etc.

---

[1] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 61.
[2] *Ibid.*, p. 65.
[3] Butor, « La répétition », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 110.
[4] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 146.
[5] Kierkegaard, cité par Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *ibid.*, p. 47.
[6] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 243.
[7] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 66.

Autrement dit, non seulement la conceptualisation de Kierkegaard nous ramène à certains des existentiaux de la stratification mais aussi à certains des existentiaux des Temps linéaires et à la plupart des existentiaux du Temps labyrinthique, c'est dire qu'elle est une représentation d'autant plus intéressante du réel qu'elle intègre de nombreux traits des représentations qui l'ont précédée.

Avec le stade religieux, les existentiaux ci-dessus sont cependant discutés par des existentiaux comme la 'Compréhension', le 'Désir', l' 'Espoir', l' Unification', la 'Stabilité', etc. Autrement dit, là encore, par la plupart des existentiaux découverts en analysant les faiscsèmes de la stratification. Nous retrouvons de même, dans la conceptualisation de Kierkegaard, **le sentiment de 'Liberté'** :

> « La liberté, voilà ce qu'il y a de grand, d'immense dans l'homme. Exister, c'est être plein de la passion de la liberté.
> L'important est moins ce que l'individu choisit que le fait qu'il choisit, et ainsi se choisit lui-même.
> Il y a en effet une décision morale qui consiste à se choisir soi-même, à s'approprier ce contingent que l'on est[1] ».

Il est évidemment essentiel de rappeler qu'un tel existential est à l'opposé des conceptions d'Hegel :

> « L'histoire pour Hegel, c'est l'autoréalisation de l'esprit absolu. Elle progresse – nécessairement – avec nécessité, la nécessité étant l'union de la possibilité et de la réalité […]. Et c'est exactement cela qui révulse Johannes Climacus car cette vision de l'histoire réduit l'homme à n'être que le démarreur, en soi fortuit, de la succession et rend, au pire des cas, caduque toute valeur éthique. C'est pourquoi Climacus doit remplacer la notion de nécessité par celle de liberté. Le passage de possibilité à la réalité, dit-il, s'opère par la liberté, par un choix et non par nécessité […] L'erreur d'Hegel est, selon Johannes Climacus mais aussi selon Vigilius Haufniensis, d'ordre catégoriel, en ce sens qu'il confond raison et cause. Le passé n'était pas nécessaire au moment de devenir, il ne le devient pas en devenant et ne le devient pas non plus par la conception de quelqu'un[2]. »

On peut enfin noter l'apparition de petits nouveaux non encore recensés : **la 'Plénitude', la 'Sérénité', la 'Félicité', la 'Joie'.**

L'approche kierkegaardienne n'est pas, enfin, incompatible avec le schème matriciel du monceau d'affiches déchirées. En effet, de même que le modèle du Temps linéaire judéo-chrétien a recouvert puis caché le Temps cyclique mythique, l'affiche « Temps traditionnel mécaniste » ne recouvrirait-elle pas, ne cacherait-elle pas, l'affiche « Temps kierkegaardien » ? Cette lecture est d'ailleurs d'autant plus tentante que **la conception kierkegaardienne semble, elle-même, recouvrir, englober la conception chrétienne** : « Il n'y a pas de vérité plus existentielle que la vérité chrétienne, c'est le chrétien

[1] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 122.
[2] Poulsen, « Préface » de *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, Paris, 2003, p. 24-25.

qui adhère de toute son âme à la haute puissance. Il éprouve la subjectivité[1] ». Et **nous verrons plus loin que la conception heideggérienne cachée sous l'affiche du Temps traditionnel des horloges pourra être lue, à son tour, comme l'équivalent d'une affiche recouvrant et laissant transparaître la conception kierkegaardienne.**

Mais, surtout, la conception kierkegaardienne, puisqu'elle superpose trois stades, est, elle-même, stratifiée, est, elle-même, monceau d'affiches déchirées. Notons cependant que cette stratification est plus complexe qu'il y paraît : par un beau paradoxe, le stade esthétique contient en effet, comme en lui-même, le stade religieux. Tous deux sont en effet : instant, risque, danger, angoisse, contradiction :

> « Mais ce qu'il y a peut-être de plus intéressant, c'est de découvrir dans le stade esthétique les pressentiments de plusieurs des caractères de ce qui sera le stade religieux. Vivre religieusement, ce sera vivre dangereusement ; or dans l'amour comme dans la religion, il y a un élément de danger : "La crainte et l'amour vont ensemble" ; l'amour de la nature est en même temps angoisse devant la nature[2]. »

Ces points communs ne sont pas que pures coïncidences ou que ressemblances de surface, Wahl le dit explicitement :

> « Et quant au stade religieux lui-même, […] on monte jusqu'à lui par le repentir qui à la fois achève et détruit le stade éthique, […] il inclut en lui à la fois l'immédiateté du stade esthétique et certains aspects élargis et approfondis de la réduplication éthique[3] » ;

> « Après s'être penché réflectivement sur les catégories de l'esthétique, Kierkegaard se penchera réflectivement sur celle du religieux. Mais peut-être les catégories de ces deux expériences, toutes deux faites dans l'angoisse et dans l'esprit, sont-elles les mêmes[4]. »

Sans aller jusqu'à parler de /Fusion/ des strates, ce qui dans la pensée de Kierkegaard serait certainement un contresens (l'homme est trop du côté de la finitude pour basculer dans l'infinitude), on a tout au moins indéniablement, dès le stade esthétique, les prémices d'un processus, d'un dynamisme cinétique qui conduira au stade religieux et la présence d'interrelations complexes entre les différents niveaux.

Plus que cela, l'instant du stade religieux lui-même, nous l'avons vu, **est « monceau d'affiches déchirées », c'est-à-dire point de contact, processus de rapprochement, épaisseur** : « ce n'est pas un temps qui s'étend en longueur, mais un temps qui s'étend en profondeur, qui se creuse, qui rejoint l'éternel. C'est le temps de l'instant[5] ».

Terminons en soulignant un dernier point qui n'a pu qu'intéresser Butor dans l'œuvre de Kierkegaard, le fait que conformément à ses propres préoccupations, la

---

[1] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 244.
[2] Wahl, « Note sur le *Journal du séducteur* », *ibid.*, p. 29.
[3] Wahl, « Hegel et Kierkegaard », *ibid.*, p. 108.
[4] Wahl, « Note sur le *Journal du* séducteur », *ibid.*, p. 30-31.
[5] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *ibid.*, p. 59.

conception du Temps est au cœur de la philosophie de ce dernier. Wahl l'a parfaitement vu. « [E]xister, c'est devenir […] l'existence est temporalité[1] » écrit-il. Butor, son élève, l'a parfaitement assimilé. Preuve en est, symptomatiquement, il achève son article sur « La possibilité » par les mots suivants :

> « à travers tout ce travail qui ne paraît destiné qu'à embrouiller les choses, démasquant en réalité l'obscurité dans ce qui semblait le plus clair, donnant à
> "une aventure qui ne serait tout bonnement réduite à rien si elle était arrivée à un homme vulgaire… les proportions d'un événement mondial"
> ce qui se fait jour, entre autres choses précieuses, c'est avec difficulté et détours une façon révolutionnaire d'approcher la conscience du temps. (1950-1956)[2]. »

Butor s'est aussi certainement retrouvé dans le fait que la conceptualisation de Kierkegaard mène à la fois à l'éthique,

> « Son premier acte philosophique est un refus ; refus du hégélianisme, refus de toute philosophie rationnelle, refus du christianisme officiel. Hegel nous présente un système du monde ; mais qu'importe le système ? qu'importe le monde ? Ce qui nous importe, c'est ce que Hegel ne nous donne pas : une morale, une façon d'exister qui ne soit pas une contemplation. […] Le commandement essentiel, ce n'est pas de comprendre le monde mais d'exister[3] » ,

> « L'existant, c'est celui qui ne se contente pas de vérités toutes faites, mais qui, négatif vis-à-vis de lui-même, vit dans l'effort, dans l'incertitude, dans le devenir. Il saura qu'il n'y a d'important que la subjectivité, que c'est moins la vérité qui importe que la façon dont on arrive à elle et dont on la ressent[4] »,

et à l'ontologie : « la pensée de Kierkegaard est hantée par l'idée de l'être qu'on ne peut jamais penser complètement mais autour duquel elle erre sans cesse[5] ».

Si les stylèmes de la stratification sont si nombreux dans *L'Emploi du temps*, c'est donc parce que Butor insère sous la représentation du Temps traditionnel la représentation du Temps de Kierkegaard, c'est parce qu'il emprunte à celui-ci ses trois stades esthétique, éthique et religieux et fait passer Revel de l'instant esthétique à l'instant religieux. C'est aussi parce que, sur les pas de ce philosophe, il veut amener ses contemporains à passer de l' 'Objectivité' à la 'Subjectivité' et de la 'Subjectivité' à l' 'Objectivité', de l' 'Emprisonnement' à la 'Liberté' authentique, de l' « existence » à l' « essence ».

Si la répétition est, quant à elle, une figure architectonique de ce même roman, c'est parce que Butor reprend la réflexion qu'a menée sur elle Kierkegaard. Plutôt que de chercher les fausses répétitions que sont la routine, l'habitude, l'indéterminé,

---

[1] Wahl, « Sur quelques catégories kierkegaardiennes », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 125.
[2] Butor, « Une possibilité », *Répertoire I*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 118.
[3] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 45.
[4] *Ibid.*, p. 45-46.
[5] Wahl, « Pensée religieuse et existence », *ibid.*, p. 242.

l'homme doit tendre vers la vraie répétition qui est total présent, renaissance, surgissement du passé et de l'avenir, éternité. Malheureusement, répéter le passé, revivre les moments fondateurs, est impossible si l'on ne dépasse pas le stade éthique. Seul le stade religieux permet à l'homme de ne plus vivre dans le mensonge, de retrouver son unité, de devenir lui-même, de donner un sens à sa vie et de vaincre le temporel en se consacrant à l'Idée, tel est le message de Kierkegaard, tel est, même si Butor ne va pas jusqu'à la dimension religieuse, ce vers quoi tend *L'Emploi du temps*.

✓ **Bergson**

. Synthèse passive, synthèse active

Si Revel restitue son passé, ses souvenirs mais aussi son présent en ayant constamment recours à des strates temporelles différentes dont certaines sont mêmes rétrogrades ne serait-ce pas aussi parce que, comme nous l'avons signalé au tout début de ce travail (1.1.3, p. 35), **il a médité et s'est approprié certaines des conclusions d'un autre grand philosophe du Temps, Bergson ?**

Nous avons déjà vu plus haut que **pour Bergson le présent n'est pas un point, un instant séparé de celui qui le précède et le suit mais un incessant et insaisissable progrès du passé vers l'avenir** (2.2.3, p. 227), **ce que Deleuze appelle une synthèse passive[1], c'est-à-dire une contraction les uns dans les autres d'instants successifs**. Le présent vécu est un présent qui dure, un présent qui retient les instants précédents et qui anticipe les instants qui vont suivre. Deleuze qualifie cette synthèse de passive car « elle n'est pas faite par l'esprit mais se fait *dans* l'esprit. » Elle n'est le fruit d'aucune réflexion consciente et les faits de mémoire qui y participent ne sont pas non plus conscients. Cependant, étant donné que cette synthèse contracte du passé, il y a tout de même remémoration. En effet, le présent pur n'étant qu'un point, toute perception n'est pratiquement que perception du passé, donc mémoire. Bergson estime aussi qu'en tant que perçu, qu'en tant que résultat d'une longue succession d'ébranlements élémentaires, ce passé immédiat contracté est sensation, une sensation localisée dont le centre de réception est le corps. Comme « percevoir consiste à détacher, de l'ensemble des objets, l'action possible de mon corps sur eux[2] », l'avenir immédiat « en tant que se déterminant est [quant à lui] action ou mouvement[3]. » Le présent est donc un mouvement qui prolonge une sensation. Il « est ce qui agit sur nous et ce qui nous fait agir[4] ».

[1] Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », [1968), PUF, 11e édition, 2008, p. 97.
[2] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 257.
[3] *Ibid.*, p. 153-154.
[4] *Ibid.*, p. 270.

Il est une attitude vis-à-vis de l'avenir immédiat, il est une action imminente. Il est sensori-moteur. **La première mémoire**, fixée dans l'organisme, n'est donc :

> « point autre chose que l'ensemble des mécanismes intelligemment montés qui assurent une réplique convenable aux diverses interpellations possibles. Elle fait que nous nous adaptons à la situation présente, et que les actions subies par nous se prolongent d'elles-mêmes en réactions tantôt simplement naissantes, mais toujours plus ou moins appropriées. Habitude plutôt que mémoire, elle joue notre expérience passée, mais n'en évoque pas l'image[1]. »

La reconnaissance étant de type automatique, étant de l'ordre de la distraction, cette première mémoire **est « l'habitude éclairée par la mémoire[2] », elle est répétition**. **Quant à l'agir qui en découle**, « système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps[3] », « série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus nombreuses et variées aux excitations extérieures, avec des répliques toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d'interpellations possibles[4] », **il est intuition spontanée qui éloigne de l'objet perçu**[5]. Pour en rendre compte, Bergson prend l'exemple d'un personnage qui découvre pour la première fois une ville. A son arrivée, à chaque croisement, il hésite, s'arrête, observe précisément les lieux, revient sur ses pas. Ses actes sont discontinus, aucun n'annonce une attitude à venir. Sa perception se fonde avant tout sur le présent de la synthèse passive. S'il vit plusieurs mois dans cette même ville, au bout d'un certain temps, il se déplacera d'une façon totalement différente. Il ne réfléchira plus à ses pas, se laissera porter machinalement, ne verra même plus les lieux qu'il traverse. La mémoire de l'habitude le pousse inconsciemment, sans effort de réflexion, à agir mais cet agir est machinal, répétitif[6]. Deleuze précise aussi que la synthèse passive est asymétrique, qu'elle « va du passé au futur dans le présent, donc du particulier au général, et par là oriente la flèche du temps[7]. » Si l'on raisonne en faiscsèmes, **la synthèse passive serait donc /Subjectivité/, /Successivité/, /Continuité/, /Répétitivité/ et /Directivité/.**

Les premières pages de *L'Emploi du temps* sont un bon exemple de synthèse passive. Le Revel du mois de mai souligne le fait que passé et présent se contractent en un tout indissociable : « toutes ces semaines dont le nombre m'épouvante […] dont chacune a passé si lentement, se contractent presque en une seule immense, épaisse, compacte, confuse » (19 mai, p. 46/250). Le Revel du mois d'octobre montre bien quant à lui que **les sensations, très nombreuses, débouchent sur une action, sur un mouvement** : « Un peu

[1] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 168.
[2] *Ibid.*, p. 89.
[3] *Ibid.*, p. 84.
[4] *Ibid.*, p. 86.
[5] *Ibid.*, p. 107.
[6] *Ibid.*, p. 101.
[7] Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », [1968), PUF, 11e édition, 2008, p. 97.

de vent frôlait les ailes de mon nez […] j'ai été soudain pris de peur […] J'ai arraché ma valise et je me suis mis à marcher » (1er mai, p. 11/226) ; « Voulant fumer, j'ai fouillé dans la poche de mon veston » (2 mai, p.12/227) ; « comme le brouillard devenait pluie, j'ai décidé de remonter la gare » (2 mai, p. 13/228), etc. Ces réactions de Revel ne sont « point autre chose que l'ensemble des mécanismes intelligemment montés qui assurent une réplique convenable aux diverses interpellations possibles. » **Normalement, la synthèse passive, puisque de type automatique, éloigne de l'objet perçu et n'est donc pas la plus adéquate pour faire face à une situation nouvelle. Effectivement le Revel du mois d'octobre voit mal le réel et confond les gares**. De plus, **les premières pérégrinations de Revel dans Bleston ressemblent à s'y méprendre à l'exemple proposé par Bergson**. Nous voyons Revel à chaque croisement hésiter, s'arrêter, observer les lieux, revenir sur ses pas. Ses actes sont discontinus. Ils sont tendus vers l'action mais cette action est hachée, par à coups. Dans la dernière partie du roman, au contraire, il se laisse porter par ses pas, il déambule dans la ville avec aisance et fluidité.

A cette première synthèse se superpose une deuxième que Deleuze nomme « synthèse active » :

> « à partir de l'impression qualitative de l'imagination, la mémoire reconstitue les cas particuliers comme distincts, les conservant dans "l'espace de temps" qui lui est propre. Le passé n'est plus alors le passé immédiat de la rétention, mais le passé réflexif de la représentation, la particularité réfléchie et reproduite. En corrélation, le futur cesse aussi d'être le futur immédiat de l'anticipation pour devenir le futur réflexif de la prévision, la généralité réfléchie de l'entendement[1]. »

Cette **mémoire ou** cette **prévision sont complètement coupées du présent**, elles n'en sont plus la continuité. De plus, elles sont conscientes, elles impliquent : « un travail de l'esprit qui ira chercher dans le passé, pour les diriger sur le présent, les représentations les plus capables de s'insérer dans la situation actuelle[2]. » Elles ne participent pas de la sensation, elles sont non sensori-motrices. Cette autre mémoire, que Bergson nomme **la « mémoire pure », retient, enregistre, aligne, sous forme d'images souvenirs**, tous nos états, tous les événements de nos vies, « avec leur contour, leur couleur et leur place dans le temps[3] ». Contrairement à l'autre mémoire qui répétait, elle imagine**.** Contrairement à l'autre mémoire qui oubliait l'objet perçu, elle ramène à cet objet et contribue à en souligner les contours[4]. Autre différence fondamentale, la synthèse active n'est pas orientée dans le sens de la flèche du

[1] Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », [1968), PUF, 11e édition, 2008, p. 98.
[2] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 82.
[3] *Ibid.*, p. 95.
[4] *Ibid.*, p. 107.

Temps, « laissée à elle-même, [elle] irait plutôt en sens contraire[1]. » Intéressant pour notre propos, **les deux synthèses, les deux mémoires, loin de se succéder ou de se remplacer, sont superposées**. Deleuze lui-même le signale : « C'est dire que les synthèses actives de la mémoire et de l'entendement se superposent à la synthèse passive de l'imagination, et prennent appui sur elle[2]. » **Cette synthèse fait qu'aux faiscsèmes énumérés ci-dessus, il faut donc rajouter la /Différenciation/, la /Pluralité/, la /Complexification/, la /Discontinuité/, la /Simultanéité/ et la /Rétrogradation/.**

Ces faiscsèmes et cette synthèse sont, eux aussi, présents dès les toutes premières pages de *L'Emploi du temps*. Le passé qu'est en train de nous relater le Revel narrateur n'est en effet pas le passé immédiat mais un passé réflexif vieux de sept mois. Le Revel narrateur fait ressurgir, par un effort conscient de la mémoire, une représentation. Alors que le Revel personnage percevait d'une façon incomplète le réel et ne s'intéressait qu'à ce qui exigeait une réaction, le Revel narrateur restitue états et événements avec « leur contour, leur couleur et leur place dans le temps » : « Je revois tout cela très clairement, l'instant où je me suis levé, celui où j'ai effacé avec mes mains les plis de mon imperméable alors couleur de sable » (1er mai, p. 10/226).

. Le cône de la mémoire

Une analyse plus précise des rapports entre les deux synthèses ci-dessus révèle qu'en fait la stratification loin de s'arrêter à ces deux « strates » se subdivise au moins en quatre niveaux : Mémoire pure, images souvenirs, mémoire habitude, images perceptions.

Face à une situation nouvelle, la perception, puisque tendue vers le futur et l'agir, élimine, en un premier temps, « de l'ensemble des images toutes celles sur lesquelles[3] » elle n'aura aucune prise et retient au contraire celles qui exigent une réaction. La situation étant inhabituelle, la conscience ne peut se contenter de l'intuition instantanée, fruit de la synthèse passive. En effet, le souvenir d'intuitions antérieures analogues, amenant avec lui les événements qui ont suivi ces intuitions antérieures, permettra une réponse plus adéquate. L'intuition instantanée, contrairement à son habitude, ne fait pas alors passivement appel à sa réserve d'actes automatiques, arrête dans son élan le progrès de la sensation vers l'action, se fait attentive et réfléchit, au sens étymologique du terme, ce qu'elle perçoit en une image

[1] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 95.
[2] Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », [1968), PUF, 11e édition, 2008.
[3] Bergson, *ibid.*, p. 257.

perception qui appelle une image souvenir. **Comme le dit Bergson, « percevoir finit par n'être plus qu'une occasion de se souvenir[1]. »**

Se pose cependant une question : comment s'opère la sélection ? Parmi l'infinité de souvenirs, pourquoi un souvenir plus qu'un autre remonte à la conscience ? **La réponse tient en deux mots : ressemblance et contiguïté.**

Face à un fait nouveau, l'intuition instantanée fait appel à des images souvenirs, « véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébulosité vague[2] », qui ressemblent aux images perception. Si la ressemblance n'est pas pleinement satisfaisante, à cause par exemple d'une différence majeure entre l'image perception et l'image souvenir, l'image perception se morcelle en ce qui est ressemblant et dissemblable à l'image souvenir et un appel est lancé aux couches plus profondes de la mémoire pour y chercher une image souvenir plus semblable au fait observé et donc intégrant la différence majeure découverte lors de la phase précédente et ainsi de suite, jusqu'à ce que le souvenir trouvé permette de bien rendre compte du perçu et donc permette de passer à la phase mouvement. Inutile de préciser qu'avec un tel processus, les souvenirs ne surgissent absolument pas dans l'ordre chronologique.

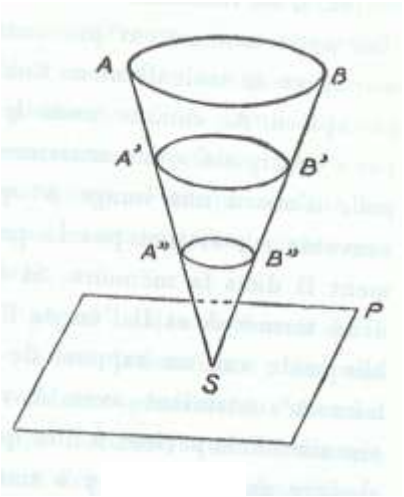
Le processus ne fonctionne cependant pas que par ressemblance, il fonctionne aussi, nous l'avons dit, par contiguïté, c'est-à-dire que les actes ou faits consécutifs au souvenir ont aussi tendance à ressurgir[3]. Si l'on en croit Bergson, il semblerait même que plus l'on se rapproche de la mémoire pure, plus l'association par ressemblance se meut en association par contiguïté, plus ont tendance à ressurgir les images consécutives au souvenir évoqué. La conséquence est un retour à l'ordre chronologique.

Contrairement à la première synthèse qui est tendue vers l'action, vers le futur et à la seconde qui aurait plutôt tendance à aller vers le souvenir pur, vers le passé, le véritable processus mémoriel serait donc, pour Bergson, composé d'allers et retours. Au seuil de l'action, il y aurait comme un arrêt puis un mouvement rétrograde vers le passé mais « la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé[4] », son but est de repartir vers le présent. Cependant bien souvent, ce mouvement directif est suivi à nouveau d'un mouvement rétrograde mais allant un peu plus loin dans le passé, dans le but bien sûr encore une fois de repartir vers le présent et ainsi de suite jusqu'à ce que la sensation débouche sur un mouvement.

---

[1] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 68.
[2] *Ibid.*, p. 190.
[3] *Ibid.*, p. 186.
[4] *Ibid.*, p. 270.

Pour expliquer l'ensemble du processus, Bergson a recours à une métaphore qui rend bien compte de la dimension stratifiée, la métaphore du cône de la mémoire :



« Si je représente par un cône SAB la totalité des souvenirs accumulés dans ma mémoire, la base AB, assise dans le passé, demeure immobile, tandis que le sommet S, qui figure à tout moment mon présent, avance sans cesse, et sans cesse aussi touche le plan mobile P de ma représentation actuelle de l'univers. En S se concentre l'image du corps ; et faisant partie du plan P, cette image se borne à recevoir et à rendre les actions émanées de toutes les images dont le plan se compose. La mémoire du corps, constituée par l'ensemble des systèmes sensori-moteurs que l'habitude a organisés, est donc une mémoire quasi instantanée à laquelle la véritable mémoire du passé sert de base[1] » ;

« entre les mécanismes sensori-moteurs figurés par le point S et la totalité des souvenirs disposés en AB, il y a place, […] pour mille et mille répétitions de notre vie psychologique, figurée par autant de sections A'B', A''B'', etc., du même cône. Nous tendons à nous éparpiller en AB à mesure que nous nous détachons davantage de notre état sensoriel et moteur pour vivre de la vie du rêve ; nous tendons à nous concentrer en S à mesure que nous nous attachons plus fermement à la réalité présente, répondant par des réactions motrices à des excitations sensorielles. En fait, le moi normal ne se fixe jamais à l'une de ces positions extrêmes ; il se meut entre elles, adopte tour à tour les positions représentées par les sections intermédiaires[2]. »

Cette conceptualisation de la mémoire non seulement conforte les faiscsèmes découverts via l'analyse de la synthèse active (/Différenciation/, /Pluralité/, /Complexification/, /Simultanéité/) mais elle fait ressortir celui de la /Divisibilité/ et surtout rend bien compte de l'ambivalence /Directivité/, /Rétrogradation/.

Avant de retourner à *L'Emploi du temps*, précisons qu'en fonction de la propension à aller plus ou moins dans les différentes strates décrites ci-dessus, Bergson définit différents types de personnalité. Celui qui a tendance à rester dans le souvenir pur, qui tient « sous son regard à tout moment la multitude infinie des détails de son histoire passée[3]», qui s'abstrait de l'action présente, qui ne voit plus que ce qui diffère, que le singulier correspond à ce que Bergson appelle **« le rêveur ».** Il n'agit pas, il vit dans le passé. Le fait

[1] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 169.
[2] *Ibid.*, p. 180-181.
[3] *Ibid.*, p. 173.

que ce passé, que les images engendrées sont glissantes et labiles est pour Bergson la preuve que la mémoire rétrograde est constamment contrariée par l'autre mémoire « dont le mouvement en avant nous porte à agir et vivre[1]. » Celui qui au contraire ne vit que dans l'instant présent et refuse de plonger dans ses souvenirs est prisonnier de l'habitude et ne perçoit plus que le ressemblant ou alors il répond par une réaction immédiate et donc inadéquate qui fait de lui **un impulsif**. Pour Bergson**, l'homme équilibré, l'homme adapté à la vie, est entre les deux**. En tant qu'homme d'action, face à un événement nouveau, il appelle au secours tous les souvenirs qui s'y rapportent mais ne s'y complaît pas et élimine tous les souvenirs inutiles ou indifférents. Sa mémoire est « assez docile pour suivre avec précision les contours de la situation présente, mais assez énergique pour résister à tout autre appel[2]. »

Un retour à *L'Emploi du temps* confirme que Butor est influencé par la grille de lecture bergsonienne et qu'il ne s'est pas seulement contenté d'emprunter à son illustre prédécesseur les synthèses passive et active.

On peut d'abord noter qu'à plusieurs reprises, il explicite le fait que le surgissement des souvenirs est à relier au présent : « je possède toujours à ce sujet un certain nombre de renseignements que je n'y avais point notés, sans doute pour la plupart parce qu'ils se tenaient alors dans l'ombre, et que ce sont les événements qui ont suivi qui les en ont arrachés » (4 août, p. 256/393) ; « chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs qui en sont l'origine, l'explication ou l'homologue » (24 septembre, p. 388/482). **Ce qui, au moment présent, est vu, entendu, senti (en un mot, perçu) fait se dégager des images habitudes, des images perceptions, qui appellent des images souvenirs ressemblantes à ces dernières, images qui ramènent avec elles tout un monde passé** :

> « je faisais signe au garçon jaune, un peu gras, qui, à l'angle opposé de la pièce, assis près du buffet chargé de verres et de couverts, avait continué à nous observer, l'*Evening News* alors plié sur ses genoux, avec ce même air, avec ce même dessin de lèvres qui était peut-être un sourire que lors de cet autre repas dont le souvenir n'avait cessé d'affleurer en moi pendant celui-ci » (10 juin, p. 111/295).

Cependant, bien souvent, l'image souvenir ne satisfait pas Revel. Il ne la juge pas complète, pas assez ressemblante à l'image perception, **ce qui le conduit** alors **à continuer sa recherche, à essayer de se rapprocher un peu plus du souvenir pur.** C'est très net dans l'extrait ci-dessous :

> « mon premier repas à cette table en novembre, non pas en compagnie de Lucien qui n'est arrivé à Bleston que bien plus tard, mais en compagnie de James Jenkins que j'avais invité pour le remercier en le retrouvant chez Matthews and Sons, le lendemain de ce dimanche où, en sortant de l'Ancienne

[1] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 87-88.
[2] *Ibid.*, p. 170-171.

> Cathédrale, après avoir entendu les explications de l'ecclésiastique au sujet du Vitrail de Caïn j'avais vu les caractères de l'enseigne se détacher sur le ciel nocturne et pluvieux, où je m'étais approché du rideau de fer baissé pour y déchiffrer cette inscription en lettres occidentales "closed on Sundays", en compagnie de James Jenkins qui désireux d'avertir sa mère, n'avait pas voulu accepter pour le soir même, mais seulement pour le lendemain, le mardi 6, mon premier repas auprès de cette fenêtre fermée alors parce qu'il faisait froid, obscure alors parce que les journées étaient déjà courtes, aux vitres couvertes sur leur face extérieure de centaines de gouttes d'eau, chacune reflétant minusculement le plafonnier à quatre boules roses, mon premier repas, le 6 novembre, avec presque le même menu que samedi, non seulement parce que pendant ces sept mois où les trois restaurants frères, l'Oriental Bamboo, l'Oriental Rose, sur la place de l'Hôtel-de-Ville et l'Oriental Pearl sur celle de la Nouvelle Cathédrale, qui ont la même direction et les mêmes cartes imprimées, m'ont servi de refuge à peu près hebdomadaire contre la fadeur enlisante des nourritures de Bleston, pendant ces sept mois je n'ai eu que trop le temps de faire le tour de leurs spécialités, mais surtout parce que, songeant à ce récit, je m'efforçais de le reconstituer, le menu de ce repas du 6 novembre : potage aux œufs, canard aux ananas, sablés et non létchys que j'avais commandés alors, comme Barnaby Morton dans les premières pages du *Meurtre de Bleston,* mais qui manquaient » (10 juin, p. 111-112/295-296).

Au début du texte, non seulement seul le mois du souvenir est évoqué (« en novembre »), non seulement Revel tourne autour de la période en question (« Lucien qui n'est arrivé à Bleston que bien plus tard », « le lendemain de ce dimanche ») et s'attarde énormément sur le contexte (« j'avais vu les caractères de l'enseigne », « Jenkins qui désireux d'avertir sa mère n'avait pas voulu accepter », etc.) mais il faut attendre la septième ligne pour voir apparaître la date du 6 novembre. On peut faire le même constat pour le repas évoqué. Le premier souvenir n'est que notations météorologiques relativement vagues (« il faisait froid »). Peu à peu, le cadre se précise, des détails surgissent (« fenêtre fermée », « obscure », « aux vitres couvertes sur leur face extérieure de centaines de gouttes d'eau »), détails qui par contiguïté en font naître d'autres, font passer de l'extérieur à l'intérieur : « le plafonnier à quatre boules roses ». Ce n'est qu'ensuite qu'est évoquée l'isotopie de la /Nourriture/ mais d'une façon encore très vague et très généralisante. Preuve en est, un pluriel est utilisé et le complément de nom ne renvoie pas à un restaurant précis : « la fadeur enlisante des nourritures de Bleston ». Après toutes ces étapes, et seulement après toutes ces étapes, nous avons enfin droit à la description du repas : « potage aux œufs, canard aux ananas, sablés ». Pour atteindre ce souvenir, Revel, conformément à la conceptualisation de Bergson, multiplie les allers et retours temporels (« Lucien qui n'est arrivé à Bleston que bien plus tard », « le lendemain de ce dimanche », « pendant ces sept mois », etc.). A chaque fois, le processus est le même : chaque aller et retour permet d'aller un peu plus loin dans le souvenir, chaque aller et retour permet un pas de plus vers ce qui s'est vraiment passé ce jour-là, vers ce qui a fait que Revel a choisi ce lieu. Les anaphores trouvent là toute leur raison d'être et, en soi, elles sont révélatrices. A chacune d'entre elle, la situation, le souvenir, se précise : « en compagnie de James Jenkins que j'avais invité », « en compagnie de James Jenkins qui désireux d'avertir sa mère […] » ; « mon premier repas à cette table en novembre », « mon premier repas auprès de cette fenêtre », « mon premier repas, le 6 novembre, avec presque le même menu que

samedi », « le menu de ce repas du 6 novembre ». La plus intéressante de ces anaphores est cependant, sans aucun doute, celle des « parce que » car elle permet d'approcher ce qui a motivé le choix de Revel, car, un peu comme si chaque « parce que » correspondait à une tranche plus profonde du cône, elle permet de se rapprocher de la mémoire pure : « parce qu'il faisait froid, obscur », « parce que les journées étaient déjà courtes », « parce que pendant ces sept mois », « parce que, songeant à ce récit, je m'efforçais de le reconstituer, le menu de ce repas ». Si le premier motif qui vient à l'esprit de Revel semble matériel, climatique, une exploration plus en profondeur du cône lui révèle que ce qu'il cherchait alors c'était avant tout une sorte de soutien moral pour affronter l'adversité (« les trois restaurants frères, […] m'ont servi de refuge à peu près hebdomadaire contre la fadeur enlisante »). Un troisième sondage le conduit à la réelle motivation de son choix : la répétition du repas du *Meurtre de Bleston.* Ce troisième motif n'est pas comme on pourrait le croire un nouveau motif complètement hétérogène mais un approfondissement des deux précédents. Ce que cherche Revel, c'est le moyen de mieux affronter la situation. La solution physique se meut en solution psychologique qui se meut en solution artistique car, là encore exactement comme dans la conceptualisation de Bergson, c'est pour mieux repartir vers le présent, c'est pour faire le bon choix, c'est dans le but d'agir que Revel fouille son passé. En effet, symptomatiquement, au moment où est enfin évoqué le roman de Burton, le souvenir de Revel aboutit à un manque, souligne le fait que la situation décrite par Burton ne correspond pas à la situation réelle. Là où celui-ci peignait des létchys, il n'y a en fait que des sablés. Notons au passage que ce changement de dessert n'est sans doute pas gratuit. La réalité de Bleston loin d'être exotique, et donc colorée, ensoleillée, chaude, est plutôt, comme l'imperméable de Revel, couleur sable, en tous les cas très minérale. Quoi qu'il en soit, tout manque est un appel à être comblé. Il faut donc lire dans ce que met à jour la mémoire pure une invitation à faire mieux que Burton, à proposer une description du réel plus fidèle. Nous le voyons, ce que Revel est en train de puiser dans la mémoire pure, ce n'est rien de moins que la genèse d'un acte qui s'appelle *L'Emploi du temps.*

Ce que nous venons de mettre à jour dans ce passage est transposable à l'ensemble du roman. La première partie raconte des épisodes vieux de sept mois, autrement dit elle cherche à restituer la base du cône, mais, l'approche étant non bergsonienne, elle est vouée à l'échec et ne conduit qu'à un passé incomplet, superficiel, artificiel, qu'à un passé qui, en tous les cas, n'aide pas du tout Revel à agir dans le présent. La deuxième partie du roman ajoute aux faits d'il y a sept mois, les événements qui viennent de se passer et qui continuent à se passer, autrement dit le sommet du cône. Le rapprochement se fait bien par

« ressemblance ». Ce sont les coups d'horloge d'All Saints qui ramènent Revel à la Toussaint et donc à ses souvenirs de novembre. Quelques phrases plus loin, c'est le miroir de la salle qui le conduit à un miroir de son passé, celui de la maison des Burton. Cependant, là encore, l'approche n'est pas satisfaisante. Revel n'est pas plus capable d'agir et reste donc, globalement, totalement insatisfait et marqué par le 'Manque'.

La suite du roman est à la fois prise de conscience et exploration du cône de la mémoire. Chaque grande partie explore un peu plus ce qui sépare le sommet de la base du cône et, à chaque fois, il y a aller et retour (/Directivité/ et /Rétrogradation/) mais aussi jeux sur les ressemblances et les contiguïtés. La dernière grande partie, avec ses cinq grandes strates, est celle qui matérialise le plus le processus représenté par le cône de la mémoire et cela d'autant plus que l'ordre des séquences, qui de partie en partie s'est mis en place et que nous avons découvert en analysant les cinq grandes strates (relecture rétrograde, relecture directe, passé proche rétrograde, présent directif, passé lointain direct), est parfaitement bergsonien. Non seulement un tel ordre souligne que la recherche dans le passé retourne vers le présent mais il montre que Revel s'approche de plus en plus du souvenir pur (août, juillet, mars) et ne l'atteint qu'au bout de son exploration. Etant donné que la séquence se répète et surtout que la partie s'achève sur le départ de Revel, l'on voit bien aussi qu'il n'est absolument pas question de s'en tenir au passé et que celui-ci est en fait au service du présent et de l'agir. Notons aussi au passage que le schéma des différentes périodes temporelles évoquées dans la dernière page du roman (4.1.4, p. 498) est, à lui tout seul, une parfaite illustration de la théorie bergsonienne. Non seulement, on perçoit bien les constants allers et retours perceptions présentes, souvenirs mais à chaque fois Revel semble s'enfoncer un peu plus profondément dans sa mémoire, semble se rapprocher un peu plus du souvenir pur.

On peut même légitimement se demander si dans l'application de la grille bergsonienne Butor n'irait pas plus loin que son modèle, s'il ne postulerait pas l'existence d'une mémoire collective ayant exactement la même dynamique que la mémoire individuelle. Effectivement, non seulement Revel puise dans sa mémoire biographique en allant de plus en plus loin dans son passé pour mieux revenir vers son présent mais il puise aussi dans la mémoire culturelle :

> « chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs […], d'autres périodes lointaines et oubliées dont l'épaisseur et la distance se mesurent non plus par semaines ou par mois mais par siècles, se détachant sur le fond confus et obscur de notre histoire entière, bien au-delà des limites de notre année, Bleston, d'autres périodes […] » (24 septembre, p. 388/482).

Avec les tapisseries, sa mémoire nous conduit au XVIIIe siècle et les images souvenirs qu'il en tire lui servent à agir en faisant par exemple de lui un nouveau Thésée. La ressemblance avec le présent étant insatisfaisante, il se tourne vers une image souvenir plus lointaine,

l'évêque du XVIe siècle achoppant sur le parvis de la cathédrale, ce qui évidemment rappelle sa propre chute mais ne correspond pas pour autant à une analogie exacte, ce qui l'amène à retourner dans un passé encore plus lointain, à s'intéresser au personnage de Caïn et ainsi de suite. **Butor ne nous dirait-il pas par là que si le sommet du cône correspond à la biographie de Revel, sa base en serait l'histoire de l'humanité voire du monde, que si un individu réussit à agir d'une façon adéquate en s'appuyant sur son propre passé, sur ses souvenirs, le processus mémoriel étant similaire, il en serait de même d'une civilisation ? Bergson n'avait pas été si loin.**

Terminons en notant que **même la théorie bergsonienne des différents types de personnalité semble transposable à *L'Emploi du temps*.** On se rappelle que pour Bergson, plus on se rapproche de la base du cône plus les risques de dispersion et d'enfermement **dans** le rêve sont nombreux. Ne venons-nous pas de voir que, même si elle le faisait inefficacement, **la première partie** cherchait à restituer la base du cône et que pratiquement aucune dynamique de retour vers le présent ne venait contrecarrer le processus ? Ne constate-t-on pas que, dans la partie en question, **Revel** s'enferme dans sa chambre, voit de moins en moins les deux sœurs, s'abstrait de plus en plus de l'action présente ? On pourrait presque dire qu'il n'agit plus, qu'il ne vit plus que dans le souvenir, que, par le moyen de son journal, il tient « sous son regard à tout moment la multitude infinie des détails de son histoire passée » et tente d'échapper à la routine en retrouvant la singularité du passé. Il **a toutes les caractéristiques de ce que Bergson appelle le « rêveur »**. D'ailleurs, à plusieurs reprises, son journal devient explicitement un recueil de rêves et ce n'est sans doute pas un hasard si, comme n'ont cessé de le signaler les critiques, son nom commence par les lettres de « rêve ». Nous pourrions rajouter qu'inventer comme il le fait des histoires, que voir dans Bleston un monstre qui cherche à l'abattre ou imaginer des scénarios « abracadabrantesques » sur l'accident de Burton, c'est aussi être plus dans le rêve que dans le réel.

Par opposition, avant de prendre la décision d'écrire, sa mémoire n'est que mémoire du corps, mémoire de la synthèse passive. **Revel vit au jour le jour, est prisonnier de l'habitude, de la routine.** Toutes ses semaines se ressemblent, il est incapable de se rappeler des événements de tel ou tel mois. Il agit au coup par coup et, d'ailleurs, à plusieurs reprises, a envie, sur un coup de tête, de tout brûler. N'ayant pas d'assise, il est, l'isotopie du /Marais/ en est la meilleure preuve, sur le point d'être absorbé, phagocyté par Bleston. **Autant de traits qui sont caractéristiques de l'être qui n'est rien d'autre que le sommet du cône.**

Situé, avant de se mettre à écrire, au sommet du cône, situé, dans la première partie du roman, à la base du cône, ce n'est que peu à peu, non sans crises et régressions, qu'il devient homme équilibré, homme adapté à la vie, c'est-à-dire un homme situé entre la base et le sommet. **Véritable homme d'action, il appelle alors au secours ses souvenirs mais ne s'y complaît pas.** Preuve en est, le roman ne redevient jamais un pur récit chronologique du passé ou un récit de rêve partant dans toutes les directions. Preuve en est, surtout, Revel se prend en main, lutte contre la ville et crée une œuvre. **Il est intéressant, de ce point de vue, de noter que si l'ordre « chronologique » de la lecture, qui est l'ordre de la mémoire pure, faisait émerger dans le nom de Revel, le mot « rêve », l'ordre rétrograde, qui amène à chercher dans le passé de quoi rebondir dans le présent, fait apparaître dans ce même mot, non plus un nom mais une forme verbale non encore actualisée mais tout de même porteuse d'un procès, le verbe « lever ». Nous avons là un bon résumé du roman. Revel, qui n'était rien, ne vit ensuite que dans le passé, il « rêve » alors sa vie. Un jeu d'aller et retour présent passé présent le conduit peu à peu à se prendre en main, à « se lever ».**

Dans la conceptualisation de Bergson, non seulement **les différentes strates repérées** ne se limitent pas au nombre de deux mais, exactement comme dans les schèmes matriciels de la stratification mises en évidence précédemment, elles **ne sont pas** que « posées les unes sur les autres », **que juxtaposées, qu'additionnées.** Conformément à ce que nous avons observé en étudiant les stylèmes de la stratification, **elles sont au contraire caractérisées par les faiscsèmes de la /Continuité/ et de la /Fusion/.** Nous avons déjà vu que la synthèse passive n'est pas une succession discontinue de trois strates temporelles mais que passé, présent et futur s'enchevêtrent et s'imbriquent si étroitement les uns dans les autres qu'ils fusionnent en un ensemble qu'il est impossible de diviser en instants : « On ne peut pas dire : il était. Il n'existe plus, il n'existe pas, mais il insiste, il consiste, il *est*. Il insiste avec l'ancien présent, il consiste avec l'actuel ou le nouveau[1]. » Il en est de même pour la synthèse active. Le processus de mémorisation n'est pas statique mais dynamique. La mémoire pure est attirée par la perception. Dès qu'à cause de cet appel le passé devient image, il quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une partie du présent : « perception et souvenir se pénètrent donc toujours, échangent toujours quelque chose de leurs substances par un phénomène d'endosmose[2]. » La conséquence est que « toute image souvenir capable d'interpréter notre perception actuelle s'y glisse si bien que nous ne savons plus discerner ce qui est perception et

[1] Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », [1968), PUF, Paris, 11e édition, 2008, p. 111.
[2] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 69.

ce qui est souvenir[1]. » **Bergson va même jusqu'à écrire que les images souvenirs en arrivent à se substituer à la perception du présent.** Ces images à force d'enrichir l'expérience présente finissent par recouvrir, par submerger cette dernière[2]. Le phénomène fonctionne dans les deux sens, **si le souvenir influe sur la perception, la perception influe sur le souvenir**. La conscience cherche à soustraire de la mémoire pure des images ressemblant à ce qu'elle perçoit. Si aucun souvenir ne ressemble exactement au perçu, la conscience en quelque sorte en crée, en partant bien sûr cependant de réels souvenirs. Autrement dit, elle tord le perçu vers le souvenir et le souvenir vers le perçu : « le souvenir se transforme à mesure qu'il s'actualise[3]. »

Dans *L'Emploi du temps*, le souvenir se mêle effectivement très souvent au perçu. Ainsi, quand Butor visionne le film sur Petra, il superpose aux images observées celles vues précédemment sur Rome ou la Crète et, bientôt, il devient impossible de séparer les unes des autres. La superposition devient /Fusion/. De même, Revel superpose à sa relation avec Ann la relation Thésée Ariane, c'est-à-dire son souvenir des tapisseries du musée. **A noter que le phénomène fonctionne dans les deux sens. Si les souvenirs imprègnent le perçu, le perçu peut influer à son tour sur les souvenirs**. Revel dans la première moitié du roman l'annonce : « Depuis hier, je cherche en vain à concentrer mon attention sur ce lundi 19 novembre […] C'est que le présent (c'est-à-dire ces quelques derniers jours) est si envahissant, occupe tant de place dans mon esprit, qu'il m'a fallu déjà toute une soirée pour essayer de l'écarter » (24 juin, p. 153/322). Dans la deuxième moitié, il l'illustre :

> « Mais si la séance d'il y a huit jours influait sur ma vision d'hier, celle-ci à son tour a transformé rétrospectivement la première, parce que l'Amphithéâtre Flavien, les Thermes de Caracalla, le Panthéon et les ruines du Palatin me sont apparus au travers de leur écho dans Athènes (la Nouvelle Agora, le Temple de Jupiter, et la grande Bibliothèque) comme le foyer d'une gigantesque résonance » (26 août, p. 319/433-434).

C'est en fait chaque nouveau présent qui amène une nouvelle relecture du passé. Revel le dit clairement dans *L'Emploi du temps* : « Ainsi, chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé » (24 septembre, p. 388/482).

. L'Elan vital

Les stylèmes recensés plus haut conduisent à la pensée de Bergson par une deuxième voie, la théorie de l'élan vital, qui, cette fois, rend compte des faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Différenciation/, de la /Divisibilité/, de l' /Irrégularité/, de la /Non-finitude/, de l' /Objectivité/, de la /Prolifération/, de la /Pluralité/, de la /Continuité/

[1] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 147.
[3] *Ibid.*, p. 151.

et de la /Discontinuité/, du /Désordre/ et de l'/Ordre/, de la /Directivité/ et de la /Rétrogradation/, de la /Répétitivité/ et de la /Variation/, de la /Simultanéité/ et de la /Successivité/ mais aussi des existentiaux de l' 'Apathie', de la 'Monotonie', de la 'Néantisation', du 'Désir', de l' 'Espoir' et de la 'Liberté'.

Commençons par rappeler que pour Bergson, à l'origine, le monde n'est que « matière brute » se comportant dans des conditions déterminées de façon déterminée, obéissant à des « lois fatales ». Il n'est qu' « inertie, géométrie, nécessité[1] ». Autrement dit, si l'on s'en tenait à cette matérialité pure, une science suffisamment avancée pourrait prévoir « tout ce qui se passera dans l'univers matériel inorganisé, dans sa masse et dans ses éléments comme nous prévoyons une éclipse de soleil ou de lune[2]. » **Dans cet univers, la /Répétitivité/ règnerait donc en maître absolu**.

Mais c'est sans compter avec l'apparition de la matière vivante. Bergson l'imagine, à l'origine, comme une masse de gelée protoplasmique, déformable à volonté, vaguement consciente. Selon lui, **deux tendances opposées sont fondues dans les premières créatures : un élan les poussant à opter pour le mouvement, l'action, l'aventure, synonyme de danger, de risque, de dispersion, d'inefficacité mais aussi de changement, d'avancée, ou alors une aspiration à obtenir sur place, quitte à les générer, les réponses à leurs besoins** : « c'est alors l'existence assurée, tranquille, bourgeoise, mais c'est aussi la torpeur, premier effet de l'immobilité ; c'est bientôt l'assoupissement définitif, c'est l'inconscience[3]. » En « traduction » existentiale, l'on aurait donc d'un côté le 'Désir', de l'autre l' 'Apathie'.

Ces deux tendances grandissant de plus en plus seraient vite devenues incompatibles au sein d'un même organisme. **De là, un premier dédoublement (/Divisibilité/) des êtres vivants.** De là, deux « évolutions divergentes » : **une partie de la matière vivante aurait choisi la première voie, le monde animal ; une autre la seconde, le monde végétal. De nouvelles tendances auraient bientôt suivi, entraînant de nouvelles divisions.** Les premières cellules végétales se seraient peu après divisées entre cellules pouvant fixer carbone et azote et cellules renonçant à fixer l'azote. **De dissociations en dissociations, la vie aurait ainsi progressé, se compliquant toujours davantage, se multipliant, s'éparpillant, devenant sans cesse plus touffue, multiple, profuse, variée (/Complexification/, /Prolifération/). A chaque étape, se seraient retrouvées, à chaque fois, deux voies, une**

[1] Bergson, *L'énergie spirituelle*, coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 12-13.
[2] *Ibid.*, p. 12-13.
[3] *Ibid.*, p. 11-12.

orientée vers la reproduction (/Répétitivité/), une autre vers l'évolution (/Variation/), ces deux voies manifestant, toujours selon Bergson, « le double besoin de croître en nombre et en richesse par multiplication dans l'espace et par complication dans le temps[1]. »

A chaque étape, certains organismes en seraient restés là, ne faisant plus alors que se répéter, ce qui expliquerait que certaines formes vivantes actuelles sont semblables à ce qu'elles étaient dans les temps les plus reculés**. La progression de la vie n'aurait donc pas été linéaire, graduelle, régulière, ordonnée**. Bien au contraire : « Il est visible que l'effort a rencontré des résistances dans la matière qu'il utilisait ; il a dû se diviser en chemin, partager entre des lignes d'évolution différentes les tendances dont il était gros ; il a dévié, il a rétrogradé ; parfois il s'est arrêté net[2]. » Certaines espèces ont même disparu : « **il en est qui rebroussent chemin**. L'évolution n'est pas seulement un mouvement en avant ; dans beaucoup de cas on observe un piétinement sur place et, plus souvent encore, une déviation ou un retour en arrière[3]. » /Directivité/ et /Rétrogradation/ trouvent, bien sûr, là une de leurs raisons d'être. Bergson estime même qu'en fait seules deux ou trois grandes lignes d'évolution ont vu se dessiner des formes de plus en plus élaborées : « entre ces lignes courent une foule de voies secondaires où se multiplient au contraire les déviations, les arrêts et les reculs[4]. »

Perdu dans le foisonnement de la vie, cherchant des repères pour lire le réel, pour se rassurer, pour agir, **l'homme** aurait eu tendance à se raccrocher à ce qui se répète ou, tout au moins, à ce qui semble se répéter. Il **aurait eu tendance à voir dans la nature non ce qui diffère mais ce qui se ressemble**, à simplifier le monde en le transformant en un bel édifice géométrique :

> « En tant que nous sommes géomètres, nous repoussons donc l'imprévisible. Nous pourrions l'accepter, assurément, en tant que nous sommes artistes, car l'art vit de création et implique une croyance latente à la spontanéité de la nature. Mais l'art désintéressé est un luxe, comme la pure spéculation. Bien avant d'être artistes, nous sommes artisans. Et toute fabrication, si rudimentaire soit-elle, vit sur des similitudes et des répétitions, comme la géométrie naturelle qui lui sert de point d'appui. Elle travaille sur des modèles qu'elle se propose de reproduire. Et quand elle invente, elle procède ou s'imagine procéder par un arrangement nouveau d'éléments connus. Son principe est qu' "il faut le même pour obtenir le même"[5]. »

Pourtant si la /Répétitivité/ est « essentielle » dans l'ordre physique, elle n'est qu' « accidentelle » dans l'ordre vital. Ce qui se répète, ce sur quoi se fondent les réflexions scientifiques, n'est qu'élément secondaire. Même les « représentants d'une même espèce ne se ressemblent jamais tout à fait. L'hérédité ne transmet pas seulement les caractères ; elle

[1] Bergson, *L'énergie spirituelle*, coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 18-19.
[3] *Ibid.*, p. 104-105.
[4] *Ibid.*
[5] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 45-46.

transmet aussi l'élan en vertu duquel les caractères se modifient, et cet élan est la vitalité même[1]. » Les répétitions perçues dans le vivant ne sont pas inexorables, elles n'ont que l'apparence de l'inexorable. **Derrière le ressemblant se cache la dissemblance, la /Variation/ sur laquelle se construit l'élan vital.** On comprend soudain pourquoi Bergson écrit dans *L'Evolution créatrice :* « Je poserai donc, au sommet de la hiérarchie, l'ordre vital, puis, comme une diminution ou une moins haute complication de celui-là, l'ordre géométrique, et enfin, tout en bas, l'absence d'ordre[2]. »

L'ordre vital est pour Bergson au-dessus de l'ordre géométrique car il est du côté de l'art, il **fait de l'évolution « une création sans cesse renouvelée** », il « crée au fur et à mesure, non seulement les formes de la vie, mais les idées qui permettraient à une intelligence de la comprendre, les termes qui serviraient à l'exprimer[3] ». **Il est aussi du côté de la 'Liberté'**, à l'opposé du finalisme qui estime que la vie réalise un plan et que l'harmonie se trouve au bout de la route, « Telle, la maison dessine de mieux en mieux l'idée de l'architecte tandis que les pierres montent sur les pierres[4] ».

Pour Bergson, puisque l'unité de la vie est le fruit de l'élan qui l'a produit, **l'harmonie est** au contraire **en arrière**, elle n'est pas « posé[e] au bout comme un attrait » mais « **donnée au début comme une impulsion**[5] ». **L'origine de tout**, Bergson y revient à plusieurs reprises, **est le soleil** :

> « Si nous cherchons, en effet, comment un corps vivant s'y prend pour exécuter des mouvements, nous trouvons que sa méthode est toujours la même. Elle consiste à utiliser certaines substances qu'on pourrait appeler explosives et qui, semblables à la poudre à canon, n'attendent qu'une étincelle pour détoner. Je veux parler des aliments […] Une somme considérable d'énergie potentielle y est accumulée, prête à se convertir en mouvement. Cette énergie a été lentement, graduellement, empruntée au soleil par les plantes ; et l'animal qui se nourrit d'une plante, ou d'un animal qui s'est nourri d'une plante ou d'un animal qui s'est nourri d'un animal qui s'est nourri d'une plante, etc., fait simplement passer dans son corps un explosif que la vie a fabriqué en emmagasinant de l'énergie solaire[6] » ;
>
> « Et c'est pourquoi nous devons présumer que les premiers êtres vivants ont cherché, d'une part, à accumuler sans relâche de l'énergie empruntée au Soleil et, d'autre part, à la dépenser d'une manière discontinue et explosive par des mouvements de locomotion[7] ».

Terminons cette synthèse en rappelant que, pour Bergson, **reproduction et évolution sont une manifestation des « deux instincts qui apparaissent avec la vie et qui seront plus tard les deux grands moteurs de l'activité humaine : l'amour et l'ambition[8]. »**

---

[1] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 232.
[2] *Ibid.*, p. 257.
[3] *Ibid.*, p. 104-105.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 14.
[7] *Ibid.*, p. 117.
[8] *Ibid.*, p. 21.

Tout ce qui précède ou presque peut être transposé au roman de Butor. Exactement comme l'organisme protoplasmique décrit ci-dessus, les premières lignes de « L'Entrée » hésitent constamment entre deux voies, d'un côté la reproduction, la répétition de la tradition, de l'autre l'évolution, le dynamisme de la nouveauté. La première partie, chronologique et linéaire, tend vers la première solution. Elle est avant tout reflet, /Répétitivité/, des romans du XIXe siècle mais pourtant déjà les temporalités se mêlent, les phrases s'allongent et se complexifient de plus en plus. L'écart devient intenable et, **dès la deuxième partie, /Divisibilité/ oblige, deux voies, deux strates se séparent**, celle du passé, celle du présent de l'énonciation. D'un côté « l'existence assurée, tranquille, bourgeoise » mais aussi pour le lecteur, comme pour Revel, « la torpeur », « l'immobilité », « l'assoupissement définitif », de l'autre le changement, le mouvement, l'avancée mais aussi le risque de dispersion.

Plus le roman avance, plus le phénomène s'amplifie, plus la simplicité du micro-organisme de départ devient complexité, multiplication, éparpillement, profusion, variété, etc. Le genre journal intime devient à la fois roman policier, récit fantastique, poème lyrique, lettre, etc. Les deux strates principales deviennent trois, puis quatre, puis cinq. Les phrases s'allongent au point de devenir des paragraphes hybrides. La structure par parallélisme prend des proportions jamais atteintes auparavant. Les tiroirs verbaux conduisent, de même, à une démultiplication incroyable des périodes temporelles. Même le titre, au fur et à mesure du roman, devient de plus en plus lourd de sens. On peut faire, nous l'avons vu, un constat comparable avec les narrateurs et narrataires, les mises en abyme, etc., etc., etc. Tout s'enfle, tout gonfle.

Pourtant, tout n'est pas graduel. **Certaines pistes**, comme par exemple celle de la Morris noire, **piétinent ou s'arrêtent net. Des fois, exactement comme dans le monde décrit par Bergson, l'on a aussi droit à des régressions, des disparitions**. L'aventure avec Rose échoue avant même d'avoir vraiment commencé. Celle avec Ann va un peu plus loin mais elle n'aura pas plus de lendemain. Deux des strates principales, nous l'avons vu, sont aussi à rebours. En fait, toujours comme chez Bergson, on pourrait même dire que **seules cinq grandes lignes** (les cinq grandes strates du roman) ont vu se dessiner des formes de plus en plus élaborées et qu'« entre ces lignes courent une foule de voies secondaires où se multiplient au contraire les déviations, les arrêts et les reculs[1]. »

Le lecteur d'abord perdu a l'impression d'être au milieu d'un chaos mais très vite, exactement comme les scientifiques face au monde, il **se raccroche à certains éléments qui**

[1] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 105.

reviennent, il croit percevoir des ressemblances, des jeux d'écho, de symétrie, des répétitions. Il essaye de relier les événements, les lieux, les objets, les moments. Il tente, en un mot, de déceler, derrière le flux et la profusion des mots et des choses, la géométrie du roman **mais,** même si çà et là des schémas réguliers semblent apparaître, **jamais il n'arrive à réduire le roman à un tout bien clos et totalement maîtrisable. C'est bien sûr parce qu'aucune répétition n'est l'exacte reproduction de son modèle. C'est aussi et surtout parce que Butor cherche à reproduire le réel et que, pour lui, celui-ci n'a pas été conçu par un grand architecte mais est le fruit de l'élan vital.**

Il est aussi intéressant d'observer que Butor, en reculant **constamment** dans le Temps (XVIIIe siècle, XVIe siècle, moyen âge, antiquité romaine, Grèce, etc.), **nous conduit** jusqu'aux premiers pas de la civilisation européenne, Petra, la Crête. Or il associe immanquablement ces lieux **au soleil**, qui, nous l'avons dit, est, pour Bergson, l'origine, la source, de l'élan vital. On comprend d'autant mieux pourquoi, pendant tout le roman, Butor est en quête de soleil et de lumière, pourquoi, quand il commence enfin à sortir de l'engourdissement, de la simple reproduction, pour devenir à son tour vecteur d'évolution, son mode d'action, l'écriture, est relié au soleil. Luttant pour perpétuer l'élan vital, il essaye de se régénérer à sa source et devient, ensuite, à son tour, un nouveau soleil permettant la perpétuation de ce qui l'a perpétué.

Rappelons également que les deux instincts qui selon Bergson apparaissent avec la vie et sont les grands moteurs de l'activité humaine sont précisément les deux grands moteurs de Revel : l'amour et l'ambition. Son amour pour Ann, Rose, puis de nouveau Ann, l'amène à sortir de sa torpeur, à se prendre en mains, à aller vers les autres, à s'intégrer dans Bleston, à écrire. Quant à l'ambition, au moment où tout s'effondre, elle le repousse à reprendre la plume et à donner un sens à son existence. Il ne s'agit bien sûr pas dans le cas de Revel d'une ambition mercantile ou d'une ambition de pouvoir mais d'ambitions que Butor considère comme bien plus nobles, l'ambition esthétique et l'ambition éthique.

Terminons en soulignant le fait que dans *L'Emploi du temps* plusieurs passages semblent décrire le processus de l'élan vital. Non seulement le développement de la ville n'est pas sans rapport avec la théorisation de Bergson (« la vitalité de cette ville mauvaise » 20 août, p. 305/425 ; « regarde comme je suis encore toute neuve […] toute la force est de mon côté » 20 août, p. 306/425-426), non seulement trône à l'entrée de la Nouvelle Cathédrale une allégorie de la botanique qui, en soi, est déjà annonciatrice de vie, de persistance, de renouveau, de reproduction et d'évolution (« la robe comme brodée de fougères, tenant dans sa main droite une grosse graine germante, cotylédons ouverts, et dans

l'autre une poignée de fruits, au visage naturellement couronné de fleurs et d'épis », 10 juillet, p. 200/354) mais surtout la Nouvelle Cathédrale semble être l'aboutissement provisoire de l'élan vital :

> « 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 pourtant d'un profond rêve irréfutable, d'un sourd pouvoir germinateur » (24 juin, p.157/325),

> « les tours, […] les porches, non plus immobiles comme il convient à des constructions de pierres, mais animés d'une scandaleuse respiration, […] la nef qui s'enflait et désenflait, ses arcs-boutants s'écartant et se rapprochant comme les côtés d'un thorax, […] cette nef qui s'agrandissait à chaque souffle ainsi pris […] dont la respiration et la croissance continuaient, dont tous les animaux sur les chapiteaux étaient doués maintenant de mouvement et de regard » (12 septembre, p. 365-366/466).

Cette caractérisation est évidemment d'autant plus intéressante que la Nouvelle Cathédrale est le symbole par excellence de l'œuvre d'art et donc la mise en abyme, le double, la répétition, de *L'Emploi du temps*, la mise en abyme, le double, la répétition, du monde. A deux reprises au moins, Butor semble inviter le lecteur à suivre cette direction :

> « j'ai pu lever mes mains avec douleur et craquement comme si mon corps était une souche d'arbre et mes bras deux branches » (1er septembre, p. 339/448) ;

> « Sur cette conversation du mois d'hiver, […] quelle végétation s'est développée soutenant cet instant présent, cet observatoire d'où je la repère, quelle végétation d'événements et de pensées, d'oublis, de réflexions, de tentatives, immense échafaudage de branches bourgeonnantes, se ramifiant, se rencontrant, se faisant ombre, se traversant, se réunissant, se faisant guerre » (19 septembre, p. 381/476-477).

Un dernier élément important dans le roman doit aussi être relié à l'élan vital, le rire, ce qui permettra par la même occasion de compléter quelques-unes des remarques proposées précédemment sur ce motif (4.1.3. p. 527 et suivantes).

On se rappelle que **pour Bergson, le « mécanique plaqué sur du vivant[1]» est source de rire** : « Un homme qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient. […] Ce n'est donc pas son changement d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse[2]. » Cet exemple est d'autant plus intéressant pour notre propos que, dans *L'Emploi du temps*, nous le retrouvons : « est sorti quelqu'un qui m'a heurté sans me voir, ce qui m'a fait me retourner de telle sorte que le pied m'a manqué, que je suis tombé à plat ventre sur ces pierres glissantes » (29 mai, p. 68/264). Peu après, des « petites filles de douze à quinze ans » voyant Revel éclatent « d'un rire strident qui s'est répercuté sous la voûte ». Un peu plus loin dans son essai, Bergson décrit une autre situation qui n'est

[1] Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 29.
[2] *Ibid.*, p. 7.

pas sans rapport avec celle de Revel : « Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul[1]. »

Cependant, **si Jacques engendre le rire, il en est de même d'un autre actant fondamental du roman : Bleston**. **Horace et Burton, nous l'avons vu, se moquent haut et fort de cette ville. C'est le signe qu'ils voient en elle une immense mécanique devenue ridicule**. Peut-être se moquent-ils aussi par la même occasion d'eux-mêmes. Peut-être rient-ils des pantins mécaniques qu'ils sont devenus. Peut-être peut-on aussi voir là une affirmation de leur supériorité. *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire* nous invite à cette interprétation : « Ce qui provoque le rire de Baudelaire, c'est donc l'idée de sa supériorité enfin conquise sur le petit monstre auquel on l'identifiait, et aussi l'idée qu'il a par là vaincu ce que l'on s'entendait autour de lui à considérer comme les lois de la nature[2]. »

L'important est qu'**à chaque fois les rires sont collectifs**. Les adolescentes sont plusieurs. Horace rit avec Revel, Burton rit avec Revel. On retrouve là encore une similitude avec les constats de Bergson : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho[3] » ; « Notre rire est toujours le rire d'un groupe[4] » ; « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires[5]. » **C'est que le rire a, selon ce philosophe, une dimension éminemment sociale[6].**

L'Emploi du temps **confirme que sourire et rire contribuent à rapprocher les individus, à créer du lien**. L'ecclésiastique, par un sourire, encourage Revel à continuer leur échange (6 juin, p. 95/284). Harriett, alors qu'elle est profondément angoissée, non seulement ne raccroche pas au nez de Revel mais rit de sa boutade, par politesse (15 juillet p. 214/363).

Cependant, le rire a, avant tout, pour fonction de corriger celui ou celle qui ne s'est pas comporté comme attendu. « Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale[7]. » Il sert à rappeler le fautif « à la norme que la société incarne et applique[8] ». Il réprimande « une imperfection individuelle ou collective[9] », une « inadaptation particulière de la personne à la société[10] ». C'est la raison pour laquelle, le comique est très souvent « relatif aux mœurs, aux idées –

[1] Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 65.
[2] Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 272.
[3] Bergson, *ibid.*, p. 4.
[4] *Ibid.*, p. 5.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 6.
[7] *Ibid.*, p. 103.
[8] Worms, « Présentation », Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 9.
[9] Bergson, *ibid.*, p. 67.
[10] *Ibid.*, p. 101-102.

tranchons le mot, aux préjugés d'une société[1]. » En cas d'écart léger mais pouvant potentiellement lui porter préjudice, cette dernière ne peut

> « intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social[2]. »

Bergson compare le danger encouru à « certains poisons légers secrétés continuellement par notre organisme[3] », poison qui risque à long terme d'intoxiquer tout l'être. **Le rire serait l'équivalent d'un antidote** neutralisant l'effet du poison.

Cette métaphore, par son évocation de la vie et de la mort comme par les remarques qui précèdent sur l'ensommeillement et la raideur mécanique, ramène, sans en avoir l'air, à l'élan vital : « Ce qu'il y a de risible […], c'est une certaine *raideur de mécanique* là où on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne[4] » :

> « Le raide, le tout fait, le mécanique par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant, la distraction par opposition à l'attention, enfin l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà en somme, ce que le rire souligne et voudrait corriger[5]. »

Qui dit élan vital dit /Variation/ et /Continuité/ des phénomènes or la société exactement comme la nature est bien souvent tentée par la /Répétitivité/ plus que par l'évolution, par l'arrêt plus que par le mouvement. Rire de ce qui est raide, de ce qui se répète, c'est inconsciemment pousser la société à reprendre le chemin de l'évolution, c'est signifier que le monde n'obéit pas à des lois mécaniques mais à une poussée du vital, que nous ne sommes pas prisonniers de lois inéluctables, que l'avenir n'a rien de programmé, que l'homme est libre. Si Horace et Burton rient de Bleston, c'est parce qu'ils ont l'impression que celle-ci, à cause de la révolution industrielle, est devenue une immense mécanique qui va les absorber, une immense mécanique qui va les broyer.

L'autre rire, celui des jeunes filles qui se moquent de Revel, même s'il ne dénonce pas le même danger a exactement le même but. Outre la matérialisation qui conduit au déterminisme, un autre péril menace le monde, la distraction, l'esprit de chimère, le rêve. Rêver, nous l'avons vu, c'est se perdre dans la mémoire pure. Le rêveur, « au lieu de faire appel à tous ses souvenirs pour interpréter ce que ses sens perçoivent, se sert au contraire

[1] Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 106.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] *Ibid.*, p. 133.
[4] *Ibid.*, p. 8.
[5] *Ibid.*, p. 99-100.

de ce qu'il perçoit pour donner un corps au souvenir préféré [1]». Le rêve a aussi le défaut de faire fusionner « deux personnes qui n'en font plus qu'une[2] » (celle du passé et celle du présent) et donc de neutraliser la deuxième. Autrement dit, **rêver ce n'est pas vivre dans le présent mais dans le passé. Rêver, c'est ne plus vivre dans le réel, c'est ne plus agir, c'est stopper l'élan vital. Aussi, la société, pour se sauvegarder, pour continuer à avancer, se moque, se rit des rêveurs** : « Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve[3]. » A noter que ce qui fait alors rire, c'est la raideur, la dimension saccadée, l'absence, en un mot, tout ce qui est l'opposé du vivant. Le rire par sa dimension agressive, violente, amène le rêveur à retourner à la réalité, à agir. C'est bien ce qui se passe dans *L'Emploi du temps*. La vexation subie par Revel suite à sa chute devant une jeune fille va le pousser à se reprendre, à réagir et, d'ailleurs, le rire en question s'avérera fondateur puisque Revel partira, via la troisième strate, à la quête de ce qui l'a gêné dans ce rire.

Mais le rire est loin d'être univoque. S'il a une fonction sociale, s'il favorise l'élan vital en s'attaquant au mécanique, à la répétition, au rêve, il est aussi vecteur d'insensibilité : « Signalons, comme un symptôme non moins digne de remarque, l'*insensibilité* qui accompagne d'ordinaire le rire. […] L'indifférence est son milieu naturel[4] » ; « Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure[5]. » Burton comme Horace sont envahis par le cynisme et Revel lui-même est menacé par ce mal. Ce cynisme s'explique bien sûr par le fait que « Le rire est une défense, celui qui ne rit pas sera la proie des loups[6] ». Mais **le cynisme n'est pas sans danger, il neutralise l'espoir, la croyance en l'avenir. Par un terrible retournement de situation, ce qui devait servir à restaurer l'élan vital finit par devenir un obstacle à cet élan vital. Le remède s'avère poison.**

Et cela d'autant plus que le rire brise l'élan vital par plusieurs autres biais. Bergson souligne que le rire est effectivement bien souvent paresse et que cette paresse, exactement comme le rêve, empêche d'aller de l'avant, d'agir pour le bien de la société :

[1] Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 143.
[2] *Ibid.*, p. 146.
[3] *Ibid.*, p. 102-103.
[4] *Ibid.*, p. 3.
[5] *Ibid.*, p. 4.
[6] Teulon-Nouailles, *Michel Butor, qui êtes-vous ?* La Manufacture, Lyon, 1988, p. 296, cité par Jnoub Sonia, *La découverte de « soi » dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse de doctorat, Littérature française du XXe siècle, Université de Bourgogne, UFR Lettres et philosophie, juin 2006, p. 362.

« Notre premier mouvement est de nous associer à ce jeu. Cela repose de la fatigue de penser[1] » ;

> « Il y a toujours au fond du comique, disions-nous, la tendance à se laisser glisser le long d'une pente facile, qui est le plus souvent la pente de l'habitude. On ne cherche plus à s'adapter et à se réadapter sans cesse à la société dont on est membre. On se relâche de l'attention qu'on devrait à la vie. On ressemble plus ou moins à un distrait. Distraction de la volonté, je l'accorde, autant et plus que de l'intelligence. Distraction encore cependant, et par conséquent, paresse. Enfin on se donne l'air de quelqu'un qui joue. Ici encore notre premier mouvement est d'accepter l'invitation à la paresse. Pendant un instant au moins, nous nous mêlons au jeu. Cela repose de la fatigue de vivre[2]. »

Telle est bien l'attitude de Burton quand il se moque de la Nouvelle Cathédrale. Sa paresse intellectuelle fait qu'il en reste au stade où il était lorsqu'il écrivait *Le Meurtre de Bleston*. Dans la Nouvelle Cathédrale, il ne voit que mauvaise répétition, que /Répétitivité/ du passé, alors qu'il y a différence, alors qu'il y a /Variation/. Il ne voit que reproduction alors qu'il y a évolution. **Le rire n'est pas ici instrument de poussée vitale mais au contraire frein à la vie.**

Le rire, puisque instrument de régulation sociale, s'oppose aussi, nous l'avons vu, à la différence, à l'individu[3]. Il est bien loin d'être alors toujours moral. S'appuyant sur le personnage d'Alceste, Bergson montre qu'au contraire, il arrive souvent que le rire repousse, au nom du social, des êtres moralement irréprochables : « La vérité est que le personnage comique peut, à la rigueur être en règle avec la stricte morale. Il lui reste seulement à se mettre en règle avec la société[4]. » Le rire n'est pas juste. Bergson le dit et le redit : « Le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès, frappant des innocents, épargnant des coupables, visant à un résultat général [5]» ;

> « il ne suit pas de là que le rire frappe toujours juste, ni qu'il s'inspire d'une pensée de bienveillance ou même d'équité. Pour frapper toujours juste, il faudrait qu'il procédât d'un acte de réflexion. Or le rire est simplement l'effet d'un mécanisme monté en nous par la nature, ou, ce qui revient à peu près au même, par une très longue habitude de la vie sociale[6]. »

Cette injustice est d'autant plus problématique que les personnages qui sont la risée de la société sont bien souvent ceux qui sauveront cette dernière, ceux qui sont les bras et mains de l'élan vital. Les lois sociales cherchent à conjurer les antagonismes, les explosions de passion. Pour éviter ces débordements qui mettent en danger la survie de la société,

> « a dû se former pour le genre humain une couche superficielle de sentiments et d'idées qui tendent à l'immutabilité, qui voudraient du moins être communs à tous les hommes, et qui recouvrent quand ils n'ont pas la force de l'étouffer, le feu intérieur des passions individuelles. Le lent progrès de l'humanité vers une vie sociale de plus en plus pacifiée a consolidé cette couche peu à peu, comme la vie de notre

[1] Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 149.
[2] *Ibid.*, p. 149-150.
[3] Worms, « Présentation », Bergson, *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 9.
[4] Bergson, *ibid.*, p. 105.
[5] *Ibid.*, p. 151.
[6] *Ibid.*, p. 150-151.

> planète elle-même a été un long effort pour recouvrir d'une pellicule solide et froide la masse ignée des métaux en ébullition[1]. »

Le rire social, insensible, au service du collectif, éliminant le différent, contribue à créer cette pellicule. **La conséquence est que la société se fige, se minéralise.** C'est bien ce qui arrive à Bleston. Elle enserre les hommes dans la routine et la répétition, elle endort ses habitants, éteint un à un tous les feux qui s'allument, elle recouvre tout d'une couche minérale solide et froide qui est sur le point d'absorber tous les Blestoniens et de les transformer en matière morte. **Une nouvelle fois, alors que le rire devait servir à l'élan vital, voilà qu'il lui nuit** : « A ces impertinences la société réplique par le rire, qui est une impertinence plus forte encore. Le rire n'aurait donc rien de très bienveillant. Il rendrait plutôt le mal pour le mal [2]».

Heureusement, de temps à autre : « il y a des éruptions volcaniques. Et si la terre était un être vivant, comme le voulait la mythologie, elle aimerait peut-être, tout en se reposant, rêver à ces explosions brusques où tout à coup elle se ressaisit dans ce qu'elle a de plus profond[3]. » Ces éruptions permettent à l'élan vital de reprendre sa poussée, permettent à la société d'évoluer. Or ces éruptions surgissent précisément de ce que le rire social cherchait à museler, à savoir du différent**. Dans *L'Emploi du temps,* Revel, l'étranger, et son journal sont ce « différent » que la ville a voulu absorber mais qui finalement va la sauver de la minéralisation et de la mort**.

Le rire est donc beaucoup plus complexe qu'il y paraît. Il est bénéfique parce qu'il stigmatise le mécanique, le répétitif et le rêve qui sont des obstacles à la vie mais il est nocif parce qu'il est vecteur d'insensibilité et conduit au cynisme, parce qu'il n'est bien souvent que réaction de paresse, parce qu'enfin il fait frein à la différence qui est le moteur premier de l'élan vital. Bergson et Butor renvoient donc dos à dos rêveurs « inutiles » et « rieurs cyniques, paresseux et conformistes » qui empêchent la société d'évoluer et freinent l'élan vital. Nous le voyons, nous pourrions parfaitement attribuer à Butor les qualités que Worms décerne à Bergson :

> « Bergson est […] ici deux fois moraliste : il décrit les ridicules et critique aussi les rieurs, les premiers sont distraits, les deuxièmes sont cruels, les premiers perdent l'attention à la vie, les deuxièmes l'attention à autrui, et à eux-mêmes, au nom de la vie, ou d'un certain aspect de la vie. […] on sent que c'est de notre liberté qu'il est deux fois question[4]. »

Voilà qui permet de mieux comprendre pourquoi Revel écrit, dès la page trente, en parlant d'Horace, : « Il a éclaté de ce rire bruyant qui n'efface jamais tout à fait sa tristesse, de ce rire imprévisible auquel, même aujourd'hui, je ne parviens à m'associer que très

[1] Bergson, *Le rire,* coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 121-122.
[2] *Ibid.*, p. 148.
[3] *Ibid.*, p. 121-122.
[4] Worms, « Présentation », Bergson, *Le rire,* coll. Quadrige, PUF, 2007, p. 12.

rarement » (13 mai). C'est que lui-même a été victime du rire, un rire injuste qui l'a réduit à l'état de chose alors qu'il était un être vivant. C'est qu'il ne voit pas Bleston avec un regard cynique et désespéré mais avec un regard de plus en plus compatissant et solidaire. C'est que, loin de refuser la différence, il est au contraire fasciné par « l'Autre ». C'est enfin et surtout parce que derrière Bleston, derrière la Nouvelle Cathédrale, il ne voit pas comme Horace et Burton répétition, minéralisation et mort mais devine des différences, des lieux qui disparaissent, d'autres qui naissent, des évolutions, de nouvelles étapes, il perçoit la société qui change, la vie, l'élan vital. **Le roman de Butor doit donc être lu comme un appel à ne pas rire d'une façon désespérée et cynique de la société de l'après-guerre, comme une invitation à ne pas réduire le réel mais plutôt à dépasser la crise en cherchant dans le présent les signes de l'élan vital et en favorisant tout ce qui peut permettre à ce dernier de continuer à pousser le monde en avant.**

Cela veut-il dire pour autant que Butor renonce au rire ? Certes non. Conformément à ce que l'intertextualité nous a révélé, s'il se méfie du rire social, du rire de Démocrite, il affectionne celui d'Hippocrate, il cherche à imiter celui de Joyce :

> « ce qui est extraordinaire dans son œuvre, c'est la façon dont le rire peu à peu le gagne, le plus généreux des rires. Il y a certes là du sarcasme, un rire vengeur, il se venge de la langue anglaise en lui arrachant certains calembours : voilà ce qu'ils vont lire désormais à travers certaines de leurs devises, de leurs citations, voilà comment je vais leur tordre cela. Un rire noir. Mais celui-ci est englobé dans un rire arc-en-ciel. C'est un rire d'ébriété[1]. »

Et d'ailleurs dans *L'Emploi du temps*, nous l'avons dit, les rires de James et de Rose sont tout autres que ceux de Burton et Horace. Ce sont des rires qui font passer de l' 'Apathie', du 'Déterminisme', de la 'Tristesse' à la 'Sérénité' voire, comme chez Kierkegaard, à la 'Joie'. Ce sont des rires qui, loin de fustiger le monde, les Autres, soi-même, doivent être reliés, toujours comme chez Kierkegaard, à l'enfance et à l'élan vital :

> « Or c'est bien une énergie vivante que la fantaisie comique, plante singulière qui a poussé vigoureusement sur les parties rocailleuses du sol social[2] » ;

> « Peut-être devrions-nous pousser la simplification plus loin encore, remonter à nos souvenirs les plus anciens, chercher, dans les jeux qui amusèrent l'enfant, la première ébauche des combinaisons qui font rire l'homme […]. Trop souvent surtout nous méconnaissons ce qu'il y a d'encore enfantin, pour ainsi dire, dans la plupart de nos émotions joyeuses[3] ».

Ce qui amène à relire encore d'une autre manière la constante présence d'enfants dans *L'Emploi du temps*. Si Revel ne cesse d'en croiser, s'il est aussi tant en quête d'origine,

---

[1] Butor, « La langue de l'exil », *Répertoire IV, Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, [1982], 2006, p. 720.
[2] Bergson, *Le rire,* coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 51-52.

s'il est si fasciné par le soleil, s'il refuse le rire cynique et recherche le rire enfantin, ne serait-ce pas parce qu'il se veut un propagateur d'élan vital ?

Kierkegaard, Bergson… un troisième penseur s'est intéressé au Temps et a eu une influence considérable sur la philosophie du XXe siècle : Husserl.

✓ **Husserl**

. Les vécus

Ce philosophe est d'autant plus intéressant pour notre propos que, dans le but de comprendre le réel, il conseille, en un premier temps, de le décomposer en… « couches[1] ». Et d'ailleurs quand Depraz tente d'expliquer la phénoménologie, il a lui aussi recours à l'isotopie de la /Stratification/ :

> « La première mise en œuvre de la méthodologie husserlienne définit un processus de stratification (*Schichtung)* des actes de la conscience. L'image architecturale de l'édifice ou la dimension statique de l'empilement répond assez précisément à l'enjeu expérientiel de cette logique de fondation (*Fundierung)* des actes les uns sur les autres[2]. »

Salanskis confirme : « **l'analyse intentionnelle[3] de la phénoménologie** est constitutivement *régionaliste,* elle **est conduite à diviser l'être en autant de couches qu'il y a de types de donation**[4] », c'est-à-dire de façons « selon lesquelles nous nous tournons vers des entités[5] ».

Le simple fait de tourner son regard vers un « objet » (« un "quelque chose quelconque", par exemple le nombre deux, la note *do*, le cercle, une proposition quelconque, un datum sensible[6] ») **amène déjà en soi à diviser le perçu en épaisseurs** plus ou moins saillantes :

> « Quand je perçois au sens propre du mot, c'est-à-dire quand je m'aperçois, quand je suis tourné vers l'objet, par exemple vers le papier, je le saisis comme étant ceci ici et maintenant. Saisir c'est extraire […] ; tout ce qui est perçu se détache sur un arrière-plan d'expérience. Tout autour du papier sont des livres, des crayons, un encrier, etc. ; eux aussi sont "perçus" d'une certaine façon, offerts là à la perception, située dans le "champ d'intuition" ; mais tout le temps que je suis tourné vers le papier je ne suis nullement tourné dans leur direction pour les saisir, pas même à titre secondaire. Ils apparaissent sans être extraits, posés pour eux-mêmes. Toute perception de chose possède ainsi une aire *d'intuitions formant arrière-plan*[7]. »

---

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 286.
[2] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 111.
[3] « Nous entendons par intentionnalité cette propriété qu'ont les vécus "d'être conscience *de* quelque chose" », Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie, ibid.*, p. 283-284.
[4] Souligné par nous, Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 47.
[5] Salanskis, *ibid*, p. 48.
[6] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 12.
[7] Husserl, *ibid.*, p. 112-113.

De plus, **nous appréhendons ce qui nous entoure par esquisses qui se superposent les unes aux autres**[1], s'additionnent, se complètent ou se corrigent. Quand j'aperçois un arbre, mon rapport à celui-ci « n'est pas enclos dans la ponctualité d'un vécu fugitif, il s'élabore au fil de tout un bougé d'esquisses différentes les unes des autres, variant selon les circonstances de la connexion perceptive[2] ». J'en ai plusieurs donations incomplètes, chacune me faisant découvrir l'arbre en question avec un angle différent, avec un certain contour, un certain chromatisme, une certaine luminosité et même pourquoi pas une certaine senteur. Ces esquisses mettent tantôt en valeur un aspect, tantôt un autre, chaque nouvelle donation affine à chaque fois ma perception de l'arbre en question. **Voilà qui bien sûr ramène aux faiscsèmes de la /Complexification/, de la /Différenciation/, de la /Pluralité/, de la /Prolifération/ et de la /Fusion/.**

« Autrui » est de même perçu par esquisses. Ainsi selon Husserl, en un premier temps, il y a seulement perception de l'allure corporelle :

> « L'exemple de co-perception souvent donné par Husserl est celui, visuel de la silhouette familière qui apparaît dans mon champ de vision […] 2. Puis apparaît une transposition délibérée, en imagination (*Hineinphantasieren)*, des vécus d'autrui en moi. […] En effet, l'apparition corporelle d'autrui fait spontanément émerger en moi-même, de par la conscience immédiate de la ressemblance de nos conformations corporelles respectives, le désir de prêter à autrui des vécus internes qui épousent en structure mes propres vécus internes. […] 3. S'ensuit à partir de là une interprétation du sens de l'apparition d'autrui à moi-même […] 4. Enfin, l'explicitation du sens se double d'un sentiment de responsabilité éthique de moi-même à l'égard de l'autre[3]. »

Evidemment, les esquisses peuvent se poursuivre sans fin : « C'est de cette façon qu'une imperfection indéfinie tient à l'essence insuppressible de la corrélation entre chose et perception de choses[4] ». **Aux faiscsèmes précédents, il faut donc rajouter celui de la /Non-finitude/.** Comme le sens de la chose est tributaire de la détermination des données perçues, il s'en suit une impression **continuelle et incessante d'imperfection, une continuelle course en avant de quête de sens. Cette fois, c'est l'existential du 'Manque' qui ressurgit mais aussi celui du 'Désir', le désir de comprendre le monde.**

Dans *L'Emploi du temps*, en toute conformité avec la thèse de Husserl, percevoir consiste sans cesse à mettre en saillance tel ou tel élément de l'aire d'intuitions formant arrière-plan. C'est bien ce qui se passe avec la bague de Madame Jenkins. Alors que cette dernière la porte toujours, Revel, à leur première rencontre, ne la perçoit pas. A la deuxième, il ne voit plus qu'elle. Mais surtout dans *L'Emploi du temps*, et les analyses que nous avons

---

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 141.
[2] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 44.
[3] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 95-96.
[4] Husserl, *ibid.*, p. 142.

proposées plus haut de la phrase en sont la meilleure preuve, la perception se fait par esquisses qui se superposent, s'additionnent, se complètent, se corrigent et **si un même événement est raconté plusieurs fois, c'est parce que chaque récit est une nouvelle esquisse permettant d'approcher sans cesse un peu plus l'objet analysé**. Un exemple particulièrement net est celui des statues du porche de la cathédrale. Chaque nouvelle visite, chaque nouveau regard, est un nouveau donné. Le sens des statues « s'élabore [donc] au fil de tout un bougé d'esquisses différentes les unes des autres, variant selon les circonstances de la connexion perceptive. » Revel y voit d'abord la « figure de la Botanique » (10 juillet, p. 200/354) puis le « portrait d'une femme vivante [qu'il] aurai[t] rencontrée récemment » (10 juillet, p. 200/354), perception qu'il corrige, « ce qui était impossible bien sûr » (10 juillet, p. 200/354), perception qu'il précise, « ce regard […] ce large front […] ce nez mince » (10 juillet, p. 201/354), perception sur laquelle il revient, « je les ai reconnus sans aucun doute possible comme ceux de madame Jenkins » (10 juillet, p. 201/354), pour à nouveau y renoncer : « qui pourtant, je le savais bien, ne pouvait pas avoir dépassé la soixantaine » (10 juillet, p. 201/354). Ajoutons que, lorsque Revel, quelques pages plus loin, reprécise une nouvelle fois sa perception de cette statue, surgit justement sous sa plume le substantif… « esquisse » : « ceux [les gestes] des statues étaient comme le déploiement immobile, la fixation accentuée de ceux de la vivante qui n'en donnait que la première esquisse » (18 juillet, p. 221/367).

De même, **on peut légitimement se demander si les quatre esquisses d' « Autrui » que Husserl campe ne sont pas un des modèles génétiques du personnage d'Horace**. La première rencontre entre les deux hommes commence effectivement par une description de l'allure corporelle de celui-ci :

> « un homme, assis sur le premières marches d'un des escaliers […] a retourné vers moi son visage du même noir que l'eau […] ramassé, tel un bloc de terre couvert d'un manteau, le corps penché en avant, les jambes repliées, les mains tenant les coudes appuyées sur les genoux à la hauteur de mes chevilles […] Quand il s'est relevé, j'ai été surpris de sa hauteur (il me dépasse de la tête) » (13 mai, p. 29/238).

La deuxième entrevue surmarque encore un peu plus l'incomplétude de cette première rencontre « ce nègre dont je ne savais pas encore le nom et dont j'avais presque oublié le visage (il m'a fallu quelques instants pour le reconnaître » (13 juin, p. 122-123/302). En une deuxième phase, conformément aux observations de Husserl, Revel transpose les vécus d'Horace en lui. L'apparition de celui-ci le conduit en effet à lui prêter des vécus internes épousant ses propres vécus internes : « cet homme qui est comme l'incarnation de mon propre malheur » (13 juin, p. 122/301). Les paroles que lui attribue Revel pourraient aussi sortir tout droit de sa propre bouche : « Il commence à faire froid dehors, vraiment trop froid ; je n'aime pas cela, je n'aime pas la pluie » (13 juin, p. 124/304). Et surtout, Revel transpose sa propre

haine de Bleston à Horace. Selon Husserl, en un troisième temps, nous l'avons vu, « S'ensuit à partir de là une interprétation du sens de l'apparition d'autrui à moi-même ». Or Revel, alors qu'il s'apprête à raconter sa deuxième rencontre avec Horace, débute son chapitre par « Si j'étais superstitieux » (13 juin, p. 121/301) et écrit un peu plus loin « mais ne pourrais-je pas compter, pour achever de conjurer le sort […] sur le récit que je vais faire maintenant de ma seconde rencontre avec cet homme » (13 juin, p. 121/301). Revel interprète sa rencontre avec Horace comme un coup de pouce du sort lui permettant de trouver une maison, comme une manœuvre du destin cherchant à unir les opposants de Bleston. Cependant, quatrième esquisse se superposant, se surajoutant aux précédentes, « l'explicitation du sens se double d'un sentiment de responsabilité éthique de moi-même à l'égard de l'autre. » Non seulement Revel finit par renoncer à incendier la ville mais il essaye d'aider Horace à s'intégrer et, même si cela ne se passe pas aussi bien que voulu, il l'introduit à ses différents amis et se présente, symptomatiquement comme un « trait d'union » (17 septembre, p. 375/472).

Se superposent aussi **aux plans et esquisses inhérents à l'acte de percevoir, d'autres strates issues, elles, d'autres actes de conscience comme par exemple la remémoration** : « Le *vivre, entendu comme conscience originaire du vécu,* appelle divers parallèles possibles, à savoir les souvenirs de cette même conscience ; il appelle donc aussi des modifications de neutralité de ces souvenirs : *les images*[1]. » Le remémoré ne correspond pas à une « réalité naturelle[2] » et ne se substitue pas au monde naturel. La stratification s'en trouve renforcée : le remémoré fait « apparaître » un maintenant qui « *n'est pas "perçu", c'est-à-dire donné en personne, mais re-présenté*[3] », « placé pour ainsi dire en image sous les yeux[4] ». Amplification de cette stratification, Husserl ajoute que, contrairement au perçu, le remémoré est réitérable et peut être mis en abyme. Il est possible de se souvenir qu'on s'est souvenu[5] :

> « il y a aussi des *présentifications de second, de troisième degré et par essence de degré quelconque.* On peut prendre pour exemple les souvenirs évoqués "dans" des souvenirs[6]» ;
>
> « Un nom prononcé devant nous nous fait penser à la galerie de Dresde et à la dernière visite que nous y avons faite : nous errons à travers les salles et nous arrêtons devant un tableau de Teniers qui représente une galerie de tableaux. Supposons en outre que les tableaux de cette galerie représentent à leur tour des tableaux, qui de leur côté feraient avoir des inscriptions qu'on peut déchiffrer, etc. Nous mesurons quel

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie,* coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 372.
[2] *Ibid.*, p. 92.
[3] *Ibid.*, p. 57-58.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 61.
[6] *Ibid.*, p. 349.

> emboîtement de représentations peut être réellement institué et quelles séries de médiations peuvent être introduites entre les objets discernables[1]. »

Autre constat, les souvenirs les plus lointains sont renforcés par la chaîne des souvenirs moins lointains :

> « Le renforcement est jusqu'à un certain point réciproque, les poids des divers souvenirs sont fonctionnellement dépendants les uns des autres : enchaîné avec d'autres, chaque souvenir prend une force croissante à mesure que ses liaisons s'étendent : il a une force supérieure à celle qu'il aurait dans une chaîne plus courte ou s'il restait isolé[2]. »

Husserl, comme Bergson, fait aussi remarquer que le perçu actuel a une influence déterminante sur le souvenu :

> « Or quand l'explicitation est poussée jusqu'au maintenant actuel, quelque rayon venant de la lumière de la perception et de son évidence rejaillit sur toute la série. On pourrait même dire ceci : la rationalité, la légitimité du souvenir est secrètement empruntée à la force de la perception[3] ».

A cause de cette influence du perçu, le souvenir n'est jamais certain. Puisque le remémoré est représentation, reproduction, et non parfaite répétition, puisque, en plus, le « maintenant » influe sur le souvenir d'hier, non seulement la succession des événements qui se sont produits n'est pas toujours restituée dans le bon ordre mais des erreurs sont possibles[4]. Les éléments remémorés ne s'ajoutent pas les uns aux autres comme les maillons d'une chaîne,

> « Au contraire, chaque élément nouveau réagit sur l'ancien, son intention anticipatrice se réalise et, par là, se détermine, ce qui donne à la reproduction une coloration déterminée. Ici se montre donc une rétroaction nécessaire *a priori* ; l'élément nouveau renvoie à son tour à un nouvel élément, qui en apparaissant se détermine, et modifie les possibilités reproductrices de l'élément ancien, etc. Ainsi la force rétroactive revient en arrière le long de la chaîne, car le passé reproduit porte le caractère passé et une intention indéterminée, qui vise une certaine situation temporelle par rapport au maintenant. Ce n'est donc pas que nous ayons une simple chaîne d'intentions "associées" les unes aux autres, celle-ci se souvenant de la plus proche (dans le flux), mais nous avons *une seule* intention, qui est en elle-même une intention qui vise la série des réalisations possibles[5]. »

Inutile de préciser que ce que nous sommes ici en train de retrouver ce sont entre autres les faiscsèmes de la /Confusion/, de la /Répétition/, de la /Rétrogradation/ de la /Simultanéité/ et de la /Variation/.

Autre vécu : l'imaginé. Lui aussi est re-présentation[6], lui aussi peut être mis en abyme (il est tout à fait possible d'imaginer qu'on imagine), lui aussi est influencé par le perçu. Etant donné que l'imagination est, comme nous allons bientôt le montrer, fondamentale pour arriver à l'*eidos*, Husserl la valorise.

---

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 350.
[2] *Ibid.*, p. 475-476.
[3] *Ibid.*
[4] Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, coll. « Epiméthée », PUF, [1905], 2007, p. 67-68.
[5] *Ibid.*, p. 73.
[6] *Ibid.*, p. 62.

Dans *L'Emploi du temps*, le remémoré, nous l'avons vu en étudiant la philosophie de Bergson, **est omniprésent.** Il fait à chaque fois « apparaître » un maintenant qui, conformément aux remarques de Husserl, est « placé pour ainsi dire en image sous les yeux ». Les descriptions, métaphores, comparaisons, diatyposes, hypotyposes qu'utilise sans cesse, dans son journal, Revel pour raconter son passé en sont la meilleure preuve. La répétition de tel ou tel souvenir confirme aussi que le remémoré, à la différence du perçu, est réitérable. Toujours conformément aux réflexions de Husserl, la relecture de son journal est la preuve que l'on peut se souvenir de s'être souvenu. L'utilisation des tapisseries d'Harrey n'est pas non plus sans rappeler un des exemples utilisés par Husserl pour expliquer les emboîtements possibles de la mémoire, celui des toiles de la galerie de Dresde. ***L'Emploi du temps*** **semble également une illustration du fait que les souvenirs les plus lointains sont renforcés quand ils font partie d'une chaîne** et, au contraire, dilués et annihilés quand ils sont isolés. Le souvenir du vitrail de Caïn est ravivé par le roman de Burton, par les remarques de James sur Bleston, par l'étymologie de Bleston, etc. L'accident de Burton prend, quant à lui, des proportions quasi-mythologiques à cause du meurtre fondateur : « Le renforcement est » donc, comme le théorisait Husserl, « réciproque. Les poids des divers souvenirs sont fonctionnellement dépendants les uns des autres ». **Butor** pousse jusqu'au bout les conséquences de ce constat et **ne cesse de montrer que « la légitimité du souvenir est secrètement empruntée à la force de la perception. »** Nous l'avons vu en analysant les théories de la mémoire de Bergson, si le souvenir ressurgit et prend tel ou tel visage, c'est à cause de ce qui est perçu par la conscience au moment qui l'a immédiatement précédé. **Les déformations des souvenirs théorisées par Husserl sont aussi omniprésentes dans le roman**, au point par exemple qu'un James en arrive à s'interroger sur son emploi du temps le jour de l'accident de Burton et se mette à se demander si ce n'était pas lui qui était au volant de la Morris.

Via les rêves, via le roman de Burton et surtout via le roman lui-même, **l'imaginé est aussi très présent dans *L'Emploi du temps*. La dimension visuelle des rêves de Revel et le fait qu'ils répètent certains éléments perçus dans son quotidien confirment qu'ils sont « re-présentation ». L'influence du perçu sur l'imaginé est aussi très nette** quand Revel par exemple rêve qu'il est en train de dîner chez les Burton en compagnie de Lucien et que Doris leur apporte comme dessert un exemplaire du *Meurtre de Bleston* trempé dans du rhum. Non seulement, précédemment, il a découvert que Burton était l'auteur du roman en question mais il vient de brûler le plan de Bleston dans un geste de révolte qui n'est pas sans rappeler

le personnage d'Horace, personnage associé au rhum et aux incendies de la ville. En toute logique, quelques lignes plus loin, dans le même rêve, les sept lettres du nom de Bleston se mettent à flamber. **La mise en abyme de l'imaginé se rencontre également à plusieurs reprises dans *L'Emploi du temps*.** Revel imagine que Burton imagine que l'accident n'est pas le fruit du hasard. Revel imagine que James devient distant parce qu'il imagine que Jacques déteste la Nouvelle Cathédrale, etc. Notons enfin que ***L'Emploi du temps*** **est une œuvre d'imagination illustrant parfaitement les propos de Husserl sur l'importance du fictif**.

Faisons enfin remarquer que si jusqu'alors nous avons surtout souligné le fait que chaque acte de conscience conduit à chaque fois à une représentation stratifiée, les trois actes de conscience en question (l'acte de percevoir, l'acte de se souvenir, l'acte d'imaginer) ne cessent eux-mêmes de se superposer simultanément et que cette superposition, ce que nous venons de dire sur l'influence du mémorisé sur le perçu et du perçu sur le mémorisé ou sur l'influence du perçu sur le rêvé et du rêvé sur le perçu tend à le prouver, se caractérise par les faiscsèmes de la /Simultanéité/, de la /Répétition/, de la /Variation/, de la /Continuité/ voire de la /Fusion/.

Aux trois actes de conscience intentionnels ci-dessus, il faudrait bien sûr superposer le « réfléchir ». Il diffère du « percevoir » parce que la donation y est pleine. Elle forme une totalité non diffractée en esquisses. Husserl définit le « réfléchi » comme conscience d'un présent étendu :

> « La première réflexion qui fait retour sur la joie la découvre en tant que présente actuellement, *mais non en tant seulement qu'elle est précisément en train de commencer.* Elle s'offre là comme joie qui perdure (fortdauernde), que l'on éprouvait déjà auparavant et qui échappait seulement au regard[1]. »

L'acte de réflexion rend compatibles, comme chez Kierkegaard, mais d'une tout autre manière, les faiscsèmes de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/. Là où ordinairement nous ne voyons que les objets du monde, validés de façon irréfléchie, Husserl et ses disciples distinguent en effet des entités « perçues » par le « Moi » et donc « immanentes » et des entités « réfléchies », ayant une existence en dehors du Moi et donc « transcendantes ». Une des conséquences de cette approche, nous l'avons dit, est que le dualisme intérieur / extérieur est totalement remis en cause. Les « phénomènes » sont inclus

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricoeur, 1950, p. 250.

dans la conscience qui est elle-même « entrelacée » au monde[1] : « le monde est nié comme extériorité et affirmé comme "entourage", le « Moi » est nié comme intériorité et affirmé comme "existant"[2]. » Ajoutons que comme précédemment des mises en abyme sont possibles :

> « Mais nous avons également la possibilité, en face de cette joie devenue ultérieurement objet, de réfléchir sur la réflexion qui l'objective et ainsi d'éclairer plus vivement encore la différence entre la joie *vécue*, mais non regardée et la joie *regardée*, ainsi que les modifications qui surviennent à l'occasion des actes de saisie, d'explication, etc., introduits avec la conversion du regard[3]. »

Dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Husserl poursuit sa réflexion sur le réfléchi. Cherchant à dénoncer l'histoire objectivante des faits qui « déconnecte ceux-ci de leur sens pour le sujet[4] », unissant remémoré et réfléchi, **il oppose à la causalité mécanique et déterministe des sciences traditionnelles « la méthode interrogative du questionnement à rebours** (*Rückfrage*) » :

> « Ceci le conduit à adopter une démarche "généalogique", où la "raison" du phénomène, sédimentée en *habitus*, se trouve réactivée dans son sens par l'interrogation du sujet à son propos. Cette méthode permet de faire réaffleurer le processus par lequel l'événement est advenu, et ce, en en retraçant la genèse pré-consciente : on en saisit, non la cause déterminante, mais le contexte différencié d'apparition : c'est aussi en ce sens que Husserl parle d'une archéologie du sens des événements, qui permet d'éviter d'être placé devant "le fait accompli", c'est-à-dire devant la factualité brute d'une situation dépourvue d'intelligibilité[5]. »

Cette méthode de l'interrogation à rebours, qui bien sûr fait ressurgir au passage le faiscsème de la /Rétrogradation/, amène Husserl aux concepts d' « héritage » et de « filiation ». Le sujet non seulement doit se ressaisir de son passé mais aussi de son origine historique. Les moments que sont la naissance et la mort ne sont pas seulement les bornes de l'histoire du sujet, ils le situent dans l'histoire antérieure ou postérieure à son existence, dans l' « au-delà de nous[6] ». Cette interrogation à rebours, même si elle ne crée pas entièrement l'événement, permet au sujet d'être acteur de la mise en évidence du phénomène, elle lui permet de le comprendre, elle le rend co-participant à la naissance du sens, elle lui donne la possibilité d'avoir part à l'événement, de l'interroger, de le critiquer, et ce, contrairement à l'approche causale qui, elle, est sous le sceau du déterminisme, en toute 'Liberté'.

---

[1] Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981, p. 22-23.
[2] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 53.
[3] Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, coll. « Epiméthée », PUF, [1905], 2007, p. 250.
[4] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 178-179.
[5] *Ibid.*, p. 179.
[6] *Ibid.*, p. 180.

Le réfléchi est omniprésent dans *L'Emploi du temps*. Il consiste, nous l'avons vu, à prendre conscience du présent. C'est précisément ce qu'entreprend Revel à partir de la deuxième partie. Si jusqu'alors, il se tournait uniquement vers son passé, à partir du mois de juin, il se met à analyser, à regarder, à réfléchir (dans les deux sens du mot) son « maintenant ». Mais alors comment expliquer que Revel ne se limite pas à cette deuxième strate ? Comment expliquer que dans la troisième partie apparaît une strate temporelle rétrograde ? Tout simplement parce qu'**à l'histoire objectivante des faits,** parce qu'**à la causalité mécanique et déterministe de la première partie du roman, Butor oppose la méthode interrogative du questionnement à rebours qui le conduit à adopter une démarche généalogique, archéologique, où réfléchi et remémoré s'unissent pour réactiver les phénomènes**, leur donner un sens en retraçant leur genèse préconsciente, en en saisissant non une cause déterminante mais leur contexte d'apparition afin de ne pas être placé devant une factivité brute. A noter que **cette méthode interrogative qui conduit à une stratification réflexion/mémoire amène Revel à remonter bien plus loin que sa chute sur le parvis, bien plus loin que son arrivée à Bleston, bien plus loin que sa naissance.** Elle l'amène à rechercher derrière les phénomènes présents des héritages de l'histoire. Elle l'amène à rechercher, derrière sa tentative de meurtre inconsciente, tous les meurtres qui ont marqué Bleston, ceux des romans de Burton, ceux des guerres de religion, ceux de l'antiquité, ceux de Thésée ou de Caïn.

Doit-on déduire de tout ce qui précède que les vécus sont seulement intentionnels ? Certes non, et Husserl le dit explicitement :

> « Au nombre des *vécus,* au sens *le plus large* du mot, nous comprenons […] non seulement par conséquent les vécus intentionnels, les cogitationes actuelles et potentielles prises dans leur plénitude concrète mais tous les moments réels (*reellen*) susceptibles d'être découverts […]. On voit aisément en effet que *tout moment réel* (*reelle*) inclus dans l'unité concrète d'un vécu intentionnel ne possède pas lui-même le caractère fondamental de l'intentionnalité, par conséquent la propriété d'être une "conscience de quelque chose". Cette restriction concerne par exemple tous les *datas de sensation* (*Empfindungsdaten*) qui jouent un si grand rôle dans l'intuition perceptive des choses[1]. »

Sont vécus non intentionnels, les vécus « sensuels » c'est-à-dire :

> « les "*contenus de sensation*" tels que les data de couleurs, les data de toucher, les data de son, etc. que nous ne confondrons plus avec les moments des choses qui apparaissent, avec le qualité colorée, la qualité rugueuse, etc., qui au contraire "s'esquissent" de manière vécue au moyen des précédentes. De même les sensations de plaisir, de douleur, de démangeaison, etc., ainsi que les moments sensuels de la sphère des "impulsions" (*Triebe*)[2]. »

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie,* coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 117.
[2] *Ibid.,* p. 288-289.

Dans *L'Emploi du temps*, la simple relecture du 1er mai montre par exemple la présence de data de couleur, de toucher, de son, etc. (« la vitre noire », « j'ai effacé avec mes mains les plis de mon imperméable », « l'épaisse couverture de bruit »). Le texte laisse aussi deviner une sensation de mal-être et une envie de s'échapper qui est d'ordre pulsionnel : « j'ai été soudain pris de peur […], j'ai été envahi toute une longue seconde de l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir » (1er mai, p. 11/226).

Terminons en rappelant que, dans la conceptualisation de Husserl, les vécus hylétiques composent avec les autres noèses ce que Husserl appelle une *forme* : « La *hylè* de conscience est promue par les vécus de l'intentionnalité, sous l'égide des noèses, au rang de la *morphè*[1]. » Si l'on reprend l'exemple de l'arbre, la perception sensorielle et la convergence des différentes esquisses, fruit de la multiplicité des noèses, conduisent à la prise de conscience d'une forme unifiante que j'appelle « arbre ».

. Le flux des vécus

Comme nous avons commencé à le voir avec les faiscsèmes de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/, vécus hylétiques et vécus intentionnels sont le fruit du « Moi » :

> « En observant *je* perçois quelque chose ; de la même façon *je* "suis occupé" par une chose qui revient fréquemment à ma mémoire ; procédant à une quasi-observation, je poursuis sur le plan de l'imagination créatrice une sorte de voyage dans le monde imaginaire. Ou bien je réfléchis, je tire des conclusions ; je rétracte un jugement, au besoin en me "retenant" de juger. Je passe par un état agréable ou désagréable, je me réjouis ou m'afflige, j'espère ou bien je veux et agis ; ou encore je me "retiens" d'être joyeux, de souhaiter, de vouloir et d'agir. A tous ces actes je participe […], je participe *actuellement*. Par la réflexion je me saisis moi-même comme participant en tant que je suis tel homme[2]. »

Si l'on met entre parenthèses (*Épochè*) le monde, si l'on fait abstraction du mondain, de toute présence d'Autrui mais aussi des dimensions biologiques ou psychologiques du « Moi », l'on atteint dit Husserl la source de tous les vécus de la conscience, c'est-à-dire le « Moi pur », le « Moi transcendant ». Les vécus sont liés entre eux par ce « Moi » pur.

Si nous passons si aisément d'un plan à un autre, d'une esquisse à une autre, d'un vécu à un autre, c'est que le « Moi » est un champ, un lieu d'immanence où tous les « vécus noués les uns aux autres[3] » se manifestent, flottent, passent, disparaissent emportés dans ce que Husserl nomme le « flux héraclitéen des vécus ». Ce flux est un courant constamment fuyant, toujours se dissipant. Ce flux est une sorte de tissu formant une

[1] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 56.
[2] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 270-271.
[3] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 19.

totalité, une unité, un continu. En aucun cas, nous y reviendrons, il ne s'agit d'une agrégation d'éléments ponctuels. Les parties contiguës de ses composantes à chaque fois sont soudées. Cela n'empêche pas pour autant que certains vécus émergent de ce flux et parviennent à notre conscience. **Voilà qui rend compatibles la /Continuité/ et la /Discontinuité/ et atteste l'évidence de l' /Unité/ :** « l'unité du flux est une unité sans rupture ; […] "La discontinuité présuppose la continuité"[1] » **;** « Tout au plus peut-on dire que continuité et discontinuité sont entrelacées dans la conscience de l'unité du flux, comme si l'écart naissait de la continuité et réciproquement. Mais, pour Husserl, la continuité enveloppe les différences[2] ».

Le roman de Butor ne contredit en rien la conceptualisation de Husserl. Le genre choisi (journal intime) comme l'omniprésence de la première personne tendent déjà en soi à induire que les vécus sont le fruit du « Moi » mais surtout, ainsi que l'écrit Salanskis, ce « Moi » « flotte » constamment d'un vécu à un autre. La structure générale du roman qui fait que Revel passe en seulement quelques lignes d'un souvenir lointain au maintenant de l'écriture, d'un rêve de la veille à un nouveau souvenir bien plus lointain en est, encore une fois, une parfaite illustration. A chaque fois, un vécu est comme actualisé et les autres comme virtualisés. **La somme de ces vécus n'en est pas moins un tissu formant une totalité, un continuum, un… flux.** La présence de la Slee dans le roman n'en a que plus de sens. Ne serait-ce que par les jeux d'écho et de répétition, ne serait-ce que par le support livre, tout dans ce flux, à chaque fois, est soudé à tout. Cela n'empêche pas pour autant que des unités, des synthèses, émergent, s'entrecroisent, se superposent : les grandes parties, les chapitres, les phrases mais aussi bien sûr les vécus : l'accident, la première rencontre avec Ann, tel ou tel repas dans tel ou tel restaurant, etc., autrement dit tel ou tel élément intramondain perçu, tel ou tel souvenir, telle ou telle scène imaginée, telle ou telle réflexion, etc.

Notons au passage que le schème matriciel du monceau d'affiches déchirées rend assez bien compte du flux des vécus. L'un et l'autre forment un ensemble constamment changeant, où ce que l'on pourrait croire fixé se dissipe aussitôt, où tout s'interpénètre et forme une sorte de tissu, où « surnagent » cependant des fragments épars qui parviennent à notre conscience.

Le flux des vécus n'est pas sans conséquence sur le difficile problème de la vérité. Pour Husserl, il y a vérité quand il y a évidence. Cependant, l'évidence ne garantit pas contre l'erreur. Lyotard prend l'exemple d'un mur. S'il est illuminé par une source de lumière

[1] Ricœur citant Husserl, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 79.
[2] Ricœur, *ibid.*, p. 80.

extérieure, « l'évidence » me fait croire qu'il est jaune alors qu'en réalité il est gris. Se suivent donc en fait deux évidences contradictoires. Autrement dit :

> « il n'y a pas une "expérience vraie" vers laquelle il faudrait se tourner comme vers l'index de la vérité et de l'erreur ; la vérité s'éprouve toujours et exclusivement dans une expérience actuelle, le flux des vécus ne se remonte pas, on peut dire seulement que si tel vécu se donne actuellement à moi comme une évidence passée et erronée, cette actualité même constitue une nouvelle "expérience" qui exprime dans le présent vivant, à la fois l'erreur passée et la vérité présente comme la correction de cette erreur. Il n'y a donc pas une vérité absolue, […], la vérité se définit en devenir comme révision, correction et dépassement d'elle-même, cette opération dialectique se faisant toujours au sein du présent vivant ; ainsi, contrairement à ce qui se produit dans une thèse dogmatique, l'erreur est compréhensible parce qu'elle est impliquée dans le sens même de l'évidence par laquelle la conscience constitue le vrai. […] la vérité n'est pas un objet, c'est un mouvement, et elle n'existe que si ce mouvement est *effectivement fait par moi*[1]. »

Pour s'assurer de la vérité ou plutôt pour dégager le sens de vérité, il faut donc faire un retour en arrière et restituer le mouvement du « Moi » allant d'évidences en évidences. **Ce sont cette fois les faiscsèmes de la /Rétrogradation/ et de la /Directivité/ qui réapparaissent.**

Dans *L'Emploi du temps*, Revel, de même, « progresse » d'évidences en évidences mais certaines de ces « évidences » s'avèrent mirages et illusions. **Des évidences contradictoires ne cessent donc de se succéder.** L'accident de Burton qui est en un premier temps interprété comme volonté de Tenn devient bientôt un acte de James. Vérité bientôt remise à son tour en cause. Chaque nouvelle évidence révèle donc l'erreur passée et la vérité présente devient alors correction et dépassement de cette erreur. La vérité n'est donc jamais donnée une fois pour toutes, elle appartient à un mouvement sans fin dans lequel s'intègre chaque étape d'évidence.

. Le noématique

Mais **la restitution du mouvement du « Moi » et les synthèses (intentionnelles ou non) qui forment le flux de la conscience suffisent-elles à comprendre pleinement le monde et le « Moi » ?** Peut-on à partir d'elles construire une science phénoménologique rigoureuse ? **Husserl répond « Non »** car, comme nous venons de le voir, vérité d'aujourd'hui peut être erreur de demain. « Non » aussi parce que les vécus non intentionnels sont inconscients. « Non » enfin parce que les vécus intentionnels n'engendrent que des esquisses et surtout parce que « L'expérience directe ne fournit que des cas singuliers et rien de général : c'est pourquoi elle ne suffit pas[2]. »

Appréhender un élément naturel exige de dépasser le singulier, le contingent, l'accessoire, d'aller plus loin que la *morphè* et donc de trouver ce qui transcende tous les

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 38.
[2] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 68.

exemplaires de l'élément en question, d'arriver à « l'idéalité sous laquelle tombe chaque cas en y reconnaissant son type[1] », à « l'élément identifiant décisif commun aux cas[2] », autrement dit, à **ce que Husserl appelle l'*eidos***, seul véritable objet de connaissance : « *la phénoménologie pure ou transcendantale ne sera pas érigée en science portant sur des faits, mais portant sur des essences*[3]. » Notons au passage que selon Husserl, le « Moi pur », puisqu'il est le premier maillon de la connaissance, puisqu'il est irréductible à autre chose que lui-même, lui, n'a pas d'*eidos*, il n'est pas :

> « quelque chose qui puisse être considéré *pour soi* et traité comme un objet *propre* d'étude. Si l'on fait abstraction de sa "façon de se rapporter" […] ou "de se comporter" [...], il est absolument dépourvu de composantes éidétiques et n'a même aucun contenu qu'on puisse expliciter […] ; il est en soi et pour soi indescriptible : moi pur et rien de plus[4]. »

Mais comment atteindre les *eidos* ? Pour les objets mondains spatio-temporels, l'*eidos* peut être identifié grâce à ce que Husserl appelle « la variation éidétique ». Cette opération consiste à partir d'un élément intramondain donné, à explorer par l'imagination tout ce que la donation pourrait être. On fait varier l'objet pour trouver l'invariant qui résiste à toutes les variations et sans quoi l'objet n'est plus lui-même. Ainsi le particulier, l'accidentel, est éliminé et l'on arrive vraiment à l'essentiel. Si, par exemple, l'on cherche l'*eidos* de l'objet couleur, on fait varier le support, la luminosité, la matière concernée, la forme, etc. Par cette méthode, on en arrive alors à la conclusion que l'invariant cherché est l'étendue. Une confirmation réside dans le fait que la couleur ne peut « être saisie indépendamment de la surface sur laquelle elle est "étalée" **[...]** une couleur séparée de l'espace où elle se donne serait impensable[5]. » Par la même méthode Husserl montre que l'*eidos* de l'objet chose sensible est « ensemble spatio-temporel, pourvu de qualités secondes, posé comme substance et unité causale[6]. »

Tout élément du monde se stratifie donc une nouvelle fois en d'une part un ou des perçus et d'autre part un ou des *eidos*, en d'une part des éléments noétiques et d'autre part des éléments noématiques : « l'élément noétique […] est une composante réelle (*reeller*) du vécu, et l'élément noématique […] dans le vécu accède à la conscience en tant que non-réel[7] ». Chaque esquisse est noèse-noème et le noème final est la somme de toutes les

[1] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 51.
[2] *Ibid.*
[3] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 7.
[4] *Ibid.*, p. 270-271.
[5] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 11.
[6] *Ibid.*, p. 12.
[7] Husserl, *ibid.*, p. 353.

noèses-noèmes qui ont précédé. Récapitulons ce qui précède en reprenant encore une fois l'exemple de l'arbre :

> « lorsque je vise un arbre ou quoi que ce soit, la façon qu'a mon vécu d'être accroché à son pôle de visée correspond à la "prise" de la multiplicité hylétique de mes esquisses dans une *morphè :* les *noèses* agissent en le flux de mes vécus pour précipiter cette *morphè* et adresser la tranche concernée du flux à un objet virtuel, immanent, par corrélat, qui se voit dénommer *noème*[1]. »

Et même là, un noème peut se superposer à un autre, c'est ce que Husserl appelle le noème fondé. Si voir un arbre crée en moi du plaisir, c'est parce qu'à mes noèses perceptives s'ajoutent des noèses évaluatives partant des mêmes données hylétiques. « *L'arbre agréable comme tel* est alors un noème plus riche, corrélat d'une activité noétique plus vaste[2] ». Cependant sans le premier, pas de deuxième, l'arbre agréable est *fondé* sur l'arbre comme tel. Evidemment, un tel concept entraîne la possibilité d'enchâssements intentionnels *ad libitum*. **De même, aux noèmes peuvent se superposer des « modifications doxiques** ». Un noème de perception peut ainsi « être visé selon des modes divers de validation : comme probable, douteux, nié, etc.[3] » On le voit, se forment ainsi à partir de noèmes minimaux des noèmes supérieurs. Cette hiérarchisation, outre le fait qu'elle présuppose l'existence d'une véritable grammaire noématique, débouche, encore une fois, sur une représentation stratifiée du réel.

A bien des égards, la démarche de Revel se rapproche, là encore, de celle des phénoménologues. **Ballotté dans le flux de ses vécus comme dans le flux de l'écriture, en quête de vérité, en quête de sens, Revel ne cherche-t-il pas, derrière le singulier et l'accidentel, à comprendre l'essence du réel, à transcender les « objets » de ses noèses** ? Voilà aussi qui amène à réexaminer les mille et une répétitions du roman. Ne retrouverait-on pas derrière elles le processus de la variation éidétique ? L'exemple abordé plus haut des statues de la Nouvelle Cathédrale semblerait l'indiquer. Revel paraît en effet suivre à la lettre la méthodologie de Husserl. Partant d'un « objet », il « imagine » (le verbe est d'ailleurs répété deux fois à se suivre par Butor) plusieurs « variations » qui l'amènent à approcher de l'essence de l'objet en question :

> « j'imaginais les traits peu à peu se durcissant, où j'imaginais peu à peu les rides apparaissant, altérant peu à peu l'expression, la modulant de tonalité en tonalité de plus en plus grave, et soudain, ce regard […], ce large front […], ce nez […] ces lèvres […], ces mains […] sur lesquels en quelques instants je faisais passer saisons et saisons, je les ai reconnus sans aucun doute possible comme ceux de Madame Jenkins » (10 juillet, p. 201/354) ;

> « je vérifiais alors sur le vif en scrutant la figure de madame Jenkins, m'efforçant de débarrasser son front, ses tempes et ses doigts de leurs nombreuses rides menues, de rafraîchir son teint, de raffermir la

[1] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 64.
[3] *Ibid.*, p. 64-65.

> chair de ses joues, de foncer et assouplir ses cheveux […] de la voir en un mot au travers de son apparence actuelle, telle qu'elle avait été dans sa jeunesse » (18 juillet, p. 220/367).

La dimension « essentielle » et donc « immuable », « fixe », « non accidentelle », de l'*eidos* cherché par Revel est annoncée par le vocabulaire qu'il utilise quelques lignes plus loin : « déploiement immobile », « fixation accentuée », « ultime concentration », « résumé parfait ». Ne pourrions-nous pas voir de même dans les différentes descriptions de Bleston, dans les « esquisses » campées par Revel, une recherche de l'essence, de l'*eidos*, du monde de l'après-guerre ou encore, dans la confrontation des deux cathédrales, des tapisseries, du *Meurtre de Bleston* et bien sûr du journal intime de Revel, une recherche de l'essence, de l'*eidos*, de l'œuvre d'art ?

Reste à s'interroger sur l'*eidos* des vécus, sur l'invariant du perçu, de l'imaginé, du remémoré, du réfléchi, du senti, etc., sur l'invariant de tous les vécus intentionnels ou hylétiques.

Dans son essai sur le Temps, Husserl montre que tout perçu a une dimension temporelle. Il estime que notre expérience la plus primitive du Temps est ce qu'il appelle la rétention et la protention :

> « Je me trouve en prise sur un champ de présences (ce papier, cette table, cette matinée) ; ce champ se prolonge en horizon de rétentions (je tiens encore, "en main" le début de cette matinée) et se projette en horizon de protentions (cette matinée s'achève en repas). Or ces horizons sont mouvants : ce moment qui était présent et *par conséquent qui n'était pas posé comme tel* commence à se profiler à l'horizon de mon champ de présences, je le saisis comme passé récent, je ne suis pas coupé de lui puisque je le reconnais. Puis il s'éloigne davantage encore, je ne le saisis plus immédiatement, il me faut pour le prendre en main traverser une épaisseur nouvelle[1]. »

Notons au passage qu'une telle conception génère le faiscsème de l' /Unité/. Ricœur le souligne lorsqu'il écrit « La rétention est précisément ce qui fait tenir ensemble le présent ponctuel (*Jetzpunkt*) et la série des rétentions accrochées à lui[2]. » L'ambivalence /Continuité/, /Discontinuité/ se trouve aussi par la même occasion dépassée : « *La rétention est un défi à la logique du même et de l'autre ; ce défi est le temps*[3]. » En effet, la rétention permet « la résorption de l'aspect sériel de la succession des "maintenant", que Husserl appelle "phases" ou "points", dans la continuité de la durée […] "c'est une continuité de mutations incessantes qui forme une unité indivisible"[4] ».

Parallèlement à cette relation originaire au Temps provenant de la rétention et donnant forme au champ temporel originaire, **il existe, nous dit Husserl, un autre mode temporalisant de la conscience : celui du souvenir.** Celui-ci est, nous l'avons vu, une

[1] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 95.
[2] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 54.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

représentation d'un moment passé, une re-production. Il ne faut donc en aucun cas confondre rétention et souvenir. La rétention, par exemple, d'un moment de colère n'est pas le fait de se souvenir de cette colère, de se la représenter à nouveau, mais de garder encore bien présent le vécu de la colère, de ressentir en quelque sorte encore cette colère même si l'acmé en est dépassée. La rétention est de l'ordre du perceptif et non pas de l'ordre du mémoriel ou de l'imaginé. De plus, le fait de passer du perçu au remémoré « constitue une différence *discontinue*[1]. » Au-delà de toutes ces différences, un invariant existe cependant entre les deux vécus : le Temps. D'abord parce que le souvenir donne au « re-présenté » une situation vis-à-vis du maintenant actuel mais aussi et surtout parce que le souvenir « re-présente » certes un maintenant non actuel mais aussi un tout juste passé non actuel. S'il n'est pas rétention ou protention, il est souvenir, projection de rétention et protention, il est re-production du Temps originaire. A cela il faudrait ajouter que le

> « souvenir contient des intentions d'*attente* dont le remplissement conduit au présent. Autrement dit, le présent est à la fois ce que nous vivons et ce qui réalise les anticipations d'un passé remémoré. En retour, cette réalisation s'inscrit dans le souvenir ; je me souviens d'avoir attendu ce qui maintenant est réalisé […] le présent est l'effectuation du futur remémoré[2] ».

De même dans l'imagination « chaque individualité possède une certaine extension temporelle, elle a son maintenant, son avant et son après[3] ». On peut faire exactement le même constat avec l'hylétique. Husserl prend l'exemple du sentiment de joie et montre que la réflexion qui s'arrête sur la joie découvre certes le « maintenant » de la joie mais ce « maintenant » n'est pas forcément le commencement de la joie. Même si elle échappait au regard du « Moi », il y a de fortes probabilités pour que cette joie ait été déjà éprouvée par le « Moi » bien auparavant[4].

Nous le voyons, **la conceptualisation d'Husserl tendrait à montrer que l'invariant, que l'*eidos* de chaque vécu est le Temps.** Mais cet *eidos* n'est pas seulement un caractère essentiel de chaque vécu pris séparément, il est « *une forme nécessaire qui lie des vécus à des vécus*[5]. » Cela ne laisserait-il pas entendre **que le Temps est l'*éidos* du flux des vécus** ? Semblant aller dans cette direction, Salanskis conclut : « [L]e temps est le flux et le flux est le temps[6] ». Husserl n'est pas loin de le confirmer : « des unités durables, des processus qui s'écoulent dans le flux du vécu, lequel n'est lui-même que le temps phénoménologique

[1] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 65.
[2] *Ibid.*, p. 68.
[3] Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, coll. « Epiméthée », PUF, [1905], 2007, p. 57-58.
[4] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, 1950, p. 250.
[5] *Ibid.*, p. 275.
[6] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 27.

rempli[1]. » Tout vécu, nous venons de le voir, dure mais de même qu'il commence, il finit et a donc une durée limitée. Cependant tout vécu prend place dans un *continuum* d'autres vécus. Tout vécu même s'il commence a forcément un horizon d'antériorité et un horizon de postériorité. Tout vécu a forcément été précédé d'un maintenant et sera forcément suivi d'un maintenant. Comme l'explique Husserl, « *Un vécu ne peut cesser sans que l'on ait la conscience qu'il cesse et qu'il a cessé*[2] » or cette conscience de l'arrêt est, elle-même, un nouveau maintenant. Chaque vécu a donc

> « nécessairement un horizon temporel rempli et qui se déploie sans fin de tous côtés. Autrement dit il appartient à un *unique* "*flux du vécu*" qui s'écoule sans fin. Chaque vécu, par exemple un vécu de joie, de même qu'il peut commencer, peut finir et ainsi délimiter sa durée. Mais le flux du vécu ne peut commencer ni finir[3]. »

Conformément à ce qui a été dit plus haut, le flux des vécus n'est donc pas constitué de vécus juxtaposés, discontinus. Le flux des vécus est une /Unité/ qui /fusionne/ tous les vécus, une /Discontinuité/, /Continuité/ :

> « ainsi on peut dire aussi que les noèses non seulement se tiennent, mais constituent *une seule* noèse avec *un unique* noème (la durée remplie du vécu), ce noème étant fondé dans les noèmes des noèses reliées. Ce qui est vrai d'un vécu isolé l'est de tout le flux du vécu. Les vécus peuvent être aussi étrangers qu'on veut l'un à l'autre dans leur essence, ils se constituent dans leur ensemble en *un unique* flux temporel, en tant que membre d'un *unique* temps phénoménologique[4]. »

L'Emploi du temps **est une parfaite illustration de la conceptualisation ci-dessus.** Quand, par exemple, le 2 juin, Revel écrit « Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier présent », riche de ce qu'il retient encore dans son ressenti des événements récents, il évoque un futur immédiat qui est sur le point de survenir. Nous avons donc là un bon exemple de l'« expérience la plus primitive du temps », à savoir la rétention et la protention. Quand, en revanche, le 4 juin il commence à raconter les épisodes de novembre, les événements racontés sont si coupés du présent, si éloignés de lui que nous ne sommes plus dans la rétention mais dans le souvenir.

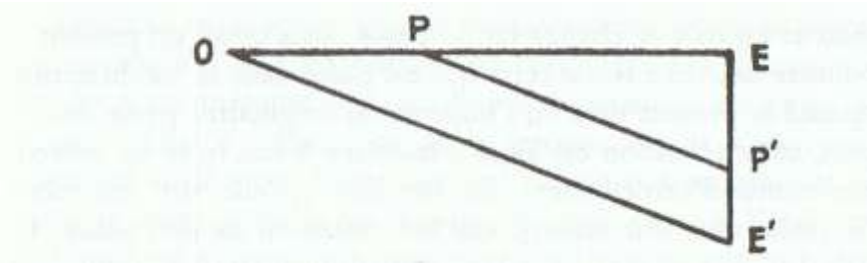
Cette re-présentation qu'est le souvenu ne se limite cependant pas au simple maintenant de l'épisode souvenu. Elle intègre, par exemple, le tout juste passé du souvenu. L'utilisation pour relater ces souvenirs de l'imparfait de l'indicatif plutôt que du passé simple et le recours à des verbes imperfectifs en sont la meilleure preuve : « je voyais encore le tronc des arbres quand je me promenais dans Lanes Park » (4 juin, p. 85/277). Au moment où Revel voit et se promène, il poursuit un vécu non achevé, un vécu « épais » de ce que son acte de perception retient. Et quand il restitue ce souvenir, il restitue en même temps un peu de la

---

[1] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Gallimard, tr. de l'allemand par Ricœur, p. 403.
[2] *Ibid.*, p. 277-278.
[3] *Ibid.*, p. 275.
[4] *Ibid.*, p. 402-403.

rétention de l'époque. Autrement dit, si le souvenir n'est pas rétention et protention, il intègre en lui des rétentions et des protentions. Il est représentation, projection de rétentions et de protentions. Autrement dit encore, les deux vécus que sont la perception (du 1er juin) et le souvenir (du 1er novembre) ont un invariant : le Temps. Nous retrouvons exactement les même caractéristiques dans l'imaginé. Le moment où Revel met le feu aux lettres du titre de Burton contient forcément en rétention le moment où le plat est arrivé. Une nouvelle fois, ce moment a son maintenant, son avant, son après. Il est donc temporel. L'exemple de la tristesse ressentie par Revel au moment de l'annonce des fiançailles de James et Ann montre bien que même l'hylétique est temporalisé. Tous ces vécus ont donc une dimension temporelle, tous ces vécus ont donc… un même *éidos* : le Temps. Mais par le roman et sa composition non chronologique, ses séquences narratives, sa phrase, etc., tous ces vécus sont aussi liés, tuilés les uns les autres et, en cela, ils sont une modélisation du flux des vécu.

Cette synthèse de « l'altérité caractéristique de la simple succession » et de « l'identité dans la persistance opérée par la rétention[1] », Husserl la schématise par ce qu'il appelle « le diagramme du temps[2] », diagramme qui, comme nous allons maintenant le montrer, rend, lui aussi, étonnamment bien compte du roman de Butor :



La ligne horizontale est celle des rétentions, elle fait succéder à chaque « maintenant » un nouveau « maintenant » et correspond aux différents moments d'un vécu. O est « le point-source », « l'impression originaire ». Avec lui, « commence la "production" de l'objet qui dure ». Si la ligne horizontale exprime la continuité des « maintenant », les lignes obliques expriment « les esquisses de ces mêmes maintenant vus d'un maintenant ultérieur, les lignes verticales les esquisses successives d'un même maintenant[3] ». Autrement dit, au moment E, l'individu a certes conscience du Temps présent mais aussi des moments qui viennent de précéder. Si tel n'était pas le cas, il serait uniquement dans le présent et n'aurait conscience ni du passé ni du futur. Cependant la rétention d'un maintenant passé n'est jamais exactement la

[1] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 56.
[2] Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, coll. « Epiméthée », PUF, [1905], 2007, p. 41-46.
[3] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 95.

même puisque, au fur et à mesure que le Temps passe, ce maintenant est plus éloigné : « chaque présent actuel de la conscience est soumis à la loi de la modification. Il se change en rétention de rétention, et ceci continûment[1] ». Si, dans le tableau, la ligne verticale ne fait pas la même longueur que la ligne horizontale c'est parce que « la mise en perspective des morceaux de durée révolus n'est pas une reproduction fidèle, mais une distorsion qui retient-repousse ce qui s'est écoulé[2] ». Notons encore que la ligne horizontale n'est pas infinie car, comme tout phénomène qui est de l'ordre de la perception, il y a des limites à la « présence-pour-nous ».

Cette conceptualisation temporelle est constamment transposable à *L'Emploi du temps*. Choisissons comme impression originaire le samedi 30 août, jour où Revel apprend qu'Ann va se fiancer avec James (p. 333/443). Si l'on nomme ce point O, P pourrait être le dimanche 31 août (jour où Revel erre puis reste assis, comme pétrifié, sur son lit) et E le lundi 1er septembre (jour où il se remet à écrire). Le 31 août, le 30 août n'est plus le « maintenant » mais Revel n'en reste pas moins accablé par la nouvelle. Il ne s'agit pas du tout d'un souvenir totalement coupé du présent. Il est toujours triste, preuve en est il est incapable de faire quoi que ce soit. Il y a donc rétention de la tristesse : « l'impression originaire […] passe dans la rétention, cette rétention est alors à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là[3]. » Etant donné que cette rétention, cette tristesse ressentie, même si elle s'origine dans le passé, fait partie du présent, elle est figurée sur le schéma par un point qui se situe sous le moment P le long de l'oblique O E'. Le lendemain, le 1er septembre, Revel ressent toujours de la tristesse, il y a encore rétention mais évidemment de nombreux autres « maintenant » sont intervenus depuis, le moment de la révélation est plus lointain. Le point E' est donc beaucoup plus éloigné de E que son équivalent l'était de P. Plus l'on avance sur la ligne horizontale, plus le passé tombe « vers le bas ». Le fait que le point E corresponde à la reprise de son journal montre déjà que la rétention E' a déformé le « maintenant » O. Le point O était pour Revel l'équivalent d'une véritable fin du monde, d'une impossibilité totale d'agir et de vivre, impossibilité encore vivement ressentie en P puisqu'à ce moment-là Revel était encore incapable de bouger, impossibilité distordue, diffractée, impossibilité s'estompant en E puisque Revel, cette fois, reprend la plume. Le lundi (E), Revel devait aussi certainement sentir dans son corps le fait qu'il n'avait pas dormi le 31 (P). Le lundi E, il n'y a donc pas que la rétention E' de la mauvaise nouvelle O, il y a aussi rétention P' de la mauvaise nuit. Cette

[1] Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, coll. « Epiméthée », PUF, [1905], 2007, p. 44.
[2] Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004, p. 32.
[3] Husserl, *ibid.*

rétention est plus proche que la rétention du 31 août d'où sa présence sur la ligne verticale au-dessus de E'. Le jour où la tristesse de Revel sera si bas sur la ligne verticale qu'il finira par l'oublier sera la fin de ce vécu du flux mais évidemment absolument pas la fin du flux car d'autres rétentions, par exemple d'événements primordiaux ayant lieu dans les tout derniers jours de la rétention de la tristesse du 31 août, prendront le relais.

Evidemment, ce qui est vrai pour un épisode aussi court est vrai pour des épisodes bien plus longs**. Il serait possible de faire la même analyse sur l'ensemble du roman par exemple sur la perception que Revel a de Bleston ou sur l'angoisse et le mal-être qu'il ressent. De page en page, il y a accumulation des rétentions précédentes mais aussi modifications. Le fait que le roman commence par l'arrivée de Revel à Bleston et termine par son départ de Bleston matérialise bien aussi que tout vécu a un point originaire et un point final. Le fait que Revel s'intéresse au passé historique et est, fort de son expérience à Bleston, sur le point de commencer une nouvelle vie souligne bien, enfin, que, par le « Moi », les vécus ne sont pas simplement juxtaposés, successifs mais au contraire sous le faiscsème de la /Continuité/.**

En conclusion, de nombreux aspects du roman (successions d'esquisses se corrigeant, /Discontinuité/ - /Continuité/ de vécus se superposant, s'emboîtant, s'entrelaçant, s'imbriquant, commençant sans totalement commencer, finissant sans totalement finir, etc., etc., etc.) peuvent donc être analysés comme une modélisation de la conception husserlienne. La phénoménologie de Husserl rend d'autant mieux compte des faiscsèmes et schèmes matriciels repérés plus haut qu'elle n'est incompatible ni avec les premiers ni avec les seconds, qu'elle accorde une place prépondérante au Temps, qu'elle stratifie le réel en noétique et noématique, que l'intentionnel, de même, se stratifie en perçu, remémoré, imaginé, réfléchi, etc., que le noématique peut superposer des noèmes fondés ou des modifications doxiques et que, enfin, toutes les strates que nous venons d'énumérer, loin de n'être que superposées ou juxtaposées, sont constamment en relation de /Discontinuité/ /Continuité/, de tuilage, de /Fusion/ et forment donc une immense et complexe /Unité/.

Cependant, autant la conceptualisation de Husserl intègre bien les faiscsèmes et schèmes matriciels découverts dans *L'Emploi du temps,* autant elle laisse sur sa faim en ce qui concerne les existentiaux et la dimension éthique. Voilà, qui invite à se tourner vers les philosophes, qui, sur les pas de Kierkegaard, se sont davantage intéressés à l'existence et plus particulièrement vers un de ceux qui, nous l'avons vu, a le plus influencé Butor : Heidegger.

4.2.3. L'influence de quelques philosophies et philosophes contemporains

✓ **Heidegger**

. La « déclosion »

Nous avons vu plus haut (3.2.2. p. 358 et suivantes) **que selon la conceptualisation de ce philosophe, le *Dasein*, parce qu'il est fatalement être-au-monde, est condamné au « dévalement », à « la déchéance », à « la quotidienneté », à « l'historialité » inauthentique, à « l'intratemporéanité », autrement dit, à un Temps que Heidegger appelle impropre, Temps qui se concrétise par l' 'Attendance' (futur impropre), l' 'Oubli' (passé impropre), l' 'Apprésentation' (présent impropre) et conduit à une foule d'existentiaux anxiogènes** comme l' 'Angoisse', l' 'Apathie', le 'Bavardage', la 'Bougeotte', la 'Confusion', la 'Curiosité', le 'Découragement', le 'Désarroi', la 'Désorientation', la 'Dislocation', la 'Dispersion', la 'Dissolution', l' 'Ennui', l' 'Equivoque', l' 'Impuissance', l' 'Incompréhension', l' 'Inquiétude', l' 'Instabilité', le 'Manque', la 'Monotonie', la 'Néantisation', le 'Pessimisme', la 'Précarité', la 'Réification', la 'Solitude', la 'Tristesse', etc. **Heidegger condamne-t-il pour autant le *Dasein* à cette seule strate de la quotidienneté et à ces seuls existentiaux ?**

Certes, non et la suite de sa conceptualisation en est la preuve. Si **le *Dasein*** en tant qu'être-jeté est bien, originellement, à cause du troisième moment de la structure du Souci, dans l'impropre, il **est** en même temps, nous dit Heidegger, comme **programmé** à se projeter, à se déraciner de l'inauthentique, **à « déclore ». La voix de sa conscience le pousse à assumer sa nature d'être-en-faute**. Même si cette réalité n'est pas aussi réjouissante qu'il le souhaiterait, elle montre au *Dasein* sa « possibilité d'être » la plus authentique. **C'est ce que Heidegger nomme « l'appel** ». Cet « appel » étant à l'opposé du 'Bavardage' apparaît sous le mode du « silence » et prend donc la forme d'un monologue intérieur, non prémédité, appelant « indépendamment de notre volonté[1] ». L'auteur de l'appel étant indéterminé et se dérobant absolument à toute identification possible[2], l'attention du *Dasein* ne peut se focaliser que sur le contenu de l'appel. A chaque fois, la voix qui appelle est comme une voix étrangère. En effet, elle est l'opposé du « on-dit » auquel nous sommes si habitués, si conditionnés, si façonnés que tout ce qui en diffère nous étonne. Cette voix vient en fait du *Dasein* lui-même mais celui-ci est si distrait de lui-même par le « on-dit » qu'il ne reconnaît pas sa propre voix. Il est à un tel point dans le monde de l'impropre que son « Moi propre »

[1] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 122.
[2] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 331.

lui apparaît étranger à lui-même. « L'appel » n'est pas un message de Dieu enjoignant de faire tel ou tel acte précis comme par exemple sauver Orléans des griffes des horribles usurpateurs, mais seulement une « mise en garde », un « reproche [1] ». Il ne faudrait pas croire pour autant que « l'appel » n'est que critique, il est aussi « positif[2] », il est aussi invitation à réaliser le « pouvoir-être le plus propre[3]», il est « rappel instigateur de vocation[4] », il est incitation à devenir ce que l'on est. Il concerne bien sûr avant tout le *Dasein*, mais aussi, et c'est important, le « on » : « Que l'appel *laisse sur place* le "on" et l'état d'explication publique du *Dasein* ne veut nullement dire qu'il ne l'atteigne pas aussi[5] ».

Pas plus que le *Dasein* de Heidegger n'est condamné à être inauthentique, Revel n'est, dans *L'Emploi du temps*, limité à la quotidienneté, à l'historialité impropre, à l'intratemporéanité, n'est assuré d'être absorbé par Bleston comme on est aspiré par des sables mouvants ou un marais. Structure du Souci oblige, Revel est si tendu vers l'avenir, si en quête de son passé authentique, si insatisfait de son présent que la voix de sa conscience l'appelle à une autre vie. La prosopopée de la façade de la cathédrale est une parfaite matérialisation de cet « appel ».

A l'opposé de tout 'Bavardage', elle est en effet, puisque seul Revel l'entend, sous le mode authentique du « silence ». Revel ne répond pas, ne dialogue pas avec elle, elle a donc la forme d'un monologue non prémédité, non voulu. Toujours conformément à la caractérisation que propose Heidegger, l'auteur de l'appel est indéterminé, se dérobe à toute identification possible. Qui parle ? Une hydre-tortue, la façade de la cathédrale, Bleston, le monde de l'après-guerre ? Puisque venant de nul actant humain, puisque évoquant la mythologie, puisque remettant en cause la temporalité ordinaire, cet « appel » paraît aussi totalement « étranger » et est à l'opposé du « on-dit » de l'époque qui propage la croyance au grand soir, l'avènement d'une révolution prochaine qui entraînera l'effondrement total de la civilisation passée. Cette doxa est au contraire balayée par la façade : « quelle brûlure minuscule provoquera tout ce que tu pourras rassembler de braise ? » (20 août, p. 306/425). Et pourtant, cette voix, ne serait-ce que parce qu'elle jaillit sous la plume de Revel, est bel et bien, comme tend aussi à le prouver l'utilisation du « je » et surtout les commentaires ultérieurs de Jacques (« j'ai retrouvé au fond de moi », 15 septembre, p. 368/469), celle de Revel lui-même. Il ne s'agit cependant plus du Revel de la quotidienneté mais du Revel authentique qui, enfin, cesse de se leurrer sur lui-même, d'où, dans la prosopopée,

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 336.
[2] *Ibid.*, p. 346.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 337.
[5] *Ibid.*, p. 329.

apostrophes et impératifs (« Jacques Revel qui veux ma mort, regarde » 20 août, p. 305/425 ; « regarde, Jacques Revel, rien ne m'a recouverte […] regarde comme je suis encore toute neuve » 20 août, p. 306/425), d'où, aussi, mises en garde et reproches : « ne va pas croire pour autant que moi je tombe en ruine » (20 août, p. 306/425), « ce nouveau visage que je te montre, tu le vois bien, ce n'est pas vraiment un nouveau visage » (20 août, p. 306/425), « tous tes calculs sont à refaire » (20 août, p. 306/426).

Cette prosopopée est, cependant, également invitation, rappel instigateur de vocation, incitation à vivre plus authentiquement : « ce n'est même pas à partir de maintenant, vois-tu, qu'il faut recommencer tes évaluations » (20 août, p. 306/426), « cette ère dont tu voulais tant t'éloigner, elle n'a même pas encore fini de venir » (20 août, p. 306/426). Ces deux dimensions sont d'ailleurs rappelées explicitement quand Revel relit son récit et le commente quelques pages plus loin : « la voix tonnante et dure […], la voix hargneuse, autoritaire et satisfaite, qui certes subsiste, mais que traverse maintenant en ma faveur, une toute autre voix […], la voix de ton désir de mort et délivrance, que je m'efforce d'amener au jour, à la parole » (15 septembre, p. 369/468).

Dans la théorie de Heidegger, **l' « appel » conduit à la « déclosion » ou « résolution » ou « ouvertude », autrement dit fait passer de l'inauthentique à l'authentique, de l'impropre au propre**. La « déclosion » n'est pas synonyme de fin du « on-dit » mais de révélation et résistance à la « préoccupation » et au « souci des autres ». Etant « parti-d'y-voir-clair-en-conscience[1]», elle est dévoilement, elle est quête vers la vérité : « Ce laisser-agir-en-soi le soi-même le plus propre à partir de lui-même en son être-en-faute représente phénoménalement le pouvoir-être propre attesté dans le *Dasein* lui-même. […] l'*ouvertude* du *Dasein*[2]. » On a certainement là une des différences les plus fondamentales entre Husserl et Heidegger. Si tous deux retournent aux choses et à la façon dont les phénomènes apparaissent, alors que pour Husserl le phénomène est à saisir dans le flux des vécus, pour Heidegger il est voilé, caché dans le monde, il appelle donc une élucidation, une explication, une interprétation. Cette approche permet de comprendre pourquoi Heidegger qualifie sa phénoménologie d'herméneutique[3] et pourquoi il consacre plusieurs pages de son essai à montrer que toutes les définitions traditionnelles de la vérité sont sous-tendues par le

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 347.
[2] *Ibid.*, p. 354.
[3] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 114.

concept de dévoilement de l' « être ». Pour lui, un énoncé est vrai « lorsqu'il dévoile, exhibe, montre, fait voir l'étant dans son être découvert[1] ».

Qui dit « déclosion » dit aussi 'Compréhension'. « Déclore », c'est « comprendre proprement ». Sachant que le *Dasein* est « un être-possible livré à lui-même », « qu'il est de fond en comble *possibilité sur sa lancée* », « qu'il est possibilité d'être libre en vue du *pouvoir-être* le plus propre », **« comprendre proprement », c'est être capable de déterminer où l'on en est dans ses possibles**, lesquels ont été « dépris », lesquels sont pris ou sur le point d'être pris.

La « déclosion » ne doit cependant pas être associée qu'à la 'Compréhension'. D'autres existentiaux la favorisent : l' 'Angoisse', la 'Solitude', l' 'Etrangeté', la 'Néantisation', la 'Curiosité'. L' 'Angoisse' met en effet le *Dasein* face à son être-jeté le plus propre :

> « Elle isole donc le *Dasein* au sens où elle l'arrache à l'immersion dans le monde de la préoccupation pour le rejeter vers son être-dans-le-monde le plus propre, elle le coupe donc moins du monde qu'elle ne le fait s'éprouver comme voué à celui-ci. Ce n'est donc nullement avec le monde que le *Dasein* rompt dans l'angoisse, mais avec la *familiarité* qui caractérise l'être-au-monde-quotidien[2]. »

Pour Heidegger, contrairement à la 'Peur', l' 'Angoisse' n'est pas suscitée par un étant intérieur au monde, par un « sous-la-main », elle est complètement indéterminée. Le *Dasein* « "ne sait pas" ce qu'est ce devant quoi [il] s'angoisse[3]» mais il se sent «étrangé[4] », « pas-chez-soi[5] », « chassé de chez soi », esseulé, condamné à la 'Solitude', poursuivi sans relâche par l' 'Etrangeté'. Le malaise ressenti est tel qu'il amène peu à peu le *Dasein* à prendre conscience que « *le devant-quoi de l'angoisse est* [en fait] *le monde en tant que tel* [6]», que ce qui l'angoisse « ce n'est donc ni ceci, ni cela, ni non plus la somme des étants, c'est la possibilité d'être au monde[7] ». Ce que Heidegger résume par « le devant-quoi de l'angoisse est l'être-au-monde jeté [8]». Cette prise de conscience met alors le *Dasein* en quelque sorte devant lui-même, le sort de « son immersion dans le monde », le tire de son dévalement, l'aide à percevoir le « on » et lui fait « voir propriété et impropriété comme possibilités de son être[9]. » La fuite du « je » dans le « on » peut, elle aussi, conduire à la même prise de conscience : « "Dans ce devant quoi il fuit, le *Dasein* en vient justement à courir *après* lui-

[1] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 100.
[2] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 52.
[3] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 235-236.
[4] *Ibid.*, p. 238.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 236.
[7] Pasqua, *ibid.*, p. 90.
[8] Heidegger, *ibid.*, p. 240-241.
[9] *Ibid.*, p. 239.

même" (*SZ*, p. 184). Il ne peut donc en toute rigueur se fuir que s'il est mis en présence de lui-même[1]. » Même à travers la 'Curiosité',

> « peut se faire jour l'opinion que c'est l'entendre des civilisations les plus étrangères et la "synthèse" de celles-ci avec la sienne propre qui amène le *Dasein* à avoir sur lui-même des lumières enfin complètes et les seules qui soient authentiques[2] ».

En fait, tout ce qui précède montre que « dévalement », « chute », « faute » doivent être considérés non comme privation d' « être » mais comme une incitation à « déclore », à dévoiler « l'être », une invitation à passer de la non-vérité à la vérité.

Dans *L'Emploi du temps*, en toute cohérence avec ce qui précède, Bleston est en un premier temps sous le signe du voilé : « tout le reste n'est que voile devant eux » (11 juin, p. 117/299),

> « le plan de cette ville encore tellement inconnue qui se camoufle elle-même comme un manteau dont les plis cachent d'autres plis, qui se refuse à l'examen comme si la lumière la brûlait, telle une femme dont on ne pourrait apercevoir le visage qu'en arrachant son voile » (18 juin, p. 135/311).

On pourrait rajouter qu'au début du roman, Revel, lui-même, est voilé, caché derrière son imperméable. Mais, de même que Revel finit par l'ôter, **le dévoilement finit par l'emporter sur le voilement** : « c'était comme une piste où à chaque étape, on me dévoilait le terme de la suivante » (7 juin, p. 103/289). L'enjeu est de taille. Il ne s'agit de rien de moins que du dévoilement de l' « être » : « pour me révéler peu à peu, au travers de toutes ces craquelures que sont mes phrases, mon propre visage perdu dans une gangue de suie boueuse » (12 septembre, p. 365/465). Le nom de Revel est d'ailleurs en lui-même tout un programme, une annonce de révélation, d' « ouvertude ». On comprend aussi d'autant mieux l'importance donnée dans le roman à la figure de l'enquêteur qui est par excellence celui qui dévoile, qui révèle : « Toute sa vie est tendue vers ce prodigieux moment où l'efficacité de ses explications, de sa révélation, de ces mots par lesquels il dévoile et démasque » (7 juillet, p. 192/349). Et, comme chez Heidegger, dévoilement et révélation conduisent à la vérité : « Comment vous dire ? Ils prennent alors une sorte de transparence. A travers les illusions du début, vous entrevoyez la vérité » (11 juin, p. 115/297).

Notons que, **toujours conformément à la pensée de Heidegger, la « déclosion » de Revel est préparée dès le début du roman par l' 'Angoisse'**, une angoisse qui a toutes les caractéristiques de celles de Heidegger puisqu'elle n'a aucune cause concrète :

> « Je me sens tout environné d'une sorte de terreur immobile et muette, telle une eau glacée, absolument calme, lourde boue, qui monterait irrésistiblement dans ce début d'été, comme si quelque chose se tramait tout autour de moi me concernant, se rapprochant, prenant peu à peu hideuse figure, sans que je puisse nullement pourtant l'identifier » (26 juin, p. 160/326-327).

---

[1] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p.50.
[2] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 225-226.

Grâce à cette 'Angoisse', grâce aussi à la sensation d' 'Etrangeté' (3.1.3, p. 308), **Revel, peu à peu, en arrive à la conclusion que « *le devant-quoi de l'angoisse est le monde en tant que tel* [1]», que ce qui l'angoisse, « ce n'est donc ni ceci, ni cela » mais, bel et bien, le fait d'avoir été jeté à Bleston** : « Je sentais en Bleston une puissance qui m'était hostile » (29 mai, p. 66/263), « cette ville dont j'essayais d'exorciser les sinistres envoûtements » (30 juillet, p. 250/387), « la main de Bleston s'est abattue » (25 août, p. 316/432), « la grêle de vos sarcasmes, rues de Bleston, qui s'était abattus sur moi » (2 septembre, p. 342/450). Sans le savoir, Revel approche de « la vérité » car à chaque fois que la lexie « angoisse » apparaît dans le roman, elle est associée à la notion de mort :

> « le détective fréquemment étant appelé par la victime pour qu'il la protège de l'assassinat qu'elle craint, les jours de l'enquête commençant ainsi avant même le crime, à partir de l'ombre et de l'angoisse qu'il répand au-devant de lui » (21 juillet, p. 226/371) ;
>
> « on décrit angoisses et meurtres ; on amuse avec des cadavres » (23 juillet, p. 232/375) ;
>
> « celles, bien moins lumineuses, celles teintes d'angoisse moite et frissonnante de ces petits sarcophages lugubres comme un bouquet de roseaux morts » (27 août, p. 323/436) ;
>
> « j'ai eu un moment d'horrible angoisse, je me suis demandé si ce que j'avais pris pour un rêve n'était pas la réalité, si ce n'était pas moi le coupable » (16 septembre, p. 373/471).

Cette proximité « angoisse » « mort » n'est en rien un hasard car pour Heidegger, **parmi toutes les possibilités particulières de l' « être »** que la « déclosion » fait « entendre » au *Dasein*, **il en est une primordiale**, parce qu'extrême, que l'on ne doit pas se cacher et dont il faut même « devancer » la venue en la mettant en lumière : **la possibilité de l'impossibilité, la possibilité de « ne plus être là »**. Cette possibilité est inscrite dans « l'être-en-avant-de moi », inscrite dans le Souci, on ne peut y échapper : « *Le trépas se fonde, pour ce qui est de sa possibilité ontologique, sur le souci*[2]. » La mort d'autrui est évidemment une étape déterminante de cette « déclosion devançante ». Tenir compagnie à un mourant, vivre les moments du deuil et de la commémoration font quitter le mode de la préoccupation utilitaire et font glisser vers un « souci-mutuel » authentique. Cependant, « *Nul ne peut décharger l'autre de son trépas* […] Le trépas, c'est à chaque *Dasein* de le prendre chaque fois lui-même sur soi[3]. »

Cette possibilité de l'impossible qu'est la mort permet de dépasser l'ambivalence /Finitude/ - /Non-finitude/. En effet, elle **est pour Heidegger** « **la *totalisation* du *Dasein*[4].** » Elle est cette totalisation parce que, être-en-faute oblige, par opposition, « l'existence est

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 236.
[2] *Ibid.*, p. 306.
[3] *Ibid.*, p. 293.
[4] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 41.

constamment inachèvement, incomplétude, appel du possible[1] ». Tant qu'il vit, le *Dasein* peut toujours être quelque chose qu'il n'est pas encore, il ne peut donc jamais être entier. Être au stade de la « déclosion devançante », c'est soudain prendre conscience que l'on n'est pas une totalité finie mais une totalité « en voie d'achèvement ». En mourant, le *Dasein* n'a plus la possibilité d'être autre chose. C'est donc seulement à ce moment qu'il atteint son entièreté[2]. Le moment qui nous sépare de la mort doit donc être lu comme un « excédent » : c'est « ce qui reste en attente, c'est un manque à combler[3]. »

. La Temporellité, le futur propre

Si la possibilité qu'est la mort conduit à la totalisation, elle conduit aussi et surtout à l'authentique, au propre. En effet, contrairement à l' 'Attendance' qui est anticipation sur la possibilité d'un étant, le devancement de sa mort est anticipation d'une possibilité d' « être ». La mort n'est effectivement absolument pas de l'ordre de l'accidentel. Elle n'est pas un événement parmi d'autres ; elle ne touche pas que les autres ; elle n'est pas, ainsi que le prétend le « on-dit », un « on finit bien un jour par mourir mais pour le moment nous-on demeure à l'abri[4] » ; elle n'est pas non plus simplement un « être-là » que l'on croise de temps en temps à travers les autres : elle est un « possible ». Par son attitude mensongère et inauthentique, le « on-dit », en cherchant à tranquilliser le sujet, en « accidentalisant » la mort, en essayant de faire passer l' 'Angoisse' pour une 'Peur', « *ne laisse pas se manifester le courage d'affronter l'angoisse devant la mort* » et donc « *s'aliène* son pouvoir-être le plus propre[5] ». En être au stade de la « déclosion devançante », c'est prendre conscience que, depuis la naissance, l'on est non pas un être fini mais un être « vers la fin », un être « finissant », un être « mourant ». Comme l'écrit Heidegger, « Sitôt qu'un homme vient à la vie, il est tout de suite assez vieux pour mourir[6] », *« La mort au sens le plus plus large est un phénomène de la vie*[7] *»*. Pour lui, le *Dasein* n'est donc pas, comme le pense l'idéologie chrétienne, la dernière étape d'une création divine, il n'est pas non plus destiné à l'immortalité, il est, au contraire, le début d'un processus plus ou moins long de destruction,

---

[1] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 42.
[2] « la philosophie du temps de Heidegger, du moins à l'époque de *l' Être et temps* (sic), tout en reprenant et en développant avec une grande rigueur le thème des niveaux de temporalisation, oriente la méditation non vers l'éternité divine mais vers la finitude scellée par l'être-pour-la-mort. » Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 161.
[3] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 110.
[4] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 307.
[5] *Ibid.*, p. 309.
[6] *Ibid.*, p. 299.
[7] Pasqua, *ibid.*, p. 110.

de disparition. **La mort fait partie de l'essence du *Dasein*. Être authentique, c'est affronter cette vérité, c'est même la réaliser**. Cela ne veut bien sûr pas dire qu'il faut se suicider mais qu'il faut vivre en se considérant comme un mourant, comme si l'on allait mourir d'un moment à un autre, comme si chaque instant était le dernier, ce qui évidemment incite à ne plus se laisser emprisonner par le « on-dit », par l'inauthentique mais, au contraire, à devenir enfin ce que l'on « est » potentiellement, à « être » enfin pleinement soi-même, à vivre à fond, le plus authentiquement possible, l' « excédent » qu'il nous reste.

Cette « déclosion devançante » dans l'excédent de l'être-en-avant-de-soi et surtout vers la mort **amène** à réexaminer sous un angle plus existentiel la structure du Souci, **à découvrir, derrière la Temporalité quotidienne, derrière l'Intratemporéanité, la Temporellité, à découvrir qu'à la Temporalité inauthentique, impropre, s'oppose la Temporellité authentique, propre, qui permet de se dégager de « la préoccupation » pour enfin aller vers ses possibilités d' « être ».** La « déclosion devançante », l'anticipation de sa propre mort, qui présuppose que le *Dasein* existe sur le mode de la possibilité et qu'il a un possible authentique et unifiant amène en effet le *Dasein* à prendre conscience que « *Le phénomène primitif de la temporellité originale et propre est l'avenir*[1] », avenir qu'il ne faut pas définir comme un « pas-encore-maintenant-mais-plus-tard [2] » mais plutôt comme une « ek-stase », comme un « se porter vers », « à partir duquel il peut y avoir un présent et un passé[3]».

Nouvelle justification des faiscsèmes et schèmes matriciels recensés, la représentation du réel qui nous est proposée par Heidegger s'avère donc, elle aussi, stratifiée et, d'ailleurs, Ricœur le dit explicitement : **«** l'originalité proprement *phénoménologique* de l'analyse heideggérienne du temps […] consiste dans une *hiérarchisation* des niveaux de temporalité[4] ». Et un peu plus loin : « Je tiens pour un acquis inappréciable de l'analyse heideggerienne d'avoir établi, avec les ressources d'une phénoménologie herméneutique, que l'expérience de la temporalité est susceptible de se déployer à plusieurs niveaux de radicalité[5] ». **Les concepts de « vérité » et de « dévoilement » que nous venons de croiser en étaient la préfiguration. Comme une affiche en recouvre une autre, la Temporalité recouvre la Temporellité, l'impropre le propre, le « on-dit » le « Moi », et derrière tout « étant », il faut chercher l' « être ». Plus que cela, le réel n'est pas seulement un ensemble stratifié figé une bonne fois pour**

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 390.
[2] *Ibid.*, p. 387-8.
[3] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 19.
[4] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 158.
[5] *Ibid.*, p. 159.

toutes, il est mouvement, processus de stratification. De même que la vérité d'aujourd'hui est appelée à dépasser la vérité d'hier, chaque affiche du schème matriciel est appelée à être déchirée.

L'Emploi du temps **met parfaitement en scène ce passage de la Temporalité à la Temporellité.** L' 'Angoisse' que Revel ressent et sa prise de conscience d'être-jeté-au-monde l'amènent en **effet à chercher derrière le voile des apparences la vérité de sa situation, à découvrir sa possibilité d'« être » la plus propre**. **L'accident de Burton, en le confrontant à la mort d'autrui, est une étape déterminante.** Jusqu'alors il avait croisé la mort de loin (le vitrail de Caïn, un journal annonçant un meurtre, le roman de Burton en relatant deux) mais voilà que, soudain, il se retrouve nez à nez avec elle. L'accident de Burton a pour premier effet de le faire glisser vers le « souci-mutuel authentique » qu'il n'a même pas réellement connu dans sa relation avec Ann, puisqu'à cause de la 'Curiosité', il l'a abandonnée sans réel état d'âme, sans réellement se soucier d'elle.

Cependant comme l'indiquent les guillemets utilisés par Butor dès le titre de la grande partie (« III L'"Accident" » p. 171/335), **cet épisode révèle surtout à Revel que la mort n'est pas accidentelle**. Par la suite, sans cesse le mot « accident » est de même remis en cause, discuté, tantôt par l'utilisation des guillemets, tantôt par les caractérisations : « "l'accident" mal éclairci » (17 juillet, p. 216/365), « victime d'un étrange accident » (18 juillet, p. 219/366). Au sein du texte, la lexie est même explicitement désignée comme étant un euphémisme : « Il nous a raconté sa propre version de l' "accident" (c'est bien le mot qu'il employait, mais évidemment tout ce qu'il nous en disait ne faisait que confirmer nos craintes, nier cet euphémisme) » (23 juillet, p. 232/375). Bien sûr, à un premier niveau de lecture, il faut voir dans cette prise de distance Revel suspectant, derrière le prétendu accident, une tentative d'assassinat mais cette interprétation est constamment reliée, même d'ailleurs dans les termes utilisés par Butor, au « on-dit » : « On a dit que c'était un accident, je vous ai dit que c'était un accident, mais vous, Jacques, ne pensez-vous pas comme moi que c'était peut-être autre chose ? » (14 août, p. 290/414-415), « Ce n'est sans doute qu'un accident, n'est-ce pas ? On l'a dit, je l'ai dit… » (14 août, p. 291/415). Cette dimension est même surmarquée dans les dernières pages du roman : « la presse a fait tomber le masque de l'auteur à l'occasion d'un accident mal éclairci dont certains se demandent encore si ce n'était pas une tentative de meurtre » (11 septembre, p. 362/463). De plus, Revel en arrive à la conclusion, sans avoir pleinement conscience de ce qu'il dit, que cette interprétation est le résultat d'un aveuglement :

> « Je suis devenu encore plus aveugle surtout depuis le jour de l' "accident " dans Brown Street, que je croyais le résultat direct de ces imprudences, de ces indélicatesses, m'imaginant que le coupable était un ami de leur cousin » (11 août, p. 275-276/405).

Même, quand l'hypothèse du meurtre devient de plus en plus improbable, les guillemets ne sont pas supprimés. L'accident en tant que tel n'est pas accepté : « au moment de ce qu'il n'est tout de même pas possible d'appeler purement et simplement un "accident" » (25 août, p. 317) ; « cette affaire qui, même si ta Police et tes juges établissaient qu'il leur est impossible d'y déceler la présence d'un meurtre avorté, n'en resterait pas moins tout autre chose qu'un simple "accident" » (3 septembre, p. 345/452) ; « mais cela ne réduit pas le moins du monde cette affaire à un simple "accident" » (16 septembre, p. 371/470). Revel en arrive à discuter le mot lui-même : « l'"accident" de Brown Street, ce qui, je le pense maintenant, du moins au sens littéral et légal, est inexact » (15 septembre, p. 368/468). **C'est qu'en fait, dès le début, Revel, sans le savoir, avait raison. Il n'a jamais s'agi d'un « simple accident » car la mort, malgré ce que veut fait croire le « on-dit », n'est pas, pour Heidegger, un simple accident, elle est ce qui nous attend tous, ce qui est inévitable** : « tellement crispé (était-ce par la terreur même de cet accident dont il s'apercevait qu'il ne pourrait pas l'éviter » (23 juillet, p. 233/376). Elle est ce qui peut nous arriver tout le temps à tout moment : « il n'aurait fallu que fort peu de choses, une différence infime dans les vitesses pour que George Burton mourût, au lieu d'en être quitte pour quelques semaines d'hôpital. » (16 septembre, p. 371/470). Elle n'est pas un accident, elle n'est pas un roman (*« Le Meurtre de Bleston »),* elle n'est pas un événement parmi d'autres, elle ne touche pas que les autres, elle n'est pas qu'un « être-là » que l'on croise par hasard de temps en temps à travers les autres mais elle est notre possible le plus propre. Burton qui la sent passer de bien près ne dit pas autre chose :

> « on décrit angoisses et meurtres ; on amuse avec des cadavres, avec des rescapés aux morts les plus violentes ; et voilà que les choses arrivent, que la balle que l'on avait lancée comme par jeu, après avoir rebondi sur de multiples murs, revient nous frapper » (23 juillet, p. 232/375-376).

Bleston depuis le début en est un signe vivant : « rien d'autre ne saurait véritablement se passer dans un tel décor, que de sordides crimes, et tout le reste y mène à travers d'innombrables détours, tout le reste n'est que voile devant eux. » (11 juin, p. 118/299). Ce n'est évidemment pas non plus un hasard si Caïn en est le personnage emblématique, lui qui a tué son frère. Même la façade de la cathédrale le crie : « je serai débarrassée de toi, petit rongeur » (20 août, p. 306/426). Pendant tout le roman, Revel cherche une cause à la mort, il refuse d'admettre qu'elle est naturelle, il tente toutes les explications possibles : Tenn, James, lui-même. **Mais si à la fin aucun coupable n'est désigné ou démasqué, ce n'est pas parce que la police est inefficace ou parce que le roman de Butor ne se veut pas un roman policier traditionnel, c'est parce que la mort qui nous guette tous n'est pas le fruit d'une**

volonté extérieure, n'est pas un « accident » mais bel et bien notre possibilité la plus propre.

Dès la naissance, l'homme tend « vers la fin », avons-nous aussi écrit. Les tapisseries d'Harrey l'annoncent (« ce meurtre lui a été prédit dès sa naissance », 7 juillet, p. 193) comme l'annonce la macabre découverte que fait Revel dans le musée : « celles teintes d'angoisse moite et frissonnante, de ces petits sarcophages lugubres comme un bouquet de roseaux morts » (27 août, p. 323). Un autre détail du roman pourrait bien confirmer cette lecture. Nous savons, par *Le Retour du boomerang*[1], que Butor est né un 14 septembre or, dans *L'Emploi du temps*, à la date du 15 septembre (et non du 14 qui est un dimanche, jour où Revel ne se consacre pas à son journal), on peut lire l'extrait suivant :

> « j'ai retrouvé au fond de moi, très atténuée, la voix tonnante et dure avec laquelle tu me proclamais ce discours impitoyable dont je viens de lire le texte […] la voix de ta guerre intime dont je me fais l'écho maintenant, ayant été forcé d'abandonner par ton inévitable victoire, ma querelle particulière, la voix de ton désir de mort et de délivrance, que je m'efforce d'amener au jour, à la parole, en accomplissement de ce pacte qui est intervenu entre nous » (p. 369/468).

Non seulement on peut noter dans ce passage la lexie « délivrance » et le syntagme « amener au jour » qui ne sont pas sans rappeler l'isotopie de la /Naissance/ ou de l' /Accouchement/ mais surtout « délivrance » est précédée du nom « mort » et tout ce texte peut être d'autant plus lu comme une révélation du futur propre (« la voix tonnante et dure », « ce discours impitoyable », « ton inévitable victoire ») qu'on y retrouve la thématique du dévoilement de la vérité.

On pourrait sans doute interpréter de même un des constats faits plus haut (4.1.3., p. 468), à savoir que, au tout début de son séjour, Revel mentionne un cimetière (« J'ai longé à ma droite le terrain vague où se trouvait la foire le mois dernier, puis à ma gauche le cimetière des juifs riches […] pour arriver à Oak park » 26 mai, p. 60/259) et qu'il fait de même à la fin de son séjour : « je me suis promené dans […] parmi les chrysanthèmes du grand cimetière du sud » (25 septembre, p. 390/483). Juste avant la référence à ce cimetière, nous avions noté que la mort semblait à nouveau se rapprocher, ce qui à ce stade de la réflexion semblait, avions-nous dit, « contradictoire avec une reconquête de la régularité et de la sérénité ». Et nous nous étions alors appuyés sur les exemples suivants : « les tulipes remplacées […] déjà, en certains endroits, par des chrysanthèmes » (25 août, p. 316/432) ; « un essaim de mouches s'est mis à bourdonner autour de ma tête ointe de sueur, couronne contre laquelle je me débattais avec les gestes de celui qui sombre » (2 septembre, p. 344/451) ; « le grand chêne dont les feuilles rousses tournoyaient dans les allées alentour, s'étalaient sur les flaques et les pelouses » (18 septembre, p. 376/473) ; « parmi les massifs de

[1] Butor, *Le Retour du boomerang, Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, 2007, [1988] p. 910.

fleurs fanées perdant leurs pétales pourrissants et leurs feuilles recroquevillées » (18 septembre, p. 377/474). A la lumière de la conceptualisation de Heidegger, ce qui semblait contradictoire ne l'est évidemment plus. Comment mieux nous signifier que l'homme dès son arrivée au monde est un être mourant ? Comment mieux nous faire comprendre que la mort est toujours à nos côtés et que la vie authentique consiste à assumer, à prendre conscience de sa condition mortelle ? **Le fait qu'au début du roman Revel ne fait que longer le cimetière alors qu'à la fin il le traverse en dit long sur sa progression et montre bien que, en un an, il est passé de la Temporalité à la Temporellité, du futur impropre au futur propre. La sérénité retrouvée, le renoncement aux deux sœurs, la prise de conscience de son possible le plus propre (l'écriture), le renversement de ses rapports avec Bleston, sa 'Liberté' recouvrée prouvent bien, par ailleurs, que le futur propre conduit à une existence plus authentique, plus « joyeuse » dirait Kierkegaard.**

Le discours de Burton sur le roman policier peut aussi être relu à cette aune. L'enquêteur, double du *Dasein*, est en effet présenté, nous l'avons d'ailleurs déjà signalé, comme quelqu'un qui est tendu vers l'avenir, comme quelqu'un qui cherche à dévoiler ce qui est caché : « Toute sa vie est tendue vers ce prodigieux moment où l'efficacité de ses explications, de sa révélation, de ces mots par lesquels il dévoile et démasque » (7 juillet, p. 192/349). Il balaie le on-dit, il marche vers la vérité : « Une très grande part des relations qu'entretenaient tous les participants du drame ne subsistait que grâce à des erreurs, des ignorances, des mensonges qu'il abolit » (7 juillet, p. 192/349). Or qu'annonce-t-il ? Que la mort n'est pas un « accident », n'est pas le fruit du hasard. Et en annonçant cette terrible nouvelle, il tue en quelque sorte le coupable qui se croyait vivant, il 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 » (7 juillet, p. 191/348). Mais cette terrible nouvelle est aussi extrêmement « douce pour ceux qu'elle délivre » (7 juillet, p. 192) car elle rend enfin propre le réel : « il transforme la réalité, la purifie par la seule puissance de sa vision perçante et juste » (7 juillet, p. 192/349). Elle permet aussi de comprendre pourquoi le meurtre est si honni dans nos sociétés :

> « Il purge ce fragment du monde de cette faute qui n'est pas tant le meurtre lui-même, […] que […] ce malentendu profond, ancien, qui s'incarne dans le criminel à partir du moment où celui-ci par son acte, en a révélé la présence, réveillant de grandes régions enfouies qui viennent troubler l'ordre admis jusqu'alors et en dénoncer la fragilité » (7 juillet, p. 192-193/349).

Ce qui dérange nos sociétés dans le meurtre ce n'est pas tant la faute morale que la dimension existentielle, que la prise de conscience que la mort n'est pas un accident mais notre futur propre.

La question du futur propre amène aussi à revenir à la fois à une observation et à une hypothèse de lecture laissées en suspens au tout début de ce travail, à savoir l'omniprésence de mouches dans le roman et la possibilité de lire derrière le titre de Butor : « L'emploi du taon ».

Revel, lui-même, s'interroge sur la signification de toutes les mouches qu'ils croisent mais la brochure touristico-archéologique qu'il se procure ne lui permet pas de résoudre l'énigme : il n'y trouve « aucun éclaircissement sur les mouches, pas même une mention de celles qui entourent la statue de la Vierge » (10 juillet, p. 200/357).

L'approche scientifique ne lui réussit guère mieux. Il a beau se rendre dans le Musée d'Histoire Naturelle de l'Université de Bleston, il n'en tire rien de substantiel. Preuve en est, son discours, d'abord très objectif, se meut de plus en plus en propos subjectifs :

> « Je suis allé revoir dans l'Université le Musée d'Histoire Naturelle où j'ai contemplé, dans la boîte de la famille des muscidés, parmi les diptères, une mouche semblable à celle qui est enfermée dans le chaton de la bague de madame Jenkins, une mouche semblable à celles qui tourmentent George William Burton » (21 août, p. 308/427).

Reste donc l'approche symbolique. Traditionnellement, selon Doby, ces insectes évoquent la petitesse, la légèreté, l'insouciance, l'entêtement, le manque de défense, l'inutilité prétentieuse ou au contraire l'utilité d'une présence harcelante[1]. Si aucune de ces valeurs ne semble véritablement avoir été exploitée par Butor, il en est cependant d'autres qui méritent un peu plus d'attention.

Tout d'abord, depuis la deuxième moitié du XIXe siècle, **la mouche, à cause de la fameuse tsé-tsé, est souvent associée au sommeil** or nous savons qu'à peine arrivé dans la ville de Bleston, Revel s'assoupit dans la salle d'attente de la gare (2 mai, p. 14/228) et, surtout, que cette cité est constamment caractérisée par l'isotopie de l' /Endormissement/ : « ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé » (9 juin, p. 105/290), « à cause de l'horrible pouvoir de Bleston, de ses basses fumées insidieuses et endormeuses » (30 juillet, p. 250/387), « sentant comme elle avait circonvenu ma dérisoire vigilance, Bleston, comme, en quelques mois d'horribles caresses, elle avait rendu ma tête poreuse à son venin de haine et de léthargie » (5 août, p. 262/396), « comme il me semblait que j'entendais bruire le sommeil des gens entre leurs draps dans leurs chambres aux rideaux tirés » (1er septembre, p. 340/449).

Comme autres valeurs possibles, Doby énumère la saleté, la corruption, la futilité des choses de ce monde, la brièveté de la vie, la maladie, le mal, en un mot... **la mort**[2]. Anthropologiquement parlant, cette dernière valeur s'expliquerait tout simplement par le fait que les mouches aiment à se prélasser et à badiner sur les cadavres. Etant donné que la

[1] Doby, *Des compagnons de toujours… IV – La mouche*, Bayeux, 1998, p. 2.
[2] *Ibid.*, p. 2-3.

chaleur accroît le phénomène de décomposition, ce sème afférent socio-normé viendrait du Moyen-Orient et se serait peu à peu répandu sur les pourtours de la Méditerranée[1]. Cette association mouche/mort serait si ancrée dans notre imaginaire que, dans les œuvres d'art, on verrait surtout ressurgir cet animal dans les périodes troublées, dans les périodes où les Visions du Monde seraient particulièrement pessimistes. Par exemple, dans la seconde moitié du XVe siècle, juste après la guerre de cent ans, qu'ils peignent des sujets religieux ou des portraits de princes, de multiples artistes glissent dans leurs tableaux des mouches annonciatrices de corruption et de mort[2]. La fin du XVIe siècle et la première moitié du XVIIe siècle avec les guerres de religion, les Vanités, la Vision du Monde baroque seraient une deuxième ère bourdonnante de mouches[3]. Evidemment, une telle lecture amène à se rappeler que *L'Emploi du temps* a été publié en 1956, juste après la guerre de 39-45, dans une période qui, selon Butor, est précisément en pleine crise de civilisation.

Corroborant cette hypothèse, **les mouches de *L'Emploi du temps* sont terriblement mortifères**. Dès la deuxième partie, elles sont programmatiquement décrites comme de véritables petites Atropos : « mouches duveteuses et irisées qui brisent les minces fils transparents tendus de pointe d'herbe en pointe d'herbe » (27 juin, p. 161/328). Il est aussi intéressant d'observer que, comme le montrent les schémas de la page suivante, l'accroissement du nombre d'occurrences des lexies « meurtre » et « mort » est fortement parallèle à celui du substantif « mouche ».

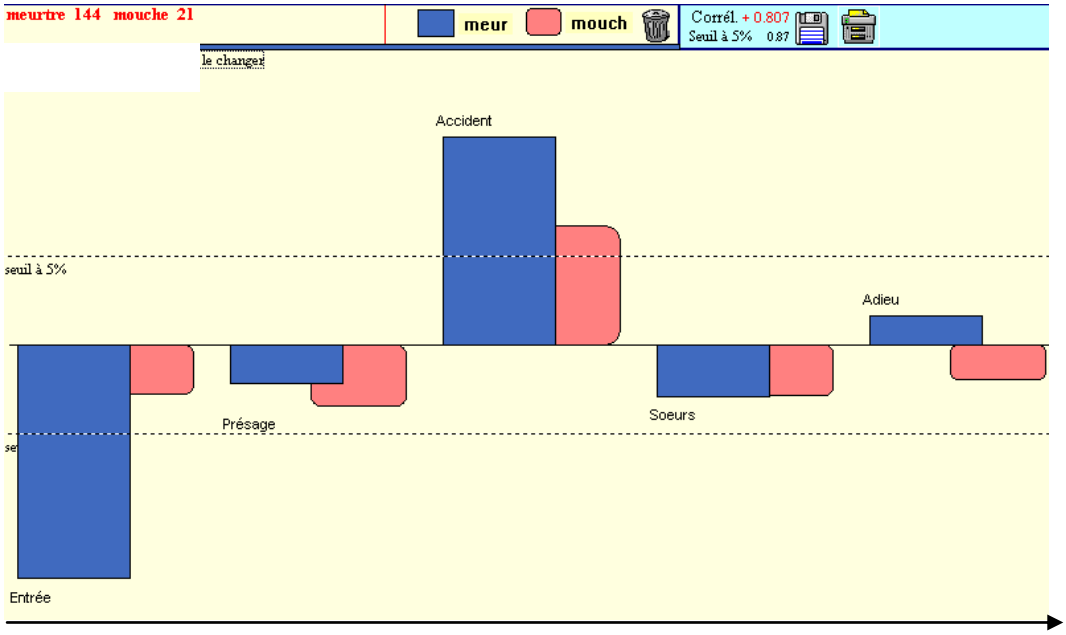
Distribution des lexies « meurtre » et « mouche » dans *L'Emploi du temps*

[1] Par exemple : « Dans les civilisations anciennes, la mouche était souvent le symbole des phénomènes qui amenaient putréfaction et disparition des corps après la mort. Chez les Grecs, Eurynomos, le démon de cette disparition, était représenté soit par un vautour, soir par une mouche, deux espèces animales particulièrement charognardes. Dans la tradition persane, il est rapporté que, dès que quelqu'un meurt, le démon de la mort pénètre en sa personne dans le cadavre sous la forme d'une mouche, pour y apporter putréfaction et destruction », « Pour certains historiens de la médecine, la mouche aurait été le symbole de Nergal, dieu assyrien de la mort, de la guerre, de la peste, et qui détruit les hommes », « Dans certains textes hébreux anciens, *zebubmavet*, c'est la mouche de la mort », Doby, *ibid*., respectivement, p. 29, 38, 3.

[2] Doby, *ibid.*, p. 200-201 cite par exemple : Ancona Nicola di Maestro Antonio d' : *Vierge à l'enfant*, 1470 (National Gallery of South africa, Capetown) ; Bassan Jacopo da Ponte, *Sainte Anne avec la vierge enfant entre St Jérôme et St François*, vers 1451 (Museo Civico, Bassano) ; Benaglio Francesco, *Madone à l'enfant*, seconde moitié du XVe siècle (National Gallery of Art, Washington) ; Conegliano Cima da, *Annonciation*, 1495 (Musée de l'Ermitage, Saint Petersbourg) ; Crivelli Carlo, *Madone à l'enfant*, 1470 (Museum of Art, New York) ; *La vierge de majesté*, 1472, (coll. A. W. Erikson, New York) ; Dürer Albrecht, *Madone aux animaux*, vers 1500 (Graphische Sammlung Albertina, Vienne) ; Schiavone Giorgio : *Vierge de majesté*, vers 1460 (National Gallery, Londres) – *Vierge et enfant* 1460 (Galleria Sabauda, Turin), etc.

[3] Doby, *ibid.*, p. 203 cite entre autres : Barbieri Giovanni Francesco (dit le Guerchin), *Et in Arcadia ego*, vers 1650 (Galleria nazionale del Palazzo Corsini, Rome) ; Bruyn Barthel l'ancien, *Vanitas* (Rilskmuseum, Otterlo) ; Claesz Anthony, *Bouquet de fleurs*, vers 1600 (coll. privée) ; Hoefnagel Joris, *Allégorie sur la brièveté de la vie*, 1591 (Musée des Beaux-Arts de Lille) ; Nellius Martinus, *Vanité*, 1650, (Musée des Beaux-Arts de Chambéry), etc.

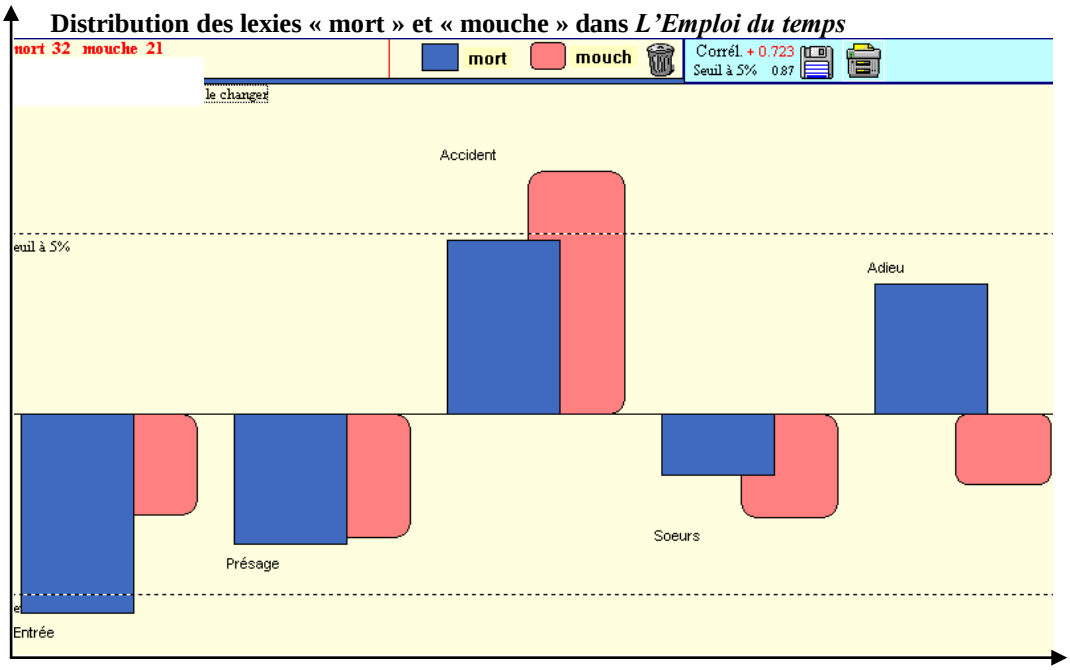
Ecart en pourcentage entre la fréquence théorique et la fréquence observée



Grandes parties

Distribution des lexies « mort » et « mouche » dans *L'Emploi du temps*

Ecart en pourcentage entre la fréquence théorique et la fréquence observée



Grandes parties

Si le nombre le plus élevé d'occurrences se situe à chaque fois dans la troisième partie, c'est parce que Burton y frôle la mort. En fait, tout au long du roman, les mouches semblent s'acharner contre lui. Avant même son « accident », la lexie « mouche » lui est déjà associée :

> « les apercevant de nouveau entre deux têtes, loin, devant un stand, lui, tenant un fusil, visant, se détachant un instant, noir, dans un éclair de magnésium ; mais lorsque je suis arrivé moi-même, essoufflé, à cette boutique de tir photographique où il venait de prendre leur image en faisant mouche, ils avaient déjà disparu » (1er juillet, p. 176-177/339).

Certes, le sème générique //animal// est totalement virtualisé dans cet emploi mais les lexies « fusils », « disparu », « noir » n'auraient-elles pas déjà une fonction annonciatrice ? Quelques pages plus loin, Burton se retrouve dans un lit d'hôpital et une « grosse mouche »

qui décrit « des cercles de plus en plus étroits » autour de sa tête finit par se poser et se promener sur « les pansements blancs qui […] ceignaient » son crâne,

« pompant de sa minuscule trompe les gouttes de sueur, une mouche velue et métallique, "blue bottle" comme on dit ici (il avait fermé les paupières ; de sa main valide, il faisait des gestes las pour la chasser) » (23 juillet, p. 231/375).

Cette mouche, ou plutôt une de ses consoeurs, ne tarde pas à revenir le harceler et la réaction de Burton est alors si excessive qu'il est difficile de n'y voir qu'un simple *realia* :

> « Tandis que nous blaguions en prenant le thé, ses yeux se sont mis à suivre une mouche qui tournoyait dans les rayons, à la suivre si attentivement qu'il s'est tu, et peu après Harriett aussi, puis moi, si bien que l'on n'entendait plus que son bourdonnement et celui de la foule des dimanches dans le parc avec le souffle du vent dans les grands pins, lorsque soudain il s'est dressé, renversant son plateau et sa tasse, si bien que la petite cuiller est tombée sur le sol en tintant et que le thé a fait une grande tache sur le linge blanc qui s'est mis à goutter, puis retombant sur l'oreiller, haletant, la tête en arrière, la tournant à droite et à gauche, les yeux demi-fermés, les mains sur le visage comme pour les protéger, murmurant plaintivement à Harriett qui s'était immédiatement levée et penchée vers lui : "Ne pourrais-tu pas la chasser ?" Tandis que je restais immobile debout, ma tasse de thé dans les mains, elle la poursuivait, cherchant à l'écraser, la forçant enfin à s'échapper par la fenêtre qu'elle a fermée, de telle sorte que l'on n'entendait plus ni son bourdonnement, ni celui de la foule dans le parc » (14 août, p. 290/414).

Le Burton qui est décrit ressemble plus à un agonisant qu'à un convalescent : il se tait, renverse son plateau, l'on découvre au milieu de son lit une grande tache qui goutte, sa tête retombe sur l'oreiller, ses yeux se ferment à moitié, il n'arrive plus à parler normalement. Si l'on ajoute à cela, le drap, blanc comme un linceul, la respiration haletante, l'attitude empressée ou figée des témoins mais aussi la fenêtre symboliquement fermée et la disparition de tout bruit extérieur, on comprend que Burton ne cherche pas à se protéger seulement d'une mouche mais bel et bien de la mort. Il est d'ailleurs tentant de rapprocher le nom de ce personnage de l'expression idiomatique « he's gone for a burton » qui, en anglais signifie, « il a eu son compte, il est fichu[1] ».

Burton n'est cependant pas le seul à être ainsi visé. On pourrait même dire que c'est Bleston en entier qui est recouverte de mouches. Dans cette ville, non seulement les bourdonnements sont incessants et dysphoriques mais, très souvent, ces bourdonnements sont symboliquement associés au mauvais temps et à la nuit : « quelques mouettes rayaient de leurs cris de râpes le bourdonnement général » (26 mai, p. 59/259), « dans la pluie salissante et insidieuse, sur les trottoirs luisants et bourdonnants » (25 juillet, p. 240/380), « le grand atelier tout bourdonnant de ses cinq rangs de vingt machines saignantes et suppliciantes » (29 août, p. 331/441). En explicitant la relation entre Bleston et cet animal, la dernière référence du roman aux mouches conforte la lecture historique proposée par Doby. **Si le**

[1] Collins Robert, « burton », *English-French Dictionary*, Harper Collins Publisher, third edition, 1993, p. 94.

roman est hanté par les diptères, ne serait-ce pas parce que la mort est inhérente au monde :

> « je désire ajouter quelques lignes au sujet de ces mouches qui se sont remises à bourdonner au travers de mes lectures d'aujourd'hui et d'hier (celle qui tourmentait George Burton à l'hôpital, le samedi 19 juillet, et celle qui le tourmentait dans sa maison de Green Park Terrace, le dimanche 10 août), au sujet de ces mouches qui t'appartiennent Bleston, qui te sont attachées, qui font partie de toi » (23 septembre, p. 386-387/481) ?

Mais alors qu'en est-il de Revel, le personnage principal ? Est-il lui aussi poursuivi par les mouches ? **Remarquons d'abord que, dès le début, il les repère là où personne ne les voit**, dans le halo des réverbères. **Elles se tiennent cependant, en général, assez loin de lui et sont soit mortes** (celle de la bague de Mme Jenkins, celle du musée), **soit seulement représentées** (celles par exemple de la Nouvelle Cathédrale), voire imaginées :

> « j'ai erré dans le déambulatoire, les yeux attachés au dallage sur lequel mes chaussures imprimaient leurs traces sur lesquelles je me suis amusé à remarcher, m'appliquant à remettre le talon sur l'emplacement du talon, la semelle à côté de la semelle, afin de produire une figure que j'ai enfin identifiée comme celle d'une mouche » (9 juillet, p. 199/353).

Cependant, peu à peu, elles se multiplient et deviennent plus inquiétantes :

> « je me suis mis à marcher très vite pour me calmer, à tourner et à retourner dans les rues, dans le brouillard jaune et râpeux, sous les halos des réverbères fusant, semblables à des essaims de mouches blanches, à la recherche d'une pharmacie » (22 août, p. 313-314/430).

Le rapprochement avec un extrait du 16 mai est particulièrement révélateur : « des réverbères insuffisants, trop espacés, sifflants de gaz, entourés chacun d'un halo de brume semblable à un essaim de mouches blanches aux ailes irisées » (p. 43/248). Le singulier « un halo » devient pluriel (« les halos »), l' « essaim » se pluralise en « des essaims ». La « brume » se meut en « brouillard jaune et râpeux », le verbe « sifflant » fait place au verbe « fusant », le deuxième référent, via la pharmacie, évoque implicitement le thème de la maladie et le seul élément caractérisant un tant soit peu euphorique disparaît : « ailes irisées ». Quelques pages plus loin, la diatypose s'hyperbolise en hypotypose : Revel se met à rêver d'une mouche gigantesque recouvrant la ville de son immense corps. Or, comme le rappelle Brehm :

> « Chez les Perses et chez les Egyptiens, rêver de mouches était considéré comme de très mauvais augure. Si ces insectes apparaissaient en grand nombre dans les rêves d'un roi en campagne de guerre, ils signifiaient que la bataille serait immanquablement perdue[1] ».

En toute logique, à la fin du roman, les phores des comparaisons se font de plus en plus visuels, le virtuel s'actualise, l'imaginaire devient réalité, les mouches prennent corps :

> « Toute la nuit j'étais resté […] dans l'isolement, l'éblouissement, le bourdonnement et le froid, comme poursuivi par un vol de taons blancs et sales aux ailes trempées dans l'eau de la Slee, ombre me débattant dans un brouillard de boue, dans l'accablement et l'humiliation, dans l'extrémité de mon châtiment et de mon impuissance » (1er septembre, p. 337/448),

[1] Brehm, *Merveilles de la Nature. Les insectes.* Edition française par Kunckel d'Herculais, Paris, 1880-1890, Baillière et fils, cité par Doby, *Des compagnons de toujours… IV – La mouche*, Bayeux, 1998, p. 228.

> « et comme je longeais Lanes Park dans le troisième, aux pelouses jonchées de couples, un essaim de mouches s'est mis à bourdonner autour de ma tête ointe de sueur, couronne contre laquelle je me débattais avec les gestes de celui qui sombre et tente d'écarter les algues » (2 septembre, p. 344/451).

Etant donné que c'est lorsque Revel doit renoncer aux deux jeunes filles qu'il aime, Ann et Rose, que les mouches se mettent à le poursuivre, on peut certainement les interpréter comme des symboles de la mélancolie, de la tristesse, comme une métaphore des idées noires qui envahissent Revel et cela d'autant plus que si l'on en croit Lucien, Myia,

> « la mouche était autrefois une femme d'une beauté ravissante, mais un peu bavarde, d'ailleurs musicienne et amateur de chant. Elle devint rivale de la Lune dans ses amours avec Endymion. Comme elle se plaisait à réveiller ce beau dormeur, en chantant sans cesse à ses oreilles et lui contant mille sornettes, Endymion se fâcha, et la Lune irritée la métamorphosa en mouche. De là vient qu'elle ne veut laisser dormir personne, et le souvenir de son Endymion lui fait rechercher de préférence les jolis garçons, qui ont la peau tendre. Sa morsure, le goût qu'elle a pour le sang, ne sont donc pas une marque de cruauté, c'est un signe d'amour et de philanthropie : elle jouit comme elle peut et cueille une fleur de beauté[1]. »

La mouche symboliserait donc les pensées et fantasmes amoureux qui viennent troubler la sérénité des jeunes hommes en quête d'aventures sentimentales. Mais, dans les extraits du premier et du deux septembre, les accumulations, les caractérisations de plus en plus développées, les références à la nuit et à la Slee, nouvel Achéron, le registre du « moral », le polyptote « débattant », « débattais », la paronomase « ombre », « sombre », le verbe « tenter » qui met en doute l'actualisation du procès, le fait que Revel est en sueur et esquisse des gestes bien semblables à ceux de son mentor prouvent que **l'on ne peut se contenter de cette analyse.** Ces procédés d'écriture sont autant d'indices montrant que **la mort se rapproche de plus en plus de lui.**

Certes, mais alors comment interpréter le fait que Madame Jenkins et la Nouvelle Cathédrale, bien que constamment associées à des mouches, ne semblent, elles, ni sous l'emprise de la mélancolie ni sous celle de la mort ?

En refaisant un nouveau détour par l'histoire et la culture et en prenant conscience que dans de nombreux sites archéologiques de Mésopotamie ont été découvertes des amulettes en forme de mouche, qu'au Proche-Orient a longtemps été honoré le dieu Baalzebub, le « seigneur des mouches », et que les Philistins, pour se protéger contre la maladie, portaient des amulettes le représentant[2]. Significativement pour notre propos, on retrouve des coutumes semblables dans l'histoire d'un pays que Butor connaît fort bien puisqu'il y a passé une année, l'Egypte[3], et d'ailleurs lui-même dans une interview de 1956 mentionne qu' « en

[1] Lucien, « Eloge de la mouche », *Œuvres complète de Lucien de Samosate,* trad. Eugène Talbot, tome 1, 2e édition, Hachette et Cie, n° 77, 1886.
[2] Doby, *Des compagnons de toujours… IV – La mouche*, Bayeux, 1998, p. 51.
[3] *Ibid.*

Egypte, les petits enfants ont les yeux pleins de mouches ; collée ; et le pus… Les mères ne veulent pas qu'on les leur enlève, crainte du mauvais œil…[1] » Ces très vieilles croyances et coutumes se sont peu à peu propagées dans tout l'Empire romain et ce, au point que certaines villes, dans le but de se protéger, figuraient sur leur enceinte des représentations de mouches. Selon la tradition, Virgile en personne aurait ainsi fait placer sur une des portes de Naples une mouche de bronze[2]. Dans son *Eloge de la mouche*, Lucien rapporte une autre vieille croyance allant dans le même sens :

> « lorsque la mouche est morte, si on jette sur elle un peu de cendre, elle ressuscite à l'instant, reçoit une nouvelle naissance et recommence une seconde vie. Aussi tout le monde est persuadé que l'âme des mouches est immortelle, et que si elle s'éloigne de son corps pour quelques momens, elle y revient bientôt après, le reconnoît, le ranime, et lui fait prendre sa volée[3]. »

Plus intéressant encore, les amulettes mentionnées plus haut pouvaient être des bagues et, si l'on en croit Pigler, cette croyance était toujours en usage au deuxième siècle après J.C.[4] Même si elle a peu à peu disparu, cette **utilisation de la mouche comme moyen de protection contre elle-même et *a fortiori* contre la maladie et la mort** a perduré jusqu'à l'Ancien Régime. On en retrouve par exemple une application symbolique avec les « mouches thérapeutiques » qui étaient « des topiques de petites dimensions, constituées de rondelles de taffetas noir, sur lesquelles était étalé un emplâtre de substances médicamenteuses susceptibles de pénétrer au travers de la peau[5] ». Mais, surtout, dans l'ancienne médecine, la mouche était considérée comme un excellent remède contre les problèmes oculaires. Pline, d'ailleurs, cite un certain Mucianus qui pour se protéger de l'ophtalmie avait constamment sur lui une mouche vivante enfermée dans un linge[6]. Même en 1336, le dénommé Marcellin écrit dans son *Liber de medicamentis* que pour guérir les maux d'yeux, il faut tenir dans sa main gauche une mouche, prononcer le nom du malade puis lui attacher au cou la mouche vivante dans un petit sac de toile[7]. Dans le domaine de la peinture, au XVIIe siècle, on retrouve encore des traces de cette fonction protectrice. La mouche que Gérard Dou dans *L'artiste dans son atelier* (1635, Noortman and Brod Gallery, New York) a représentée au-dessus de lui serait ainsi une sorte d'ex-voto peint suite à une

---

[1] « Cinq minutes avec Michel Butor », *Le Figaro littéraire*, 17 novembre 1956, Butor, *Entretiens Quarante ans de vie littéraire, I, 1956 - 1968*, textes réunis et présentés par Desoubeaux, Joseph K., 1999.
[2] Tuchmann, « La fascination –3 – les Fascinateurs », *Mélusine*, 1888-89, 4, col. 415-424, cité par Doby, *Des compagnons de toujours… IV – La mouche*, Bayeux, 1998, p. 52.
[3] Lucien, « Eloge de la mouche », *Œuvres de Lucien,* tome 5, Jean-François Bastien, MDCCLXXXIX, trad. Belin de Ballu, p. 262.
[4] Pigler – « La mouche peinte : un talisman ». *Bull. Mus. hong.* Beaux-Arts, Budapest, 1964, n°24, 47-64 cité par Doby, *ibid.*, p. 52-53.
[5] Doby, *ibid.*, p. 79.
[6] Pline, *Histoire naturelle*, XXVIII, 5, Texte établi, traduit et commenté par J. Beaujeu, A Ernout, Paris, Les Belles Lettres.
[7] Doby, *ibid.*, p. 224.

épidémie de peste à laquelle il aurait miraculeusement échappé. Mais surtout, selon une vieille croyance, le fait de représenter une mouche dans une peinture servait à éloigner ses congénères et ainsi protégeait le tableau des salissures, de la détérioration et donc, à long terme, de la mort…[1]

Armé de ce bagage culturel, retournons maintenant à « l'emploi des taons » et plus particulièrement aux mouches de la Nouvelle Cathédrale et de Mme Jenkins. Etrangement, alors qu'*a priori* elles n'ont aucun point commun évident, Butor ne cesse de les associer et va même jusqu'à évoquer à leur propos une parenté mystérieuse :

> « (j'étais hanté par celle, énorme, que James lui-même m'avait désignée sur le chapiteau des insectes que je venais de regarder à nouveau, et qui, naturellement, avait rappelé en moi le souvenir de celle, réelle, enfermée dans la bague de sa mère) » (9 juillet, p. 199/353),
>
> « ce chaton de verre à l'intérieur duquel ce n'était certes pas par l'effet d'une coïncidence qu'était enfermée une mouche, une mouche réelle qui aurait pu elle aussi servir de modèle pour celles qui ornent la chapelle de la Vierge et le chapiteau des insectes, mais je le sentais, par l'expression d'une parenté dont je ne connaissais exactement ni la nature ni l'origine » (10 juillet, p. 201/355).

Le détour culturel qui précède donne bien sûr la clé de cette parenté. **Si Mme Jenkins n'est pas pourchassée par la mort, c'est parce qu'elle porte au doigt « un anneau d'or dont le chaton est une bulle de verre dans laquelle est enfermée une mouche en parfait état de conservation »** (30 mai, p. 70/266). En toute cohérence, **la fonction protectrice de cette « amulette » est plusieurs fois mentionnée dans le roman.** Lorsqu'elle est en difficulté, Mme Jenkins se concentre sur sa bague « comme pour y puiser encouragement ou du moins pardon » (18 juillet, p. 219/367). De même, quand il est à l'hôpital, Revel se rassure en pensant à cette même bague : « (c'était comme si son fantôme était présent dans cette pièce, ses yeux fixés sur le chaton de sa bague) » (24 juillet, p. 235/377). **On retrouve aussi à plusieurs reprises dans *L'Emploi du temps,* la fonction thérapeutique** évoquée plus haut. Non seulement, Mme Jenkins sait voir les qualités de Revel, sait voir l'intérêt esthétique de la Nouvelle Cathédrale mais la mouche qu'elle porte semble lui raviver la vue : « (quant à ses yeux, jamais ils n'avaient pu avoir plus d'éclat brillant qu'en ces instants où elle fixait la mouche de sa bague) » (18 juillet, p. 220/367). Cette amulette est, en fait, doublement vecteur de vie. Comme si elle se protégeait elle-même, elle est en « parfait état de conservation » et, surtout, sa détentrice, Mme Jenkins, traverse littéralement les siècles. Preuve en est, avant même sa naissance, elle était déjà là, sculptée dans la pierre de la Nouvelle Cathédrale. Et même après son décès, aussi longtemps que la Nouvelle Cathédrale subsistera, son image survivra.

[1] Doby, *Des compagnons de toujours… IV – La mouche*, Bayeux, 1998, p. 208.

Ce monument, de même, semble ne pas être atteint par l'usure du Temps. Si la Nouvelle Cathédrale subjugue tant Revel, c'est parce que celui-ci devine en elle des pistes fondamentales pour l'avenir. Or, exactement comme la porte de Naples ou comme certains monuments de l'antiquité, sur un de ses chapiteaux mais aussi autour d'une statue de la vierge sont sculptées… des mouches[1].

On pourrait élargir cette analyse à la ville tout entière. Si, au début du roman, Revel pense pouvoir défier la cité et songe même à plusieurs reprises à l'incendier, il finit, peu à peu, comme nous l'avons vu, par prendre conscience que ce projet est vain, qu'elle ne mourra pas de si tôt. Or, symptomatiquement, dans la période où il prend conscience de cette immortalité, il rêve d'une mouche gigantesque d'or et d'émail tenant sous ses ailes de verre les habitants de Bleston[2].

Burton, au contraire, nous l'avons vu, refuse et chasse les mouches. Les conséquences ne se font pas attendre. Non seulement il s'avère aveugle puisqu'il est incapable de voir la richesse de la Nouvelle Cathédrale mais son roman est sur le point d'être dépassé, sur le point de devenir œuvre morte. Son passage à l'hôpital était, en fait, préfiguratif.

Revel, lui, balance entre les deux pôles. Il est indéniablement de la race des Jenkins, de la race des grands artistes, de la race de ceux qui voient. Preuve en est, dès le début, nous l'avons dit, il repère les mouches là où personne ne les aperçoit et, surtout, il perçoit rapidement la qualité de la Nouvelle Cathédrale. Cependant, lorsque la déception amoureuse le frappe et qu'à cause de sa mélancolie il renonce à l'écriture, il se met à refuser de voir : « J'aurais voulu brûler mes yeux qui ne m'avaient servi qu'à me leurrer, ces yeux » (30 août, p. 334/443). En toute cohérence, trois pages plus loin, comme s'il était déjà cadavre, les mouches se mettent à fondre sur lui (1er septembre, p. 337/447 ; 2 septembre, p. 344/451). Heureusement, peu après, il décide de rouvrir les yeux, de rouvrir son journal, de regarder à nouveau monde et mouches. Aussitôt, celles-ci cessent de le harceler de leur bourdonnement. Mieux, Revel passe symboliquement sous leur protection puisqu'au moment de l'« Adieu » final, Madame Jenkins « agit[e] en signe d'au revoir sa main droite où brill[e] le chaton de verre enfermant la mouche » (19 septembre, p. 378/474). Plus que cela, il est protégé par le talisman qu'il vient lui-même de créer : *L'Emploi du temps*. En effet, exactement comme les amulettes égyptiennes, comme les villes de l'antiquité, comme la Naples de Virgile, ce roman contient des mouches, gage d'immortalité.

[1] « - Et une mouche ? – Très belle, de l'autre côté, au milieu » (27 juin, p. 164/329).
[2] 12 septembre, p. 366/466.

Notons que cette ambivalence mort/vie, nous la retrouvons dans l'œuvre de Butor, presque trente ans après *L'Emploi du temps*, dans un poème d'*Exprès* intitulé « Colloque des mouches[1] ». D'une part les mouches y sont mortifères, dysphoriques, péjoratives : « Le sucre et la merde », « Le sang des blessures/ Le pus des furoncles », « Eloges funèbres », « Et dès qu'ils s'endorment/ Le festin commence/ Ou dès qu'ils sont morts », « Viviers à microbe ». D'autre part, certaines de leurs caractérisations sont, au contraire, mélioratives : « Vitraux à nos ailes/ Puissance de trompe/ Beauté souveraine », « La grandeur diptère », « Gloire aux nobles mouches ». Leur sort est même présenté à plusieurs reprises comme enviable : « Ou les plus habiles/ Rêvent d'être mouches », « Suivons leurs exemples ». Comme ci-dessus, si elles sont ainsi valorisées c'est parce qu'elles sont associées à la fertilité : « Boire le lait qui perle // Aux seins de leurs femmes », « Nos œufs délicats […] Nos vols de printemps », « Nos jardins d'amour », « nos festivals ». Elles sont, paradoxalement, du côté de la vie : « Et vous jeunes mouches/ Novices en colloques », « Sur tous vos anciens/ Pour bien perpétuer ». D'ailleurs, symptomatiquement, le poème se termine par le tercet suivant : « Ronflez de vos ailes/ Claquez mandibules/ La Terre est à nous ».

Pour pleinement saisir ce qui se joue derrière cette ambivalence fondamentale, il est essentiel de se rappeler que, lors de ses différents entretiens, Butor ne cesse de revenir sur l'influence déterminante qu'a eue Sartre dans la période de l'après-guerre. Nous avons déjà dit qu'il écrit par exemple dans *Curriculum vitae* :

> « Bien entendu. Sartre était pour nous l'écrivain lucide par excellence […]. Nous sentions que nous pouvions lui faire confiance. Avant la guerre, il avait publié *La Nausée* : nous étions submergés de nausée. Il avait également écrit *Le mur* : nous nous heurtions sans cesse à des murs[2]. »

Il serait d'autant plus tentant de rajouter « Il avait aussi rédigé *Les Mouches* : nous étions harcelés par les mouches » que, dans *L'Emploi du temps*, le mardi 27 mai, en seulement quatre lignes, les trois titres qui viennent d'être nommés sont réunis : « la saleté des murs ou leur ennui me donnait une véritable nausée), programme que j'ai suivi je ne sais combien de soirs sans autre résultat, rôdant à la surface de la ville comme une mouche sur un rideau » (p. 62//260-261). **Les points communs entre *L'Emploi du temps* et *Les Mouches* ne manquent effectivement pas.**

Dans le roman de Butor comme dans la pièce de Sartre, les villes, par exemple, ne sont pas de simples cadres mais des entités ergatives, des lieux hostiles, anonymes où l'étranger ne peut pas véritablement s'intégrer, où les gens se côtoient sans s'aider : « - Demeurerais-tu

[1] Butor, « Colloque des mouches », *Exprès*, dans *Œuvres complètes, IV Poésie 1*, La Différence, 2006 [1983] p. 1006-1010.
[2] Butor, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 40-41.

cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu'un étranger, plus seul que sur une grande route. Les gens te regarderont de coin, entre leurs paupières mi-closes, et ils baisseront la voix quand tu passeras près d'eux[1] ». Argos, comme Bleston, est envahie par l'engourdissement et le sommeil : « notre ville. Elle est là, rouge sous le soleil, bourdonnante d'hommes et de mouches, dans l'engourdissement têtu d'un après-midi d'été ; elle me repousse de tous ses murs, de tous ses toits, de toutes ses portes closes[2] », « Abraxas, galla, galla, tsé, tsé[3] ». Argos, comme Bleston, est guettée par l'oubli, la disparition : « Nous avons beau faire, votre souvenir s'effiloche et glisse entre nos doigts ; chaque jour il pâlit un peu plus et nous sommes un peu plus coupables[4] », « nous te recevrons dans nos bras, nos baisers déchireront ta chair fragile, et ce sera l'oubli, l'oubli au grand feu pur de la douleur[5] ».

Pour représenter cet engourdissement lancinant, ce sommeil de plus en plus puissant, cet oubli qui menace, cette disparition qui guette, Sartre, exactement comme le fera quelques années plus tard Butor, joue constamment sur le temps météorologique. A la fin de la pièce, par exemple, l'obscurité recouvre les lieux. Comme dans le rêve de Revel, cette obscurité est due aux mouches qui, en surplombant la ville, empêchent le soleil de percer :

> « Est-ce qu'il fera toujours aussi noir, désormais, même le jour ? […] – Elles pendent du plafond comme des grappes de raisins noirs, et ce sont elles qui noircissent les murs ; elles se glissent entre les lumières et mes yeux, et ce sont leurs ombres qui me dérobent ton visage[6]. »

Dans les deux oeuvres, le soleil est, de même, beaucoup plus qu'un astre, il symbolise l'espoir, un monde meilleur : « Electre, derrière cette porte, il y a le monde. Le monde et le matin. Dehors, le soleil se lève sur les routes. Nous sortirons bientôt, nous irons sur les routes ensoleillées[7] ».

Dans la pièce de Sartre, les mouches représentent également bien plus qu'elles-mêmes. Sartre loin de cacher ce fait, l'exhibe : « Qu'est-ce que les mouches ont à faire là-dedans ? – Oh ! c'est un symbole[8] ». Un symbole de mort, aurait-il pu ajouter. La pièce trouve trouve en effet son origine dans le meurtre d'Agamemnon, se déroule le jour des morts et est sous l'égide de Jupiter qui n'a pas ses fonctions habituelles de dieu de la foudre ou de dieu des dieux mais est présenté, dès la première didascalie, comme le « dieu des mouches et de la mort[9] ». Tout au long de la pièce, l'association mort/mouche est filée : « Ce ne sont que des

[1] Sartre, *Les Mouches*, coll. « Folio », Gallimard, 1972, II, 3, p. 177-178.
[2] *Ibid.*, II, 3, p. 181.
[3] *Ibid.*, I, 2, p. 120.
[4] *Ibid.*, II, 2, p. 159.
[5] *Ibid.*, III, 1, p. 224.
[6] *Ibid.*, I, 1, p. 211.
[7] *Ibid.*, III, 1, p. 223.
[8] *Ibid.*, I, 1, p. 113.
[9] *Ibid.*, p. 105.

mouches à viande un peu grasses. Il y a quinze ans qu'une puissante odeur de charogne les attira sur la ville. Depuis lors elles engraissent[1] », « Je pue ! Je pue ! Je suis une charogne immonde. Voyez, les mouches sont sur moi comme des corbeaux ! Piquez, creusez, forez, mouches vengeresses, fouillez ma chair jusqu'à mon cœur ordurier[2] », « Elles sentent les morts et ça les met en joie[3] », « Nous t'escorterons jusqu'à la tombe/Et nous ne céderons la place qu'aux vers[4] ». Tous les personnages sont, de même, des morts en puissance : « La belle belle affaire qu'un teint fleuri. Quelques coquelicots sur tes joues, mon bonhomme, ça ne t'empêchera pas d'être du fumier, comme tous ceux-ci, aux yeux de Jupiter. Va, tu empestes, et tu ne le sais pas[5]. » En toute cohérence Egisthe et Burton sont sous le signe de la mélancolie, Burton par Robert Burton, l'auteur de *L'Anatomie de la Mélancolie*, Egisthe par ses caractérisations : « Un ruffian qui, à l'époque, avait déjà de la propension à la mélancolie[6] »,

> « Je suis las. Voici quinze ans que je tiens en l'air, à bout de bras, le remords de tout un peuple. Voici quinze ans que je m'habille comme un épouvantail : tous ces vêtements noirs ont fini par déteindre sur mon âme […] personne d'Argos n'est aussi triste que moi[7] ».

Dans les deux œuvres, la mort est en fait là en amont comme en aval. Bleston est la ville de Caïn, le meurtrier d'Abel, et, depuis, la malédiction se poursuit. Argos est la ville d'Egisthe, le meurtrier d'Agamemnon, et, depuis, la malédiction se poursuit. Egisthe va périr sous la main d'Oreste, son fils adoptif. Revel va attenter, par « l'accident », par la rédaction de son journal, à la vie de Burton, son père adoptif. Dans les deux cas, il faut bien sûr donner une portée universelle au crime premier. Il ne s'agit pas seulement de l'histoire d'une ville de Grèce ou d'une ville d'Angleterre, il s'agit bel et bien de l'homme en général, l'homme marqué à tout jamais non par le crime premier mais par la découverte de sa mortalité :

> « le premier crime, c'est moi qui l'ai commis en créant les hommes mortels. Après cela, que pouviez-vous faire, vous autres, les assassins ? Donner la mort à vos victimes ? Allons donc ; elles la portaient déjà en elles ; tout au plus hâtiez-vous un peu son épanouissement[8] ».

On retrouve dans tout ce qui précède une matérialisation de certaines des thèses de *L'Être et le Néant*. L'homme qui se laisse assoupir, engluer dans la « mauvaise foi » du déterminisme devient l'équivalent d'une plante ou d'un objet, un « être en soi ». L'oubli, le sommeil, la disparition le guettent. Pourtant, s'il le veut vraiment, il peut réagir car, malgré les apparences, il est libre : « Le secret douloureux des Dieux et des

[1] *Ibid.*, I, 1, p. 109.
[2] Sartre, *Les Mouches*, coll. « Folio », Gallimard, 1972, II, 1, p. 154.
[3] *Ibid.*, II, 2, p. 186.
[4] *Ibid.*, III, 1, p. 218.
[5] *Ibid.*, II, 1, p. 153.
[6] *Ibid.*, I, 1, p. 111.
[7] *Ibid.*, II, 3, p. 191.
[8] *Ibid.*, II, 5, p. 198.

rois : c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Egisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas[1] ». Preuve en est, en trois actes, en cinq grandes parties, Oreste comme Revel passent du statut passif d'« être en soi » au statut actif d'« être pour soi ». Le résultat ne se fait pas attendre, alors qu'ils étaient prisonniers de la ville, ils réussissent à la quitter. Pour gagner cette 'Liberté', tous deux ont recours au même levier : se mettre sous la protection des arts, se glisser non pas dans le giron de Jupiter, bateleur dérisoire, mais dans celui d'Apollon : « Viens ! Conduis-moi au sanctuaire d'Apollon ; nous y passerons la nuit, à l'abri des hommes et des mouches[2]. »

Cependant, si Butor et Sartre lisent de la même façon le réel, si tous deux cherchent les « Chemins de la liberté », si tous deux s'estiment responsables de leurs choix et revendiquent l'art comme moyen de lutte contre la réification, Butor, nous l'avons dit, n'est pas pour autant un épigone béat de Sartre. Ce dernier, influencé par le marxisme, propose effectivement**pour gagner la liberté, la révolte.** Dans *Les Mouches*, Electre la personnifie. Par sa flamme, elle réussit un temps et devient alors aussitôt l'opposé d'une mouche, non pas un être qui souille mais un être qui lave, non pas un animalcule noir mais une jeune femme tout de blanc vêtue qui danse dans les airs :

> « Je lave le linge du roi et de la reine. C'est un linge fort sale et plein d'ordures. Tous leurs dessous, les chemises qui ont enveloppé leurs corps pourris, celle que revêt Clytemnestre quand le roi partage sa couche : il faut que je lave tout ça. Je ferme les yeux et je frotte de toutes mes forces. Je fais la vaisselle aussi[3] »,
>
> « (*Electre est apparue en robe blanche sur les marches du temple. Egisthe l'aperçoit)*[4] ».

Or c'est là que les deux œuvres se séparent. Si Butor, par le personnage d'Horace et par l'envie presque irréfrénable de Revel de brûler la ville, semble songer lui aussi un instant à la révolte, nous l'avons vu, il y renonce. Contrairement à Sartre, contrairement au marxisme, il est plus réformateur que révolutionnaire. Il ne croit pas au grand soir, il ne veut pas éradiquer et annihiler l'ancien monde. Loin d'araser Bleston, il construit sa ville, son roman, sur l'Ancienne Cathédrale, sur le Musée, sur la Nouvelle Cathédrale, sur tous les pans de mur du passé. De même, à l'opposé de Burton, de Domitien[5] ou du Roquentin Roquentin de *La Nausée*[6], il ne cherche pas à écraser du poing toutes les mouches qui

---

[1] Sartre, *Les Mouches*, coll. « Folio », Gallimard, 1972, II, 5, p. 200.
[2] *Ibid.*, III, 1, p. 212.
[3] *Ibid.*, I, 4, p. 129-130.
[4] *Ibid.*, II, 2, p. 160.
[5] Suétone, « Domitien », *Vie des douze Césars*, Le livre de Poche, 1963, p. 479 : « Dans les premiers temps de son principat, il avait coutume de s'isoler chaque jour pendant quelques heures pour s'occuper uniquement à prendre des mouches qu'il transperçait à l'aide d'un poinçon très aigu, ce qui fit répondre non sans esprit par Vitebius Crispus, à qui l'on demandait s'il y avait quelqu'un avec l'empereur : "Non, pas même une mouche." »
[6] « Il y a un rond de soleil sur la nappe en papier. Dans le rond, une mouche se traîne, engourdie, se chauffe et frotte ses pattes de devant l'une contre l'autre. Je vais lui rendre le service de l'écraser. Elle ne voit pas surgir cet

bourdonnent autour de lui mais, au contraire, il se sert de cet animal pour bâtir son œuvre. **Ce qui était porteur de mort devient sous sa plume créateur de vie.** En cela, il réactive le mythe de Myia. Certes, cette dernière était une mouche mais elle était aussi une musicienne, une chanteuse, un parangon de beauté. Certes, cette dernière fut à l'origine du grand sommeil d'Endymion mais elle fut aussi la cause de son immortalité. L'étymologie du substantif « mouche » conduit à des conclusions parallèles. Si l'on en croit *Le Dictionnaire historique de la langue française*, ce mot viendrait d'une onomatopée latine qui aurait donné le terme « muet », annonciateur de mort, mais aussi la lexie « mot[1] », support de toute littérature et donc annonciatrice d'immortalité. Détruire les mouches aurait donc été une erreur terrible. Détruire les mouches serait revenu à écraser un de nos derniers espoirs d'immortalité. Et c'est bien sûr là que **nous retrouvons Heidegger et le futur propre. Tout ce qui précède ne montre-t-il pas qu'il ne faut pas chasser d'un revers de main les mouches, la mort, comme si elles n'existaient pas, comme si elles étaient nocives, mais qu'il faut au contraire vivre avec, les avoir, l'avoir, toujours en champ de mire et que c'est par ce biais et non pas par une utopique et violente *tabula rasa* que l'on peut atteindre une vie authentique ? Butor, en décidant de ne pas éradiquer cet insecte, en s'appuyant sur lui, dit à ses contemporains que suivre la voie de la dialectique historique, la voie de Sartre, conduirait à la catastrophe mais qu'en revanche la conceptualisation de Heidegger, elle, pourrait bien non seulement amener à mieux « voir » le réel mais aussi à mieux le vivre, à mieux exister.**

Avant de nous intéresser au passé propre, terminons ces quelques réflexions sur le futur propre en notant qu'on les retrouve développées dans une œuvre ultérieure de Butor : « Vanité ». Dans ce texte, publié chez Minuit en 1982, trois personnages dialoguent sur la mort, Scriptor, Pictor et Viator. Ils font le même constat que Heidegger, nous nous cachons constamment la mort :

> « SCRIPTOR : Mettons un mot sur le tapis.
> PICTOR : La mort.
> […]
> VIATOR : Sujet toujours présent chez nous.
> […]
> PICTOR : Mais qui, dans notre civilisation occidentale moderne, est occulté.
> VIATOR : C'est sans doute une de ses particularités majeures que cette peur qu'on y a de la mort.
> […]
> VIATOR : Mais nous avons réussi à tisser un voile devant toute cette affaire.

---

index géant dont les poils dorés brillent au soleil. – Ne la tuez pas, monsieur ! s'écrie l'Autodidacte. Elle éclate, ses petites tripes blanches sortent de son ventre ; je l'ai débarrassée de l'existence. Je dis sèchement à l'Autodidacte : - C'était un service à lui rendre », Sartre, *La Nausée*, Folio, Gallimard, 2002 [1938], p. 149-150.

[1] Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1992, tome II, p. 1280.

> […]
> SCRIPTOR : A la camoufler derrière un étrange paravent.
> […]
> SCRIPTOR : Larcin qu'on cache.
> VIATOR : Larcin que cachent les volés[1]. »

A noter qu'au détour d'un dialogue, pour caractériser la mort, nous retrouvons la lexie « accident » :

> « SCRIPTOR : Le plus simple pour atténuer cette douleur, c'est de se boucher les yeux et les oreilles, d'essayer de faire comme si rien n'était arrivé.
> PICTOR : Comme si c'était un accident stupide, une marque de sottise de notre part ou de celle de la mort.
> VIATOR : Oublier cette inconvenance comme un borborygme dans un salon[2]. »

Toujours comme chez Heidegger, les trois personnages en arrivent cependant à la conclusion qu'il ne faut pas nier la mort, qu'il est essentiel de savoir qu'on va mourir :

> « VIATOR : Il s'agit donc d'apprendre à être de l'autre côté de sa propre mort ;
> SCRIPTOR : De la traverser.
> PICTOR : De vivre dans son anticipation[3]. »

Tous trois sont aussi d'accord pour dire que c'est le rôle de l'art de la dévoiler :

> « SCRIPTOR : L'art avoue.
> VIATOR : Crache le morceau
> SCRIPTOR : Dénonce[4]. »

. La Temporellité, le passé propre

Si, comme nous venons de le montrer, le futur propre, la conscience de sa propre mort, traverse et nourrit *L'Emploi du temps* mais aussi l'œuvre ultérieure de Butor, qu'en est-il de ce que Heidegger appelle le passé propre ? Pour répondre à cette question, commençons par rappeler ce qu'est ce dernier.

Etant donné qu'on ne peut tendre vers les possibles sans être ramené à ce dans quoi le *Dasein* était déjà (« l'être-déjà-dans-un-monde »), étant donné que « la factivité » a pour ekstase l'avoir-été, **le passé propre est la reprise d'une possibilité d'être qui a été. Heidegger nomme cette reprise « répétition ».** « La répétition, résume Wahl, c'est le fait que le passé est repris, en quelque sorte, hors du passé et rendu à nouveau présent, réaffirmé[5] ». Elle est la preuve que le passé n'est pas mort, oublié, séparé du maintenant mais qu'au contraire il reste très présent, très vivant en nous. **Elle est une sorte de retour, de ressourcement aux origines en vue d'une renaissance**. « Répéter », c'est dévoiler ce qui a été caché, oublié, obscurci dans l'héritage, c'est prendre conscience que la version officielle

[1] Butor, « Vanité », *Répertoire V*, *Œuvres complètes*, *III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 765.
[2] *Ibid.*, p. 781.
[3] *Ibid.*, p. 778.
[4] *Ibid.*, p. 766.
[5] Wahl, « Subjectivité et transcendance », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 216.

de ce qu'était notre passé n'est en fait qu'une interprétation souvent superficielle ou fallacieuse, c'est découvrir derrière nous de nouvelles façons de comprendre la vie, de nouvelles terres à explorer, c'est creuser son propre « Moi » pour « devenir » qui l'on « est » vraiment. **« Répéter », c'est,** en un mot, **mieux « comprendre » et donc mieux vivre, à la lumière de son passé, son présent**, ce que Butor résume par :

> « C'est une chose qui m'a toujours frappé : le passé ne passe pas comme on croit, ce qui est terminé ne l'est jamais complètement. [….] Il y a dans toutes ces époques anciennes quelque chose qui demeure, qui reste très présent, mais qui est obscur. Il faut donc essayer d'éclaircir[1]. »

« Répéter » ne veut cependant pas dire imiter littéralement le passé en reproduisant exactement les mêmes actes, ni non plus être nostalgique d'un âge d'or. Butor le dit aussi très clairement :

> « La quête des origines, chez moi, oui, elle existe certainement quelque part, mais sans nostalgie aucune. Je suis passionné par les Aztèques mais je n'aurais pas du tout envie d'être un Aztèque. De même, je suis passionné par les Grecs du Ve siècle avant Jésus-Christ, à l'issue des âges dits "obscurs" justement, mais je n'aurais pas du tout envie de revenir à ce siècle-là. J'ai en revanche absolument besoin de ces époques pour éclaircir le monde actuel, dans lequel je me trouve. C'est absolument indispensable pour moi[2]. »

Répéter, cela peut même être remettre en cause le passé, se réapproprier à sa manière le passé :

> « Le voyage à Rome, la culture chrétienne, la culture païenne, la redécouverte des ancêtres en quelque sorte, des origines proprement culturelles et de leur remise en cause à l'intérieur du livre, ce sont là toutes choses que j'ai retrouvées plus tard avec *Degrés* et beaucoup d'autres ouvrages. Et c'était, dès lors, la réappropriation de cette culture. […] La *Modification* m'a donné cet aspect là : la mise en cause de la culture et en même temps la réappropriation de la culture[3]. »

La répétition heideggérienne consiste donc en un premier temps à restituer notre passé le plus fidèlement possible pour redécouvrir comment nous avons vécu, pensé, approché le monde, fait face à telle ou telle situation et, en une deuxième étape, adapter aux circonstances présentes certains des acquis oubliés pour avancer d'un pas plus sûr vers, troisième étape, le futur :

> « Ce que nous cherchons dans l'archéologie, ce n'est pas tant notre passé que notre avenir, car ce qui fait naître une telle vocation c'est le fait que des œuvres anciennes nous apparaissent comme des modèles précieux, riches d'un enseignement actuel ; et il ne s'agit naturellement pas d'œuvres isolées, la plupart du temps, mais des façons de vivre qui, par rapport à notre façon de vivre présente, ouvrent de nouvelles possibilités. L'émerveillement que nous ressentons dans les ruines de Rome ou de la Crète vient de ce qu'elles nous inspirent des changements pour nos maisons, nos villes et nos mœurs[4]. »

Unité du Souci oblige, **le retour au passé est donc en fait totalement tourné vers le présent et l'avenir** : l'ekstase de l'avenir présentifie le passé. **L'importance de l'intertextualité dans le roman comme la présence des faiscsèmes de la /Pluralité/ et de l' /Unicité/, de la**

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 87.
[2] *Ibid.*
[3] Van Rossum-Guyon, « Entretien avec Françoise Van Rossum-Guyon », Paris, 1er mars 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 97-98.
[4] Butor, « Sur l'archéologie », *Répertoire III*, *Œuvres complètes*, *II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 731.

/Répétitivité/ et de la /Variation/, de la /Rétrogradation/ et de la /Directivité/ trouvent évidemment là leur plein fondement.

Une telle conception n'est pas sans incidence sur l' « l'historialité ». Le *Dasein* est certes, à chaque moment, la somme de ce qu'il a été mais ce retour dans le passé ne saurait s'arrêter à sa naissance. **C'est « à partir de l'héritage[1] » qu'il recueille que le *Dasein* choisit ses possibilités d'être** :

> « Le *Dasein* dans chacune de ses manières d'être et donc aussi avec l'entente de l'être qui est la sienne s'insère dans une explication du *Dasein* qui lui a été transmise et il a grandi en elle. C'est à partir d'elle qu'il s'entend d'abord et dans une certaine mesure constamment. […] Le passé qui est le sien – et cela veut toujours dire celui de sa "génération" - ne marche pas *à la suite* du *Dasein*, au contraire, il lui ouvre chaque fois déjà la voie[2]. »

Puisqu'il accepte, puisqu'il assume le passé dont il est héritier, le *Dasein* résolu se choisit assez souvent, pour l'aider à mieux interpréter le présent, pour l'aider à mieux répondre à la situation dans laquelle il se trouve jeté, **un héros, une grande figure du passé dont il « répète » certaines attitudes ou certains vécus**.

La prise de conscience de la mort l'aidant à échapper aux possibilités d'agrément, de facilité, de dérobade, caractéristiques de l'impropre, met aussi le *Dasein* face à « la simplicité de son *destin*. Par là nous désignons cette aventure originale du *Dasein* ne faisant qu'un avec la résolution véritable dans laquelle, étant libre pour la mort, il *se remet* à lui-même *en embrassant* une possibilité héritée mais cependant choisie[3]. » **Les faits passés ne sont plus vus comme des rails dont l'on ne peut sortir et le futur n'est plus lu comme une fatalité inéluctable. L'un et l'autre sont vécus comme des possibilités**. Contrairement à la vision d'un Marx, le vent de l'histoire ne va donc plus dans une direction inéluctable, le *Dasein* n'est plus un fétu emporté, il est maître de ses choix, maître de son destin.

Le *Dasein* existant essentiellement « comme être-au-monde dans l'être-avec en compagnie des autres[4] », les possibilités qu'il répète lui venant des autres, son aventure destinale est partagée par la communauté, par le peuple auquel il appartient, « son destin propre reçoit sa direction de la communauté de destin qui l'unit à ceux avec lesquels il partage le même monde[5] ». **Son aventure se définit** donc **comme « destin commun[6] »** :

> « C'est dans la communication et dans le combat que se libère toute la puissance du destin commun. C'est le destin commun partagé dans et avec sa "génération" qui constitue, en ce qu'il a de destinal pour le *Dasein*, la pleine et propre aventure du *Dasein*[7]. »

---

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 448.
[2] *Ibid.*, p. 45.
[3] *Ibid.*, p. 448.
[4] *Ibid.*, p. 449.
[5] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 85.
[6] Heidegger, *ibid.*, p. 449.
[7] *Ibid.*

A la lumière de cette théorisation, la décision de relater des événements vieux de sept mois, les deux strates rétrogrades du roman mais aussi les deux relectures du journal, le fait que Revel revient constamment dans les mêmes lieux, les analepses, l'emploi du passé composé, etc. prennent bien sûr tout leur sens. Même certains parcours de Revel dans le référent sont en adéquation avec la « répétition » heideggérienne. Le 27 août, par exemple, l'on a droit à une descente vers le passé qui est soudain interrompue par une remontée en quatre étapes (sarcophages, Nouvelle Cathédrale, Matthews and Sons, Maintenant) vers le présent :

> « intervenaient aussi les images lugubres de ces sarcophages blancs […] sarcophages découverts dans la région de la Nouvelle Cathédrale et de Matthews and Sons lors du creusement des fondations de grands immeubles et qui font maintenant l'ornement principal de la première salle du Musée » (27 août, p. 323/436).

Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'y est évoqué le concept de « fondations ». On retrouve exactement le même mouvement le 21 août, à savoir une descente suivie d'une remontée :

> « je suis descendu dans la section de géologie, au sous-sol, parmi les dioramas qui évoquent avec maladresse le paysage de Bleston avec ses plantes et ses bêtes, tout au long des ères, jusqu'au temps romains, parmi les cartes si proches parentes avec leurs couleurs bien tranchées signalant des périodes différentes, de ces affiches déchirées sur les palissades devant le grand magasin inachevé » (21 août, p. 308/427).

Conformément aussi à ce que nous venons de découvrir, les « répétitions » de *L'Emploi du temps* permettent à Revel de se débarrasser de la tradition, du « on-dit. » Retourner dans le passé, via les tapisseries, l'incite par exemple à ne plus lire le temps linéairement comme tous ses concitoyens, à comprendre qu'une même scène peut contenir simultanément plusieurs strates temporelles. Les tapisseries d'Harrey sont aussi la preuve que les mythes ne sont pas, comme on le croyait au XVIIIe siècle, des fables mensongères mais qu'ils ont encore au contraire beaucoup à nous apprendre. Ce que nous avons souligné sur le judéo-christianisme est une autre confirmation de la condamnation du on-dit. En retournant dans la cathédrale, Revel découvre qu'en « grattant » la tradition, on retrouve derrière les mythes bibliques la dimension cyclique du mythique.

Autre trace du passé authentique, Butor prend comme guide des héros du passé. Il « répète » Caïn qui, à l'origine, en tant que nomade, vivait, comme lui, dans l'instabilité de la préoccupation. En tuant son frère, double charnel de lui-même, Caïn a pris conscience que lui aussi était mortel, que son possible le plus propre était la mort. Assumant cette dimension, il a renoncé à la dispersion, à l'agitation, s'est fixé, a bâti une ville et a réalisé ses possibilités d'être les plus propres en devenant le maître des forgerons, des tisserands et des musiciens. Revel qui par son œuvre novatrice tue symboliquement Burton « répète » point pour point

l'itinéraire de son « héros », comme il « répète » point pour point l'itinéraire de Thésée qui, lui aussi, erra, qui, lui aussi, dut combattre ses monstres et fut confronté à la mort de son père, comme Revel est confronté à la mort de Burton, son père en écriture. Cela ne veut pas dire pour autant qu'une vie doit être l'exacte répétition de celle de tel ou tel héros. Si Revel s'intéresse au passé, c'est pour en tirer des renseignements, c'est pour ne pas retomber dans les fautes de ses prédécesseurs. Les plus grandes erreurs de Thésée et d'Oedipe sont sans doute leurs aventures sentimentales. Ayant pris, grâce à son exploration du passé, conscience de ce danger, Revel, lui, renonce à la vie conjugale. Revel, lui, fait ce que son héros n'a pas su faire. Plutôt que de courir après Proserpine, Ariane, Phèdre ou Jocaste, il fait le choix de se consacrer entièrement au possible qu'il a choisi.

En conséquence de quoi, comme les héros, tout en ayant conscience de sa finitude, de son essence fautive, de la mort, Revel se retrouve face à son destin d'artiste, possibilité héritée, destin dont le centre essentiel de gravité n'est ni dans le passé, ni dans l'aujourd'hui mais dans l'avenir, dans l'après-Bleston. Ce destin n'a cependant rien d'une fatalité. Revel a eu le choix, a eu la possibilité de brûler ou de ne pas brûler son manuscrit, aucune force ne le poussait à l'une ou l'autre de ces possibilités. Ces deux possibilités étaient juste des… possibles.

Terminons ces remarques sur l'historialité propre en insistant sur le fait que le sort de Revel ou le sort de Butor ne sont pas les seuls en jeu. Nous l'avons déjà dit, par le biais de la ville de Bleston, c'est le destin du monde moderne qui est le vrai sujet du roman. **L'aventure historiale de Revel** qui refuse de ne voir dans le monde que chaos, qui refuse de brûler Bleston et veut reconstruire sur les murs de la ville une nouvelle cité pour affronter l'avenir, **c'est l'aventure historiale de tous les hommes de l'après-guerre** qui, refusant la Vision du Monde absurde, qui refusant la solution marxiste, croient en un avenir déjà présent que le passé propulse en avant. Le destin propre de Revel « reçoit [donc] sa direction de la communauté de destin qui l'unit à ceux avec lesquels il partage le même monde ».

A la lumière ce cette théorisation, on comprend mieux certaines des prises de positions de Butor constatées précédemment (1.1.2, p. 26), pourquoi, par exemple, dans *Le Génie du lieu*, il reproche à la société occidentale d'avoir voulu éradiquer les traces du passé, pourquoi, dans ses *Improvisations*, il loue au contraire le Japon et le propose comme modèle pour avoir réussi à concilier son passé avec la modernité, pourquoi, enfin, il reproche à la génération de l'avant-guerre d'avoir voulu oublier ce qui venait de se passer et d'essayer de repartir comme si de rien n'était. Butor refuse d'autant plus « l'oubli » qu'il est persuadé que, un peu comme

en psychanalyse, arriver à répéter son passé permet d'approcher des causes fondamentales et profondes de la crise vécue et donc de trouver des réactions adéquates à la situation traversée. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans *Passage de Milan*, seuls les personnages qui s'intéressent au passé semblent prêts à affronter l'avenir : « les personnages sont résignés sauf "l'abbé Jean Ralon et Samuel Léonard. Ils sont tous deux égyptologues"[1] ».

Récapitulons : au début de *L'Emploi du temps*, Revel n'a ni passé ni futur. Il a seulement un présent, un présent incompréhensible sur lequel il n'a aucune prise. En fouillant dans son passé, il est d'abord comme fasciné par ce qu'il découvre, ce qui le pousse à creuser encore et encore. Après avoir connu la tentation de limiter sa vie à son passé, il trouve bientôt dans ce passé de quoi consolider et affermir son « Moi », de quoi voir de mieux en mieux le présent, de quoi découvrir les causes profondes de la crise qu'il ressent et ainsi, comme le confirmeront les strates prospectives de *La Modification*, il peut enfin envisager le futur, enfin envisager de réaliser ses possibles les plus propres.

. La Temporellité, le présent propre

Troisième élément du Souci, le « comme-être-auprès », le dévalement, est l'ekstase du présent. Le *Dasein* ne « sautill[ant pas,] pour ainsi dire, d'un maintenant au suivant d'un bout à l'autre de son "temps"[2] », cette ekstase n'est pas synonyme de « l'instant de maintenant mais elle est ce qui rend présent et situe[3] ». Le Temps n'est pas un cadre qu'il s'agit de remplir d'occupations diverses, il est une présence débordante :

> « Le *Dasein* ne couvre pas, à travers les phases de ses réalités momentanées, un trajet en quelque sorte là-devant, il ne comble pas l'étendue "de la vie" mais il s'étend si bien *lui-même* que son propre être se constitue d'emblée comme extension[4]. »

Puisque débordement, puisque extension, le présent propre n'est pas /Discontinuité/, n'est pas coupé des deux autres ekstases. Parce qu'il relie passé et futur, naissance et mort, le présent propre, appelé par Heidegger « l'instant », s'avère au contraire /Continuité/ et /Simultanéité/ : « Dans cet instant, on n'est plus à proprement parler ramené au passé, on ne tend plus vers l'avenir ; car le passé et l'avenir sont devenus

[1] Lee (In-Souk), *La Temporalité dans l'œuvre romanesque de Butor, (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification*)*, Thèse présentée en vue du doctorat de nouveau régime, sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, février 1997, p. 246-247.
[2] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 437-8.
[3] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 139.
[4] Heidegger, *ibid.*, p. 438.

présents[1] ». L'instant « maintient le présent dans l'avenir et l'avoir-été[2]. » A cause de cette caractéristique, les ekstases **échappent à la /Dislocation/ et au contraire se trouvent sous les faiscsèmes de la /Fusion/ et de l' /Unité/** :

> « L'homme sera authentique ou non authentique suivant qu'il réunira en un faisceau, et même en un point son avenir, son présent et son passé ou qu'il se dispersera. Il n'y a rien de commun entre l'instant de la dispersion et l'instant de la concentration, de la reprise de soi. "Le mode du présent de l'aujourd'hui se révèle, comme l'opposé du véritable instant". Kierkegaard avait de même opposé l'instant esthétique et l'instant religieux[3]. »

N'étant soudain plus écartelé entre mille préoccupations, le *Dasein* y gagne « *La constance du soi-même* au sens non de la simple stabilité mais de celle qui se confirme constamment[4] ». Ce qui fait que par opposition au présent impropre de la quotidienneté, enfin, il « a "constamment" son temps *pour* ce que la situation exige d'elle[5]. »

Ce rapprochement des trois ekstases a aussi des conséquences sur le « souci mutuel ». Le *Dasein* débordant vers ses possibilités d'être ne sent plus le besoin de freiner les autres dans leur pouvoir-être le plus propre. Il cherche au contraire à les aider à accomplir à leur tour leur pouvoir-être :

> « Le *Dasein* résolu peut devenir "conscience morale" des autres. C'est de l'être proprement soi-même de la résolution et de lui seul que naît le propre être-en-compagnie et non d'arrangement équivoque et jaloux et de fraternisations bavardes dans le on, ni non plus de ses velléités d'entreprise[6]. »

Là encore, il est tout à fait possible de lire *L'Emploi du temps* à la lumière de cette conceptualisation. Chaque événement du roman n'en appelle-t-il pas constamment un autre qui en appelle un autre qui lui-même… ? Ce qui fait que chaque instant, loin d'être un maintenant séparé des autres maintenant, entremêle passé, présent et futur. Telle visite dans le parc, au musée, à la foire, à la cathédrale est en lien avec les précédentes ou les suivantes. En août, la relation de Revel avec Ann s'alourdit de celle avec Rose voire de sa relation avec cette même Ann durant l'hiver qui elle-même est en lien avec leur première rencontre dans la papeterie, etc.

Cette perspective permet aussi de comprendre pourquoi le passé composé est le tiroir verbal dominant, pourquoi chaque lexie est lourde de toutes les acceptions qui précèdent ou suivent, pourquoi, surtout, la dernière page du roman voit les cinq grandes strates n'en faire plus qu'une seule, celle du présent.

---

[1] Wahl, « Heidegger et Kierkegaard », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 78.
[2] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 76.
[3] Wahl, *ibid.*, p. 78-79.
[4] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 382-3.
[5] *Ibid.*, p. 477.
[6] *Ibid.*, p. 356-7.

Ajoutons que **non seulement Revel invite explicitement le lecteur à se focaliser sur la lexie « instant »** (« par conséquent toute mon attention doit être réservée à l'instant présent », 9 juin, p. 105-106) mais **il veille à ce que l'instant en question soit un instant relié aux ekstases qui le précèdent ou le suivent** : « Rose a éclaté de rire (un instant elle m'a fait penser à ces jeunes filles qui s'étaient moquées de moi, la première fois que j'étais entré dans l'Ancienne Cathédrale) » (2 juin, p. 77/272-273). **Autrement dit, quand il utilise la lexie « instant », il l'utilise avec une acception heideggérienne.** Une énième relecture de la prosopopée de la façade de la cathédrale le confirme. Dans cet extrait, les trois ekstases ne sont pas juxtaposées mais en /Continuité/. « L'appel » n'est pas que révélation de la mort, il est aussi remise en cause de l'intratemporéanité et révélation de la Temporellité :

> « je ne change pas, je ne meurs pas, je dure, j'absorbe toute tentative dans ma permanence » (20 août, p. 306/425) ;
>
> « ce nouveau visage que je te montre, tu le vois bien, ce n'est pas vraiment un nouveau visage, ce n'est pas un visage du présent, […], c'est le visage présent de cette ville non pas ancienne, mais vieille que je demeure, de cette ville que certains disent condamnée » (20 août, p. 306/425) ;
>
> « cette ère dont tu voulais tant t'éloigner, elle n'a même pas encore fini de venir » (20 août, p. 306/426).

Notons que la dernière occurrence de la lexie « présent » semble, elle aussi, pouvoir être lue comme un aboutissement de toute la réflexion de Revel sur le Temps. Le présent jusqu'alors impropre y devient enfin propre. « Instant » et « présent » sont associés et, surtout, jamais le présent n'a semblé si « extensif », si « débordant » :

> « Sur cette conversation du milieu de l'hiver, sous l'œil de bienveillant reptile du génie jaune, quelle végétation s'est développée soutenant cet instant présent, cet observatoire d'où je la repère, quelle végétation d'événements et de pensées, d'oublis, de réflexions, de tentatives immense échafaudage de branches bourgeonnantes, se ramifiant, se rencontrant » (19 septembre, p. 381/476).

Ce dévoilement du présent propre n'est pas sans conséquence sur la relation de Revel aux autres, sur le « souci mutuel ». Enfin en paix avec lui-même, Revel ne sent plus le besoin de freiner les autres dans leur pouvoir-être. Non seulement il ne se dresse pas contre James ou Lucien mais il aide Rose et Ann à accomplir leur dessein. Comme nous l'avons déjà fait remarquer plusieurs fois, il devient même « conscience morale » des autres : il amène James et Lucien à rencontrer Horace, il essaye de remettre en cause les préjugés des uns et des autres, etc.

Terminons par une observation de Heidegger qui permet de dépasser une des ambivalences du Temps les plus problématiques. Pour ce philosophe, si **le Temps n'est en effet plus, comme chez Aristote, une réalité objective, il n'est pas non plus, comme chez Saint Augustin, le fruit de l'âme ou de l'esprit :** il n'y a pas « d'un côté *le* temps dans son écoulement propre et de l'autre *les* modalités de conscience par l'intermédiaire desquelles cet

écoulement serait appréhendé[1]». Le Temps puisqu'il n'est pas être-là-devant-en-soi de l'étant, puisqu'il ne se trouve pas dans le monde comme une chose, puisqu'il n'encadre pas non plus la réalité n'est pas objectif. Mais le Temps puisqu'il ne dépend pas de notre volonté ou de notre entendement, puisqu'il transcende le *Dasein*, puisqu'il n'est pas « l'être-là-devant et l'apparaître en un sujet » n'est pas non plus subjectif[2] ou plutôt *« Le temps au monde est "plus objectif" que tout objet possible parce que, comme condition de possibilité de l'étant intérieur au monde, il est chaque fois déjà "objeté" horizontalement et ekstatiquement avec l'ouvertude au monde [3]» et il est aussi « "plus subjectif" que tout sujet possible, parce que, si le sens du souci comme être du soi-même existant factivement est correctement entendu, c'est lui qui rend possible aussi cet être. »* Ce que Ricoeur reformule par « D'un côté, le temps du monde est plus "objectif" que tout objet, dans la mesure où il accompagne la révélation du monde comme monde ; en conséquence, il n'est pas plus lié aux étants psychiques qu'aux étants physiques […]. D'un autre côté, il est plus "subjectif" que tout sujet, en vertu de son enracinement dans le Souci[4]. » Le pas suivant ne tarde guère : **ce n'est pas le *Dasein* qui crée crée dans sa conscience la Temporellité, c'est la Temporellité qui fonde ontologiquement l'existentialité du *Dasein*** :

> « L'analyse existentiale dévoile que ce qui fait le propre de l'existence, soit de cela même, qui, en principe, nous est le plus proche et le plus familier, est une instauration du temps généralement méconnue mais profonde et décisive[5] ».

On le voit, tout *L'Emploi du Temps* pourrait être relu à la lumière de Heidegger : au début de son séjour, Revel vit dans la Temporalité, dans le Temps de la quotidienneté, de l'historialité impropre et de l'intratemporéanité, sa vie n'est que dispersion et inauthenticité, qu'absurdité et non sens. Il est alors menacé par l' 'Apathie', la 'Confusion', la 'Dislocation', la 'Néantisation'. Quand il prend conscience grâce à « l'accident » de Burton que la mort n'est justement pas un accident, quand il utilise proprement son passé en le « répétant » pour mieux vivre son présent, présent qui devient non pas un simple maintenant mais une ekstase riche de passé prête à se propulser vers l'avenir, en un mot quand enfin il passe de la Temporalité à la Temporellité, quand enfin il « emploie » authentiquement son « Temps », il découvre sa possibilité d'être la plus propre : l'écriture.

---

[1] Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 27.
[2] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 166.
[3] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 486.
[4] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 157.
[5] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 96-97.

✓ **Sartre**

On pourrait de même proposer une lecture sartrienne de *L'Emploi du temps* et cela d'autant plus que, comme nous allons maintenant le montrer, Sartre, du point de vue temporel, innove finalement relativement peu. **Il ne fait en quelque sorte que de teinter de vocabulaire sartrien la pensée de Heidegger.** Il est d'ailleurs révélateur que, dans *L'Être et le Néant*, le seul chapitre entièrement consacré à la question du Temps soit dans le premier tiers de l'essai alors que cette même question trône dans le titre même de l'ouvrage de Heidegger.

. Objectivité, Subjectivité

Comme celle de Heidegger, la conceptualisation de Sartre revient sur la difficile question de l'/Objectivité/ et de la /Subjectivité/. Pour Sartre, l'homme n'est pas un en-soi, n'est pas un objet. En cela, il s'oppose aux matérialistes :

> « cette théorie est la seule à donner une dignité à l'homme, c'est la seule qui n'en fasse pas un objet. Tout matérialisme a pour effet de traiter tous les hommes, y compris soi-même, comme des objets, c'est-à-dire comme un ensemble de réactions déterminées, que rien ne distingue de l'ensemble des qualités et des phénomènes qui constituent une table ou une chaise ou une pierre. Nous voulons constituer précisément le règne humain comme un ensemble de valeurs distinctes du règne matériel[1]. »

L'existence précédant l'essence, **l'homme est au contraire**, pour Sartre, **du côté de la /Subjectivité/ :**

> « l'homme existe d'abord, c'est-à-dire que l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur [….] l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être[2] » ;

> « Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. C'est aussi ce qu'on appelle la subjectivité[3]. »

Il est pour-soi, c'est-à-dire que ne coïncidant pas avec lui-même, appréhendant « un décalage entre le type d'être qu'il peut concevoir et l'être qu'il est[4] », il est toujours tendu vers cet être qu'il pourrait être, il veut constamment devenir cet être qu'il est vraiment. N'étant pas dans le présent ce qu'il est vraiment, étant dépassement de ce qu'il était, et étant enfin constamment

[1] Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1996, p. 57-59.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 26-30.
[4] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 116.

tendu vers ses possibles, **le pour-soi est temporalisation**, ce qui fait que la temporalité est du côté de la subjectivité. Cependant, s'opposant aux positivistes, Sartre, par un beau paradoxe, découvre que, **par la /Subjectivité/, l'homme peut atteindre la vérité. La /Subjectivité/ fonde l' /Objectivité/** :

> « Il ne peut y avoir de vérité autre, au point de départ, que celle-ci : *je pense donc je suis*, c'est là la vérité absolue de la conscience s'atteignant elle-même. Toute théorie qui prend l'homme en dehors de ce moment où il s'atteint lui-même est d'abord une théorie qui supprime la vérité, car, en dehors de ce *cogito* cartésien, tous les objets sont seulement probables, et une doctrine de probabilités, qui n'est pas suspendue à une vérité, s'effondre dans le néant ; pour définir le probable il faut posséder le vrai. Donc pour qu'il y ait une vérité quelconque, il faut une vérité absolue ; et celle-ci est simple, facile à atteindre, elle est à la portée de tout le monde ; elle consiste à se saisir sans intermédiaire[1] » ;

> « nous entendons par existentialisme une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine[2]. »

Il insiste enfin sur le fait que subjectivité n'est pas synonyme d'individualité, bien au contraire, elle inclut les autres et **la subjectivité des autres nous est** même **indispensable pour savoir qui nous sommes** :

> « Mais la subjectivité que nous atteignons là à titre de vérité n'est pas une subjectivité rigoureusement individuelle, car nous avons démontré que dans le *cogito*, on ne se découvrait pas seulement soi-même, mais aussi les autres. […] Ainsi, l'homme qui s'atteint directement par le *cogito* découvre aussi tous les autres, et il les découvre comme la condition de son existence. Il se rend compte qu'il ne peut rien être (au sens où l'on dit qu'on est spirituel, ou qu'on est méchant, ou qu'on est jaloux) sauf si les autres le reconnaissent comme tel. Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, ainsi d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi[3] » ;

> « Ainsi découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité, et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres[4]. »

Dans *L'Emploi du temps*, c'est bien via la subjectivité de Revel que l'on découvre Bleston, le monde moderne et que tout se temporalise, c'est aussi la subjectivité et le Temps qui permettent à Revel de se projeter vers ses possibles et de découvrir qui il « est » « vraiment », à savoir un écrivain. Rose et Ann en se détournant de lui, Burton en le mettant sur la voie de l'écriture et en lui faisant prendre conscience, sans le vouloir, des limites du *Meurtre de Bleston* et de l'incomplétude de sa représentation du réel, lui permettent, de même, de découvrir qui il est vraiment : quelqu'un qui n'a pas pour vocation la vie maritale mais la création.

. Durée psychologique et historicité

Comme Heidegger, mais en opposition à Bergson, **Sartre défend aussi la /Pluralité/ des Temps**. Il propose de distinguer, d'une part, « la durée psychologique que nous

[1] Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1996, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 22.
[3] *Ibid.*, p. 57-59.
[4] *Ibid.*, p. 59.

connaissons et dont nous faisons quotidiennement usage, en tant que successions de formes temporelles organisées[1] » et, d'autre part, ce qu'il appelle l' « historicité ». La première est

> « le tissu concret d'unités psychiques d'écoulement. Cette joie, par exemple, est une forme organisée qui paraît après une tristesse et, auparavant, il y a eu cette humiliation que j'ai éprouvée hier. C'est entre ces unités d'écoulement, qualités, états, actes, que s'établissent communément les relations d'avant et d'après, et ce sont ces unités qui peuvent même servir à *dater*. Ainsi, la conscience réflexive de l'homme-dans-le-monde se trouve, dans son existence quotidienne, en face d'objets psychiques, qui sont ce qu'ils sont, qui paraissent sur la trame continue de notre temporalité comme des dessins et des motifs sur une tapisserie et qui se succèdent à la façon des choses du monde dans le temps universel, c'est-à-dire en se remplaçant sans entretenir entre eux d'autres relations que des relations purement externes de succession[2]. »

L' « historicité » est, quant à elle, la temporalité originelle, la temporalité du pour-soi (cf. ci-dessous). Nous retrouvons là l'équivalent des Temps impropre et propre de Heidegger.

. L'instant, généralités

La temporalité sartrienne est aussi stratification via le pour-soi et, cette fois, c'est l' « instant » heideggérien que nous redécouvrons, un instant qui, comme nous allons maintenant le montrer, nous fait retrouver la plupart des faiscsèmes de la stratification (/Continuité/, /Différenciation/, /Divisibilité/, /Fusion/, /Non-finitude/, /Pluralité/, /Rétrogradation/, /Simultanéité/, /Unité/, etc.) :

> « La temporalité est évidemment une structure organisée et ces trois prétendus "éléments" du temps : passé, présent, avenir, ne doivent pas être envisagés comme une collection de "data" dont il faut faire la somme – par exemple, comme une série infinie de "maintenant" dont les uns ne sont pas encore, dont les autres ne sont plus – mais comme des moments structurés d'une synthèse originelle. Sinon nous rencontrerons d'abord ce paradoxe : le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore, quant au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout, il est la limite d'une division infinie, comme le point sans dimension […] La seule méthode possible pour étudier la temporalité c'est de l'aborder comme une totalité qui domine ses structures secondaires et qui leur confère leur signification[3]. »

Sur les pas de Heidegger, **Sartre critique la conception de Descartes** qui en séparant les instants « perd toute possibilité de distinguer ce qui *n'est plus* de ce qui *n'est pas*[4]». **Il critique aussi l'approche bergsonienne** car elle fait du passé une période qui n'agit plus dans le présent et ne permet donc pas d'expliquer « que le passé puisse "renaître", nous hanter, bref, exister *pour nous*[5]. » Autrement dit, l'un par la /Discontinuité/ des instants, l'autre par la /Continuité/ résultant de l'interpénétration isolent le passé du présent et en font un simple « en-soi ». Certes, mais que propose alors Sartre ?

Il estime que dans l'instant, plutôt que de se succéder, passé, présent et futur sont là simultanément mais que chacun tend en quelque sorte à « fuir », à « s'échapper » du

---

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 193.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 142.
[4] *Ibid.*, p. 145.
[5] *Ibid.*, p. 144.

présent. C'est la raison pour laquelle, reprenant la terminologie de Heidegger et jouant sur le préfixe d'éloignement, pour désigner chacune des composantes de l'instant, il utilise la lexie « ekstase ». Pour nous aider à mieux comprendre, Sartre s'appuie sur une image évocatrice : « On désignait dans le monde antique la cohésion profonde et la dispersion du peuple juif du nom de "diaspora". C'est ce mot qui nous servira pour désigner le mode d'être du pour-soi : il est diasporique[1]. » En quoi l'est-il ? Pour répondre à cette question, **analysons les trois ekstases une à une.**

. **L'instant,** ekstase du passé

Commençons par celle du passé. Sartre explique que nous ne sommes plus celui ou celle que nous avons été : « je ne puis rien énoncer sur moi qui ne soit devenu faux quand je l'énonce […] tout jugement que je porte sur moi est déjà faux quand je le porte, c'est-à-dire que je suis devenu *autre chose*[2]. » Le fait que l'on ne puisse pas revivre véritablement le passé en est sans doute la meilleure preuve. C'est que, contrairement au présent, le passé n'est plus pour-soi mais en-soi : « Si je ne puis rentrer dans le passé, ce n'est pas par quelque vertu magique qui le mettrait hors d'atteinte mais simplement parce qu'il est en-soi et que je suis pour moi ; le passé c'est ce que je suis sans pouvoir le vivre[3]. »

Devons-nous pour autant en déduire que nous ne sommes que présent, que le passé est complètement absent de l'instant présent ? Loin de là ! **Non seulement le présent ne se délivre jamais de l'en-soi passé qui en quelque sorte le hante (**« ce qu'on me dit touchant un acte que j'ai fait hier, une humeur que j'ai eue, ne me laisse pas indifférent : je suis blessé ou flatté, je me cabre ou je laisse dire, je suis atteint jusqu'aux moelles. Je ne me désolidarise pas de mon passé[4] ») **mais puisque le présent est dépassement du passé, le passé est toujours au cœur de ce que le présent est.** Sartre va même jusqu'à écrire que quel que soit le pour-soi, il « est » son passé. Et ce philosophe d'ajouter : « A la limite, à l'instant infinitésimal de ma mort, je ne serai plus que mon passé. Lui seul me définira[5]. »

Nous sommes tous effectivement la somme de notre passé, de nos expériences et ce que ce passé soit conscient ou non, éloigné ou non : « Car enfin ce fœtus, c'*était* moi, il représente la limite de fait de ma mémoire mais non la limite de droit de mon passé[6]. » Mais tout passé est « coprésent à des en-soi dans un monde ou, si l'on préfère, dans un état du

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 172.
[2] *Ibid.*, p. 151.
[3] *Ibid.*, p. 154.
[4] *Ibid.*, p. 150.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 174.

monde qui a passé. En sorte que, en un sens, le pour-soi apparaît comme étant né *du* monde car l'en-soi dont il est né est au milieu du monde, comme coprésent passé parmi des coprésents passés[1] ». Autrement dit, **mon pour-soi ne remonte pas seulement à mon apparition en tant qu'embryon mais il est le dépassement de tous les en-soi qui l'ont précédé. On a là une nouvelle justification de la présence dans *L'Emploi du temps* de la /Rétrogradation/, de la /Non-Finitude/** et de cette perpétuelle course vers les origines qui nous fait passer du début de l'année de Revel en Grande-Bretagne, à la Nouvelle Cathédrale, à l'Ancienne, à la Grèce, à la Crète, aux temps préhistoriques, etc. :

> « le passé est *là*, constamment, c'est le sens même de l'objet que je regarde et que j'ai déjà vu, des visages familiers qui m'entourent, c'est le début de ce mouvement qui se poursuit […], c'est l'origine et le tremplin de toutes mes actions, c'est cette épaisseur du monde, constamment donnée et qui permet que je m'oriente et me repère, c'est moi-même en tant que je me vis comme une personne[2]. »

. **L'instant,** ekstase du présent

Cependant, contrairement au passé, contrairement aux objets, même si, « mauvaise foi » oblige, il lui arrive d'agir comme si ce n'était pas le cas, **l'homme n'est fondamentalement pas en-soi, il est pour-soi. Or le pour-soi « est l'être qui existe sous forme de témoin de son être[3] ». Voilà qui nous ramène au présent.**

Mais l'homme est aussi « à soi-même témoin de soi comme *n'étant pas* cet être […] il nie de l'être présent qu'il soit l'être auquel il est présent [4]». Le pour-soi fait que **l'homme** prend conscience de ses possibilités et donc de ce qu'il est mais il lui fait aussi se rendre compte que, puisqu'il n'a pas encore accompli ces possibilités, il **n'est pas encore ce qu'il est. Son présent n'est pas présent. Voilà qui cette fois conduit à comprendre que l'instant n'est pas que présent**, que le pour-soi est « présent à l'être sous forme de fuite[5] », que le présent n'est pas que « non-être présentifiant du pour-soi. En tant que pour-soi, il a son être hors de lui, devant et derrière. Derrière, il *était* son passé et devant il *sera* son futur. Il est fuite hors de l'être coprésent et de l'être qu'il était vers l'être qu'il sera. En tant que présent il n'est pas ce qu'il est (passé) et il est ce qu'il n'est pas (futur)[6]. » **Une nouvelle fois, l'instant, l'instant, le présent, se stratifie en passé, présent, futur. Une nouvelle fois ressurgissent les faiscsèmes de la /Divisibilité/, de la /Pluralité/, de la /Simultanéité/, de la /Différenciation/ et de la /Fusion/.**

---

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 175.
[2] *Ibid.*, p. 176.
[3] *Ibid.*, p. 157.
[4] *Ibid.*, p. 158.
[5] *Ibid.*, p. 158.
[6] *Ibid.*, p. 159.

. L'instant, ekstase du futur

Ce qui précède l'annonce, **l'ekstase du futur est, elle aussi, très « présente » dans l'instant. C'est vrai pour l'en-soi** :

> « Dès que je fixe l'essence de la chose, que je la saisis comme table ou encrier, je suis déjà là-bas au futur, d'abord parce que son essence ne peut-être qu'une coprésence à ma possibilité ultérieure de n'être-plus-que-cette-négation, ensuite parce que sa permanence et son ustensilité même de table ou d'encrier nous renvoient au futur[1]. »

C'est encore plus vrai pour le pour-soi. Pour le montrer, Sartre prend l'exemple d'un match de tennis. Toutes les actions qui sont accomplies par le joueur sont conditionnées par le futur, sont des « moyens de me rapprocher de cet état futur pour m'y fondre, chacune d'elles n'ayant tout son sens que *par* cet état futur ». Evidemment, à la ligne suivante, Sartre généralise : « Il n'est pas un moment de ma conscience qui ne soit pareillement défini par un rapport interne à un futur ; que j'écrive, que je fume, que je boive, que je me repose, le sens de mes consciences est toujours à distance, là-bas, dehors[2]. »

Pour lui, **le futur n'est pas un « maintenant » non encore réalisé, c'est « ce *ce que j'ai à être* en tant que je ne peux pas l'être[3]. »** Cette simple définition montre bien que tout présent est conditionné et tendu vers le futur. Nous venons de voir que le présent est prise de conscience de la non réalisation de possibles, il est donc par définition 'Manque' présupposant un futur où ce 'Manque' sera résorbé :

> « Le Possible est ce *de quoi* manque le pour-soi pour être soi ou si l'on préfère l'apparition à distance de ce que je suis. On saisit dès lors le sens de la fuite qui est présence : elle est fuite *vers son être*, c'est-à-dire vers le soi qu'elle sera par coïncidence avec ce qui lui manque. Le futur est le manque qui l'arrache, en tant que manque, à l'en-soi de la présence[4]. »

A noter que c'est cette caractéristique du pour-soi qui fait que l'homme n'est jamais satisfait (« De là cette déception ontologique qui attend le pour-soi à chaque débouché dans le futur : "Que la République était belle sous l'Empire[5] !" ») mais, en compensation, est toujours poussé de l'avant, cherche toujours à bâtir un monde plus satisfaisant.

Le futur ne concerne pas que le « Moi », c'est le monde entier qui est concerné par le futur de chaque « Moi ». Inutile de préciser que l'on a là une conceptualisation de ce qu'on trouve dans *L'Emploi du temps*. En écrivant son journal, en s'orientant vers un de ses

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 251.
[2] *Ibid.*, p. 160.
[3] *Ibid.*, p. 160-161.
[4] *Ibid.*, p. 161.
[5] *Ibid.*, p. 163.

possibles, l'écriture, Revel ne fait pas que passer de l'en-soi au pour-soi, il aide toute la société, tous ses contemporains à passer de l'en-soi au pour soi :

> « je dois, suivant la formule célèbre, "devenir ce que j'étais", mais c'est dans un monde lui-même *devenu* que je dois le devenir. Et dans un monde devenu *à partir* de ce qu'il est. Cela signifie que je donne au monde des possibilités propres à partir de l'état que je saisis sur lui[1]. »

Et d'ailleurs, cette affirmation n'est pas valable que pour le futur, on pourrait dire la même chose du présent : « quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes[2] », « notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière[3] », « en me choisissant, je choisis l'homme[4]. »

Contrairement à l'approche scientifique mécaniste, cette conceptualisation du futur est garante de 'Liberté' et évidemment là encore nous recroisons Butor :

> « le futur constitue le sens de mon pour-soi présent, comme le projet de sa possibilité, mais […] il ne prédétermine aucunement mon pour-soi à venir […] je suis mon futur dans la perspective constante de la possibilité de ne l'être pas […] Ainsi le futur n'a pas d'être en tant que futur. Il n'est pas *en soi* et il n'est pas non plus sur le mode d'être du pour-soi puisqu'il est le *sens* du pour-soi. Le futur n'est pas, il se *possibilise*[5]. »

. **L'instant** : une unité d'ekstases

Tout ce qui précède le montre, **le Temps, pour Sartre,** n'**est** donc pas /Unicité/, /Successivité/, /Discontinuité/, ligne mais **/Pluralité/, /Simultanéité/, /Continuité/, stratification**. **L'instant est « compression subite et infinie de la facticité (passé), du pour-soi (Présent) et de son possible (Avenir)[6] »**. Le fameux doute cartésien en est une bonne illustration :

> « Se découvrir doutant, c'est déjà être en avant de soi-même dans le futur qui recèle le but, la cessation et la signification de ce doute, en arrière de soi dans le passé qui recèle les motivations constituantes du doute et ses phases, hors de soi dans le monde comme présence à l'objet dont on doute[7]. »

Avec Sartre, il faudrait rajouter « Les mêmes remarques s'appliqueraient à n'importe quelle constatation réflexive : je lis, je rêve, je perçois, j'agis[8]. » **Les trois ekstases ne sont**

---

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 162.
[2] Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1996, p. 31.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] *Ibid.*, p. 33.
[5] Sartre, *L'Être et le Néant*, *ibid.*, p. 164.
[6] Souligné par nous, Sartre, *ibid.*, p. 163.
[7] *Ibid.*, p. 191-192.
[8] *Ibid.*, p. 192.

cependant pas que juxtaposées simultanément les unes aux autres. Elles sont caractérisées par les faiscsèmes de la /Fusion/ et de l'/Unité/ :

> « Que pouvons-nous conclure […] ? Tout d'abord ceci : la temporalité est une force dissolvante mais au sein d'un acte unificateur, c'est moins une multiplicité réelle – […] – qu'une quasi-multiplicité, qu'une ébauche de dissociation au sein de l'unité […] Si, donc, il n'y a aucune priorité de l'unité sur la multiplicité ni de la multiplicité sur l'unité, il faut concevoir la temporalité comme une unité qui se multiplie, c'est-à-dire que la temporalité ne peut être qu'un rapport d'être au sein du même être […] L'avant et l'après ne sont intelligibles, […] que comme relation interne[1]. »

A cause de cette caractéristique, l'homme est donc à la fois en avant et en arrière de soi, « jamais soi[2] » ce qui a pour conséquence qu'il est comme hanté par le désir de coïncider avec lui-même, hanté par un désir d' 'Unification', par l'impossible synthèse de l'en-soi et du pour-soi (que Sartre nomme l'en-soi-pour-soi). Et c'est précisément en cela que le pour-soi est générateur de certains des existentiaux que nous n'avons cessé de croiser comme l' 'Etrangeté', le 'Manque', la 'Dislocation' : « L'éternité que l'homme recherche, ce n'est pas l'infinité de la durée, de cette vaine course après soi dont je suis moi-même responsable : c'est le repos en soi, l'atemporalité de **la** coïncidence absolue avec soi[3]. » soi[3]. » Mais ce 'Manque' aussi difficile soit-il à assumer est garant de '**Liberté'**. Puisqu'il n'y n'y a pas parfaite synthèse, c'est à l'homme de choisir parmi les possibles qui s'offrent à lui, rien ne le contraint de choisir un possible plus qu'un autre.

Etant donné, cependant, que certains possibles sont supérieurs à d'autres et qu'en plus, comme nous venons de le rappeler, chaque choix personnel implique tous les hommes (« Tout se passe comme si, pour tout homme, toute l'humanité avait les yeux fixés sur ce qu'il fait et se réglait sur ce qu'il fait[4] »), une telle conceptualisation ne peut être qu'une terrible source d' **'Angoisse'** : « l'homme qui s'engage et qui se rend compte qu'il est non seulement celui qu'il choisit d'être, mais encore un législateur choisissant en même temps que soi l'humanité entière, ne saurait échapper au sentiment de sa totale et profonde responsabilité. Certes, beaucoup de gens ne sont pas anxieux ; mais nous prétendons qu'ils se masquent leur angoisse, qu'ils la fuient[5] ». C'est pour cela que Sartre en arrive à écrire : « l'homme est condamné à être libre[6] ». On le voit, **si temporellement parlant la philosophie de Sartre innove peu, elle rend en revanche idéalement compte des existentiaux découverts dans *L'Emploi du temps*.**

---

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 171.
[2] *Ibid.*, p. 177.
[3] *Ibid.*, p. 177.
[4] Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1996, p. 36.
[5] *Ibid.*, p. 34.
[6] *Ibid.*, p. 39.

En conclusion, si la plupart des caractéristiques de *L'Emploi du temps* que nous avons soulignées en étudiant la conceptualisation de Heidegger peuvent s'expliquer par la philosophie de ce dernier, elles peuvent tout autant s'expliquer par la pensée de Sartre. Où celui-ci affine cependant la pensée de son prédécesseur et laisse sa trace dans le roman de Butor, c'est d'abord dans la description des existentiaux et ensuite dans le fait qu'il donne la toute première place au présent :

> « il convient malgré tout de mettre l'accent sur l'ek-stase présente – et non comme Heidegger sur l'ekstase future – parce que c'est en tant que révélation à lui-même que le pour-soi *est* son passé, comme ce qu'il a à-être-pour-soi dans un dépassement néantisant, et c'est comme révélation à soi qu'il est manque et qu'il est hanté par son futur, c'est-à-dire par ce qu'il est pour soi là-bas, à distance. Le présent n'est pas ontologiquement "antérieur" au passé et au futur, il est conditionné par eux tout autant qu'il les conditionne, mais il est le creux de non-être indispensable à la forme synthétique totale de la temporalité[1]. »

C'est bien vers cela que tendent, à la fois, le roman, l'analyse des grandes strates (4.1.3, p. 455), l'analyse de la dernière page (4.1.4, p. 493). **C'est, enfin, sans doute aussi chez Sartre, et plus particulièrement dans les conséquences qu'il tire de l'instant, que Butor puise l'épaisseur de Revel, l'épaisseur synthétique de Temps qu'il donne à chacun de ses actes.** Il faut dire que Sartre, par sa propre œuvre comme par ses analyses des romans américains, avait invité les écrivains de son époque à emprunter cette voie :

> « Les nuages s'amoncelaient au-dessus de nos têtes. On se battait en Espagne ; les camps de concentration se multipliaient en Allemagne, en Autriche, en Tchécoslovaquie. Partout la guerre menaçait. Néanmoins l'analyse à la Proust, à la James, demeurait notre seule méthode littéraire, notre procédé favori. Mais pouvait-elle prendre en compte la mort brutale d'un Juif à Auschwitz, le bombardement de Madrid par les avions de Franco ? Voici qu'une nouvelle littérature nous présentait ses personnages de façon synthétique. Elle leur faisait accomplir sous nos yeux des actes complets en eux-mêmes, impossibles à analyser, des actes qu'il fallait saisir complètement avec toute la puissance obscure de nos âmes[2]. »

✓ **Bachelard**

. **Superpositions temporelles**

Une dernière influence peut sans doute aussi expliquer plusieurs des stylèmes, faiscsèmes et existentiaux rencontrés : Bachelard.

Dans *La Dialectique de la durée*, **ressortent par exemple les faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Différenciation/, de la /Simultanéité/, de /l'Objectivité/ et de la /Subjectivité/. Bachelard fait en effet remarquer que** si le Temps des physiciens a longtemps semblé unique et absolu, **le pluralisme temporel**, depuis l'avènement de la relativité, **est devenu en physique la norme reconnue**. **Il estime donc qu'il n'existe pas**

[1] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 177.
[2] Sartre, « Les romanciers américains aux yeux des Français », *Atlantic Monthly*, vol. 178, n° 2, août, 1946, cité par Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 2005, p. 50-51.

une seule durée mais plusieurs groupements d'instants, plusieurs durées superposées[1]. Il va d'ailleurs jusqu'à intituler le sixième chapitre de son essai : « Les superpositions temporelles ».

Reprenant la distinction Temps subjectif, Temps objectif, s'appuyant sur Minkowski (*Le temps vécu*, Paris, 1933), **il commence par rappeler que, constamment, se superposent dans notre réalité Temps du « Moi » et Temps du monde, Temps vécu et Temps pensé et, surtout, il insiste sur le fait que cette superposition est sous le faiscsème de la /Non-synchronisation/.** Quand le Temps du « Moi » semble aller plus vite que le Temps du monde, le Temps passe alors très rapidement : « la vie nous sourit et nous sommes joyeux. » Parfois au contraire, le Temps du « Moi » « paraît retarder sur celui du monde, le Temps alors s'éternise, nous sommes moroses et l'ennui s'empare de nous. » Bachelard prend la précaution de préciser qu'il ne s'agit pas d'une simple « *illusion,* mais bien d'une réalité psychologique qui s'impose dans l'analyse de cas pathologiques[2]. »

Il revient un peu plus loin sur cette théorie de la superposition de Temps non synchrones en relatant un de ses rêves. Venant d'acheter une maison, il s'endort en songeant aux dernières formalités à régler et se retrouve alors face au propriétaire de son ancienne demeure. Il discute avec lui, lui annonce son déménagement et soudain découvre qu'il parle à un inconnu. Bachelard voit dans cette anecdote innocente la preuve de **deux autres Temps non synchrones**, **le Temps verbal et le Temps visuel**. « Le temps visuel court plus vite, d'où un décrochement[3]. » Pendant les temps d'éveil, la « réalité oblige la vue à attendre la parole, d'où des pensées objectives cohérentes, une simple superposition à deux termes apportant des confirmations réciproques, qui sont le plus souvent suffisantes pour donner l'impression d'objectivité. Alors on parle ce que l'on voit ; on pense ce que l'on parle[4] ».

On pourrait donc représenter le Temps bachelardien par des superpositions verticales de plusieurs Temps. « [L]e temps a une épaisseur[5] » écrit Bachelard. En période d'éveil, les différents Temps glissent horizontalement à peu près au même rythme. En périodes de rêve, ils se décalent : « rêver, c'est désengrener les temps superposés ».

[1] Bachelard, *La dialectique de la durée,* coll. « Quadrige », PUF, [1950], 2006, p. 90.
[2] *Ibid.*, p. 95-96.
[3] *Ibid.*, p. 97.
[4] *Ibid.*, p. 98.
[5] *Ibid.*, p. 92.

Nous retrouvons ces superpositions temporelles dans la conception que Bachelard a de l'instant. Pour lui, il existe des différences qualitatives entre les instants. Deux instants différents peuvent être plus ou moins denses. Les instants les plus riches sont ceux qui contiennent autant de plaisirs qu'en contiendrait le Temps infini. Dans de tels instants,

> « **Toute la force du temps se condense dans l'instant novateur** où la vue se dessille, près de la fontaine de Siloë, sous le toucher d'un divin rédempteur qui nous donne d'un même geste la joie et la raison, et le moyen d'être éternel par la vérité et la bonté[1]. »

Dans ce type d'instant, plus que dans aucun autre, le Temps se fait « vertical ». « **"Condenser" le temps c'est […] prêter au présent les résonances du passé,** de notre plus lointain passé. C'est faire jouer les "correspondances" dans le temps comme on peut le faire jouer dans l'espace. C'est retrouver "le vert paradis des amours enfantines" dont parle Charles Baudelaire. […] **ce sera aussi "trouver du nouveau", trouver "l'instant novateur"** […] La condensation du temps est, tout uniment, une "recherche de la base et du sommet"[2] ». Nous le voyons, une fois de plus, **ce sont les faiscsèmes de la /Pluralité/, de la /Continuité/ et de la /Non-finitude/ qui soudain ressurgissent.**

Dans *L'Emploi du temps*, nous retrouvons à plusieurs reprises la superposition, non synchrone, Temps du « Moi » / Temps du monde : autant la première semaine et la dernière quinzaine du séjour de Revel passent vite, autant les mois de novembre et décembre semblent infinis. Nous avons d'ailleurs déjà vu plus haut que pour rendre cette superposition temporelle, Butor joue sur la vitesse du récit et s'inspire d'Eisenstein. Ce que dit Bachelard du Temps lent pourrait être transposé mot pour mot à la situation de Revel : « le temps alors s'éternise, nous sommes moroses et l'ennui s'empare de nous. »

Nous retrouvons aussi dans le roman de Butor un décalage entre le Temps verbal et le Temps visuel et ce, précisément, lors des rêves de Revel. Le 6 août, exactement comme Bachelard, Jacques raconte le rêve d'un événement récent qui le préoccupe : sa dernière soirée chez les Burton et leur conversation sur *Le Meurtre de Bleston.* Alors qu'il semble y avoir au début du texte correspondance entre les Temps, Revel voit soudain les lettres du nom de Burton se mettre à flamber puis tout s'effacer. Le Temps visuel court ici plus vite que le Temps verbal. Ce que rêve Revel, c'est ce qui est en train d'arriver à l'œuvre de Burton. Celle-ci étant en retard sur le réel est en train de disparaître. Il est possible de faire la même

[1] Souligné par nous, Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, stock, [1931], 2006, p. 95.
[2] Partiot, « La notion de temps chez Gaston Bachelard », *Revue Polaire*, août 2008, http://www.revue-polaire.com/spip.php?article208.

lecture du rêve raconté le 12 septembre. La Nouvelle Cathédrale soudain s'anime, grandit et tous les spectateurs présents, tous les bâtiments de la place se retrouvent en elle, sous une énorme mouche. Apparaît alors, à l'emplacement de la cathédrale, un bâtiment tout nouveau que Revel n'arrive qu'à entrevoir. Ce bâtiment, c'est l'œuvre future, c'est le journal de Revel. Puisque le roman n'est pas encore achevé, une nouvelle fois le Temps visuel devance le Temps verbal.

Le concept de superposition verticale de plusieurs Temps glissant horizontalement à des vitesses différentes se retrouve aussi, bien sûr, partout dans *L'Emploi du temps* ne serait-ce que par la présence des cinq strates. Les mois indiqués en haut des pages en sont la meilleure preuve. Le *summum* se trouvant bien sûr à la fin du roman où le Temps du mois de septembre se superpose aux Temps des souvenirs et aux Temps des relectures.

Le roman de Butor aide aussi à prendre conscience que tous les instants ne se valent pas, n'ont pas la même densité. Il devient par exemple vite évident que les épisodes de début février n'ont pas le même poids que l'arrivée à Bleston, l'accident de Burton, l'incendie du plan, etc. **Les instants les plus riches, conformément à la théorisation de Bachelard, sont des instants novateurs, riches de promesses mais, parallèlement, condensant en eux le passé, des instants où tout est résonance et correspondance**. L'instant où Revel brûle la carte, nous y reviendrons, est par exemple en totale correspondance avec le ticket de Plaisance Gardens brûlé, avec la tentation de brûler la photo de Burton mais aussi avec les incendies de la ville, avec Horace, avec le film montrant l'incendie de Rome, avec la ville d'Athènes en feu sur les tapisseries, etc. L'instant de l'accident de Burton peut de même être relié au roman de ce dernier, *Le Meurtre de Bleston,* à une des annonces du journal local, à Thésée, à Œdipe, à Caïn, etc. Chaque instant est donc lourd de Temps et de résonances, lourd aussi d'annonces et de nouveautés puisque chacun d'eux engendre et motive les réactions de Revel. La description de la Morris Noire par exemple annonce la longue enquête que fera Revel pour l'identifier. L'incendie de la carte est, quant à lui, lourd du journal intime qui va en découler.

. Les souvenirs

Certaines réflexions de Bachelard sur les souvenirs ne semblent pas non plus sans lien avec *L'Emploi du temps* et permettent donc de comprendre un peu mieux comment se créent les stratifications temporelles.

A plusieurs reprises, Bachelard, sans doute influencé par Bergson, explique que **le souvenir n'est pas disponible à volonté mais s'appuie sur le présent** : « Aucune image ne surgit sans raison, sans association d'idées[1]. » Reprenant certaines des réflexions de Janet, il montre que **la remémoration vient alors d'une stimulation d'ordre affectif**. Nous gardons le souvenir des « événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé[2]. » Nous ne nous remémorons que « ce que nous avons déclenché dans le temps ou ce qui, dans le temps, nous a heurtés[3]. » **Nous nous rappelons avant tout des actions différées**, des instants reliés aux événements qui les ont suivis, des instants qui ont coïncidé avec de l' 'Attente', de l' 'Espoir', de la 'Peur', **des instants qui étaient tendus vers l'avenir** : « Les grands souvenirs sont ainsi le dénouement du drame d'un jour, du drame d'une heure[4]. » **Nous nous en rappelons parce que ces moments sont un rappel de notre condition de mortel.** L' 'Attente', certes « est désir déçu, irritation et sentiment d'impuissance, mais elle est plus encore amertume du temps qui s'est détruit. Chacun des moments qu'elle use devient un thème de regrets[5]. »

Bachelard en arrive à la conclusion que ce qui fait qu'un souvenir reste, que ce qui rend prégnant un instant du passé, c'est beaucoup plus sa richesse et sa densité[6] que sa durée. Voulant défendre sa théorie du Temps succession d'instants, **il estime que se souvenir, c'est aller « *à la recherche des instants perdus*[7] » et donc qu'on ne se remémore jamais une durée, jamais l'écoulement du Temps, jamais la dynamique temporelle** : « Nous ne nous souvenons pas, à proprement parler, d'une semaine ou d'un mois, mais toujours d'un instant précis dans sa densité plurielle et inépuisable, éternelle[8]. » **Etant plus instants que durées, nos souvenirs sont donc toujours décousus, parcellaires, caractérisables par les faiscsèmes de la /Discontinuité/ et de la /Fragmentation/**. Aussi, pour éviter que notre durée ne s'écroule[9], **notre raison insère de la /Continuité/ dans nos souvenirs**. Elle schématise toute prise de mémoire en isolant, en vidant de leur durée, en linéarisant, en ordonnant, en datant les instants de notre passé. Nous avons là une différence fondamentale entre le mémorisé et le rêvé. **Le rêvé étant lui plus le fruit d'une poussée intime que d'une**

[1] Bachelard, *La dialectique de la durée,* coll. « Quadrige », PUF, [1950], 2006, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 48.
[5] *Ibid.*, p. 33.
[6] *Ibid.*, p. 37.
[7] Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, stock, [1931], 2006, p. 47.
[8] Partiot, « La notion de temps chez Gaston Bachelard » Revue Polaire, août 2008, http://www.revue-polaire.com/spip.php?article208 .
[9] Bachelard, *La dialectique de la durée,* coll. « Quadrige », PUF, [1950], 2006, p. 34.

construction n'a pas de substructure temporelle et ne peut donc être daté[1]. La schématisation que produit l'intelligence étant « comme un canevas rationnel, comme un plan de développement pour la narration de notre passé[2] », Bachelard approuve Janet lorsqu'il écrit écrit « Ce qui a créé l'humanité, c'est la narration, ce n'est pas du tout la récitation. » Il commente :

> « Autant dire qu'on ne se souvient pas par une simple répétition et qu'on doit *composer* son passé. […] M. Pierre Janet fait bien remarquer d'ailleurs qu'avec la prise de mémoire, le travail de mémoration n'est point achevé, "il n'est pas fini quand l'événement est terminé, parce que la mémoire se perfectionne dans le silence. Le petit enfant essaie le roman qu'il se prépare à dire à sa mère… C'est le perfectionnement graduel des souvenirs qui se fait peu à peu. C'est pour cela qu'après quelques jours un souvenir est meilleur qu'au commencement, il est mieux fait, mieux travaillé. C'est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels[3]". Les événements ne se déposent donc pas le long d'une durée comme des grains directs et naturels. Ils ont besoin d'être ordonnés dans un système artificiel – système rationnel ou social – qui leur donne un sens et une date[4]. »

Janet en déduit que si les épileptiques sont incapables de se souvenir de leur délire, c'est parce que leur intelligence n'a pu relier entre eux les instants de la crise : « ils sont trop bêtes pendant le délire[5] ».

Dans *L'Emploi du temps*, les souvenirs, nous l'avons déjà montré en analysant l'influence de Bergson, ne surgissent pas non plus par hasard. Revel ne retire pas d'un grand sac tel ou tel souvenir. Les premières lignes, nous l'avons vu, sont générées par un processus d'association d'idées. **Le présent appelle les souvenirs**. Comme nous l'avons aussi dit, au début du mois de juin, Revel entend les cloches d'All Saints et le voilà soudain transporté plusieurs mois plus tôt, le 1er novembre (2 juin, p. 75/271). Le 1er novembre n'a pas surgi tout seul, ce sont les cloches qui l'ont « appelé ». De même, sans cesse l'évocation du *Meurtre de Bleston* renvoie à des moments passés où ce même roman était central.

Les événements non oubliés sont également à chaque fois des événements ayant une forte dimension affective. Ce n'est pas un hasard si l'accident ou l'incendie de la carte évoqués plus haut sont les souvenirs les plus réitérés. Ce sont aussi ceux qui sont les plus chargés en émotion. Dès qu'une émotion comparable ressurgit, le passé afflue à la conscience. La simple vue d'une Morris ramène à l'accident de Burton. Le simple fait de voir au cinéma un feu ramène à tous ceux décrits plus haut.

---

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 48.
[3] Janet, *Essai sur quelques remarques des notions d'espace et de temps,* p. 266 cité par Bachelard, *ibid.*, p. 49.
[4] Bachelard, *ibid.*, p. 49-50.
[5] Janet, *ibid*, p. 224, cité par Bachelard, *ibid.*, p. 50.

Les événements non oubliés sont aussi et surtout des événements décisifs, fondateurs, créateurs. L'incendie du plan a généré l'acte d'écrire. L'accident de Burton a généré toute une réflexion sur le parricide, la littérature, le futur propre, etc.

Ces événements correspondent, toujours conformément aux théorisations de Bachelard et Janet, à des actions différées, à des instants qui ont coïncidé avec de l' 'Attente', de l' 'Espoir', de la 'Peur'. Entre le 1er juin, jour où Revel révèle aux sœurs Bailey le nom de Burton, et l'accident de celui-ci, se passe presque un mois et demi, un mois et demi où Revel culpabilise, regrette, attend avec 'Angoisse' que son erreur frappe son ami. On comprend d'autant mieux pourquoi ce qui aurait pu être perçu comme un simple petit accrochage se terminant finalement pas si mal est vécu par Revel comme un véritable choc existentiel, comme une prise de conscience fondamentale qui va changer toute sa vie. Cet exemple est d'autant plus intéressant que, comme nous l'avons vu en étudiant l'influence de Heidegger sur Butor, il serait difficile d'en trouver un rappelant mieux à Revel sa condition de mortel.

Toujours conformément aux propos de Bachelard, nous pouvons aussi remarquer que Revel ne se souvient jamais totalement d'une semaine et qu'il est incapable de raconter dans la continuité un mois. Les continuelles ellipses et lacunes relevées plus haut en sont évidemment la confirmation. En eux-mêmes, les souvenirs sont épars, dispersés, lacunaires. **C'est par le travail de la raison que Revel les réunit, les lie et restitue entre eux de la /Continuité/. C'est d'ailleurs tout l'objet de son journal.** Il tente d'y ordonner les événements, de les dater et, nous l'avons vu, nous donne du Temps une vision qui est d'abord linéaire puis stratifiée. La différence est totale avec les rêves analysés ci-dessus où les Temps sont superposés et décalés, où il est impossible de dater quoi que ce soit. **Revel, par son journal, « compose » son passé**, prolonge, continue le travail de remémoration. Preuve en est, au fur et à mesure des pages, les souvenirs se complètent, « se perfectionnent ». Nous l'avons dit et redit, l'attitude distante de James est par exemple d'abord interprétée comme le signe d'une réserve par rapport aux critiques de Revel sur la Nouvelle Cathédrale, puis comme une gêne venant du fait qu'il aime celle que courtisait au milieu de son séjour son ami.

Revel en mettant sur le papier ses souvenirs reconstruit son passé, essaie « le roman qu'il se prépare à raconter » à Ann. **Nous assistons en direct à un « perfectionnement graduel des souvenirs »**. Il serait tout à fait possible de continuer à paraphraser Bachelard en écrivant encore « C'est pour cela qu'après quelques jours un souvenir est […] mieux fait, mieux travaillé. » Dans le roman, chaque répétition d'un souvenir déjà raconté est une façon

de l'améliorer, de le compléter, de lui donner une nouvelle orientation, une nouvelle signification, une dimension plus dramatique, plus esthétique, plus philosophique. Comme dit encore Bachelard : « C'est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels ». Là encore, pourrait-on trouver meilleur résumé de *L'Emploi du temps* ? Oui, en reprenant la suite des propos de Bachelard : « Les événements ne se déposent donc pas le long d'une durée comme des grains directs et naturels. Ils ont besoin d'être ordonnés dans un système artificiel système rationnel ou social – qui leur donne un sens et une date. »

. Enjeu éthique

L'enjeu de toutes ces réflexions sur le Temps est de taille et nous ramène à la fois au titre du roman de Butor et à notre problématique de départ. **Citant encore une fois Janet, Bachelard écrit en effet, dès le premier chapitre de son essai, « Si nous parlons de savoir sur le Temps, il faut que nous arrivions à donner des manières de se défendre contre le Temps et de s'en servir[1]. »** Il ajoute quelques lignes plus loin :

> « Dès la première expérience, en effet, le temps apparaît à M. Pierre Janet comme *obstacle* ou comme *aide* ; il faut s'en défendre ou l'utiliser suivant qu'on est dans la durée vide ou dans l'instant réalisateur. Psychologiquement, c'est l'évidence même qu'il y a un double comportement devant les phénomènes du temps. L'être alternativement perd et gagne dans le temps ; la conscience s'y réalise ou s'y dissout. Il est donc bien impossible d'éprouver le temps totalement sur le présent, d'enseigner le temps dans une seule intuition immédiate[2]. »

Le Temps obstacle peut devenir aide. N'avons-nous pas là tout l'enjeu du roman de Butor ? Cette dernière remarque ne nous ramène-t-elle à la fonction éthique découverte plus haut ?

Avant cependant de revenir sur cette fonction et de la développer plus amplement, récapitulons les acquis de cette quatrième grande partie. Nous avons débuté notre réflexion en montrant que les descriptions de ville, les différentes critiques littéraires de Butor, les oeuvres antérieures ou postérieures à *L'Emploi du temps* amenaient à découvrir, derrière le chaos apparent du réel ou des textes, de multiples strates.

---

[1] Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*, 1928, p. 19 cité par Bachelard, *La dialectique de la durée*, coll. « Quadrige », PUF, [1950], 2006, p. 32.
[2] Bachelard, *ibid.*, p. 32.

En toute cohérence avec cette représentation stratifiée du réel, Butor, dans son roman, du point de vue architextuel, a non seulement recours à des genres ou sous-genres stratifiés mais surtout il superpose les différentes caractéristiques temporelles de ces genres et sous-genres.

La multiplication des narrateurs et des narrataires, les jeux sur les relectures et surtout les cinq grandes strates temporelles qui traversent le roman de part en part (passé lointain directif, présent d'énonciation directif, passé proche rétrograde, lecture directive, lecture rétrograde) prouvent que ces strates loin d'être un simple épiphénomène sont architectoniques. La superposition, dans le référent, des foires, feux, jardins, films, travelogues, etc. le confirme.

Les phrases par parallélisme, riches en anaphores, souvent en spirale, de plus en plus enchâssées, segmentées par insertion d'éléments adventices, mais aussi les tiroirs verbaux qui subdivisent les faits relatés en une multitude de périodes s'interpénétrant ou l'étude du lexique confirment l'omniprésence des stratifications.

Si à chaque fois, comme le synthétise le tableau de la page suivante, les mêmes faiscsèmes et les mêmes existentiaux ne cessent de réapparaître, l'analyse des mises en abyme et de l'intertextualité tend à montrer qu'au fur et mesure du roman, trois faiscsèmes s'affirment plus que les autres : ceux de la /Continuité/, de la /Fusion/, et de l'/Unité/. Bien que plurielles, différentes et discontinues, toutes les strates repérées, à un moment ou à un autre, quel que soit le niveau d'analyse, semblent en effet fusionner et former un grand Tout.

Comme il l'avait fait avec le Temps linéaire et le Temps labyrinthique, Butor glisse aussi dans son référent plusieurs schèmes matriciels qui tentent de rendre compte des faiscsèmes ci-dessous et proposent une alternative aux schèmes matriciels précédemment rencontrés : l'empilement de feuilles sur un bureau, les couches géologiques, les cartes géographiques, le monceau d'affiches déchirées.

Les stylèmes, faiscsèmes et existentiaux de la stratification

Stylèmes	Faiscsèmes	Existentiaux
ARCHITEXTUALITE - Multiplication des architextes : journal intime, roman-mémoire, roman policier, roman fantastique, lettres, roman d'amour, roman de formation, roman philosophique, traité d'alchimie, etc. - Surmarquage des lignes directive et rétrograde par la place de la tentative de meurtre et par le métatexte de Burton - Recours à plusieurs sous-genres policiers, recours au roman curiosité et au roman suspense - Recours à des hypotextes jouant avec la dimension architextuelle - etc. ENONCIATIONS - Superposition de narrateurs - Présence de sommaires - Superposition de narrataires - Présence de la deuxième personne du singulier - Généralisations - Références biographiques - Présence de métatextes - Surmarquage de l'acte de lecture - Surmarquage de l'acte d'écriture - etc. HISTOIRE ET RECIT - Présence de cinq grandes strates - Présence de strates rétrogrades et directives - Ordre relecture rétrograde, relecture directive, passé proche rétrograde, présent directif, passé lointain directif - Montée en puissance de la strate de l'énonciation - Régression de la strate du passé lointain - Superposition de plusieurs temporalités : la temporalité des foires, des feux, des jardins, des films et travelogues, etc. - Gradations - Isotopie du /Cyclique/ - etc. ECRITURE - Hiérarchisation : roman, grandes parties, chapitres, jours, etc. - Epanaphores - etc. - Phrases par parallélisme : parallélismes à tous les niveaux, anaphores textuelles, allongement des phrases avec retour à la structure syntaxique de base, phrases en spirale - Phrases segmentées par insertion d'éléments adventices : insertions parenthétiques, parenthèses énonciatives, parenthèses prédicatives - etc. - Variété et multiplicité des tiroirs verbaux - Nombreuses périphrases verbales temporelles - Ambivalence du lexique (dysphorique/euphorique) - Lexique du doute et de l'interrogation - Lexique polysémique - etc. D'UN NIVEAU L'AUTRE - Mises en abyme fictionnelles - Mises en abyme énonciatives - Mises en abyme textuelles - Mises en abyme métatextuelles - Mises en abyme transcendantales - Intertextualité abondante (cadres, personnages, œuvre d'art, motif du rire, thème du temps, etc.) etc.	/Circularité/ /Complexification/ /Prolifération/ /Confusion/ et /Différenciation/ /Continuité/ et /Discontinuité/ /Désordre/ et /Ordre/ /Directivité/ et /Rétrogradation/ /Divisibilité/ et /Fusion/ /Finitude/ et /Non-finitude/ /Fragmentation/ et /Unité/ /Irrégularité/ et /Régularité/ /Non-synchronisation/ et /Synchronisation/ /Objectivité/ et /Subjectivité/ /Pluralité/ et /Unicité/ /Répétitivité/ et /Variation/ /Simultanéité/ et /Successivité/ etc.	- 'Désarroi' - 'Désorientation' - 'Dislocation' - 'Equivoque' - 'Impuissance' - 'Incompréhension' - 'Inquiétude' - 'Instabilité' - 'Manque' - 'Peur' - etc. - 'Assurance' - 'Compréhension' - 'Désir' - 'Espoir' - 'Liberté' - 'Maîtrise' - 'Solidification' - 'Stabilité' - 'Unification' etc.

Reste à expliquer ce changement de schème matriciel et ce recours à une stratification généralisée. Ce changement vient bien sûr du fait que Butor, refusant le Temps linéaire qui est une émanation des idéologies ayant conduit aux désastres du XXe siècle et qui induit une vision anxiogène, tragique et déterministe de l'existence, n'acceptant pas non plus que le réel soit chaos et désordre total, ne se satisfaisant pas enfin du Temps mythique cyclique qui, lui aussi, mène au déterminisme et fait donc de l'homme un être sans 'Liberté', cherche une représentation du Temps correspondant mieux à sa perception du monde et surtout pouvant aider à surmonter la crise de l'après-guerre.

Non satisfait par les représentations traditionnelles, il se tourne vers les conceptions philosophiques du Temps les plus en vogue à son époque et leur emprunte les traits qui correspondent le mieux à sa Vision du Monde. Conformément à sa tendance au syncrétisme, plutôt que d'opter pour l'une ou l'autre des ces conceptualisations, il superpose dans son texte tout ce qui dans ces conceptualisations lui paraît à la fois bien rendre compte de ce qu'il observe et ne pas être contradictoire avec ses valeurs.

A Kierkegaard, il ponctionne par exemples la théorie des trois stades (esthétique, éthique, religieux) et sa réflexion sur les répétitions.

Sur les pas de Bergson, il superpose, emboîte et fusionne synthèse passive et synthèse active, mémoire pure, images souvenirs, mémoire habitude, images perceptions. Il reprend aussi les multiples observations de ce philosophe sur le fonctionnement de la mémoire et les types de personnalité qui en découlent : le rêveur, l'impulsif, l'homme d'action. Si, enfin, le texte de Butor se scinde, se complexifie, régresse, progresse, se développe toujours plus et si le motif du rire y est à la fois omniprésent et constamment duel c'est parce que Butor cherche à faire de son roman une modélisation de « l'élan vital ».

A Husserl, il emprunte la division noétique / noématique mais aussi la superposition intentionnel / hylétique, la perception par esquisses, la réflexion sur le remémoré, l'imaginé, le réfléchi, etc., le flux des vécus, la variation éidétique, les noèmes fondés, les modifications doxiques, la dualité Temps objectif et Temps phénoménologique, etc.

Cependant ne trouvant pas chez les philosophes précités de véritables réponses à la question qui le taraude, « Comment bien employer son Temps ? », il se tourne vers Heidegger et fait alors de Revel un *Dasein* cherchant à transformer son existence

inauthentique en authentique. Au début du roman, Jacques, « jeté » dans la ville de Bleston, soumis à « la quotidienneté », est prisonnier de la « préoccupation » et du « on-dit ». Son existence est 'Apathie', 'Découragement', 'Désarroi', 'Désorientation', 'Ennui', 'Impuissance', 'Incompréhension', 'Inquiétude', 'Monotonie', 'Peur', 'Précarité', 'Tristesse', etc. Son « comprendre » est si impropre qu'il se laisse guider par la 'Curiosité et l' 'Equivoque' et ne connaît que l' 'Instabilité', la 'Bougeotte' et la 'Dispersion'. « Empêtré », guetté par la 'Dislocation', la 'Dissolution' et la 'Néantisation', sur le point d'être réduit à l'état d'« étant », il vit uniquement dans le futur impropre (l' 'Attendance'), le passé impropre (l' 'Oubli') et le présent impropre (l' 'Apprésentation'). Heureusement, 'Absurdité', 'Angoisse', 'Etrangeté', 'Manque', « appel » et « déclosion » lui permettent de superposer à son existence inauthentique une existence authentique, au mauvais « emploi du Temps » un bon « emploi du Temps », à l' 'Attendance' le futur authentique qu'est la reconnaissance de la mort, à l' 'Oubli' le passé authentique qu'est la répétition, à l' 'Apprésentation' le présent authentique qu'est « l'instant », c'est-à-dire un présent épais débordant sur le passé et l'avenir.

Si Sartre permet surtout à Butor d'affiner sa compréhension de Heidegger en général et de l' « instant » en particulier, Butor lui emprunte aussi sa description de certains existentiaux et une part de sa réflexion sur la 'Liberté'.

Enfin chez Bachelard, il trouve l'idée de Temps non synchrones et le concept d'« instants denses ». Il s'inspire également de cet auteur pour restituer certains des souvenirs de Revel et approfondir sa réflexion sur l'ambivalence /Continuité/, /Discontinuité/.

Nous le voyons, à l'image de ce qu'il fait avec les cinq grandes strates qui traversent le roman, conformément aussi à la montée en puissance des faiscsèmes de la /Continuité/, de la /Fusion/ et de l' /Unité/, Butor juxtapose, superpose, confronte, et fait même parfois fusionner les principales conceptualisations philosophiques du Temps. Par là, il nous dit que le mondain que nous percevons est une somme de reconstructions, reconstructions parfois chronologiquement proches de nous comme celles des philosophes analysés ci-dessus, parfois lointaines comme celles du Temps linéaire ou du Temps cyclique, reconstructions qui s'ajoutent sans cesse les unes aux autres, se complètent, s'enchâssent, s'interpénètrent, fusionnent, se remplacent, disparaissent en partie, tout en laissant pourtant à chaque fois, et c'est là que la dimension sociologique du Temps resurgit, quelques traces de leur intégrité passée et donc de leur époque. La mythologie judéo-chrétienne en est un bel exemple puisque nous avons vu que derrière

la linéarité temporelle, un bon lecteur peut retrouver la circularité première. Ces traces et reconstructions sont essentielles car, conformément à la « répétition » heideggérienne, elles sont la matérialisation d'un dialogue à travers les âges entre les hommes d'hier et d'aujourd'hui, car elles permettent de puiser des réponses ou éléments de réponse aux questions existentielles que se pose l'homme, car elles servent de fondement à la 'Compréhension' du présent et aux constructions de demain.

Reste encore à déterminer si les stratifications temporelles décryptées ci-dessus permettent réellement une meilleure 'Compréhension' du monde et du Temps, et proposent des pistes éthiques donnant les moyens de construire un demain plus apaisé.

On pourrait être tenté de répondre par la positive. Non seulement les schèmes matriciels des couches géologiques et du monceau d'affiches déchirées rendent plutôt bien compte de la plupart des faiscsèmes recensés plus haut mais ces deux schèmes ne nient pas les ambivalences perçues et même, au contraire, les rendent pour la plupart compatibles et explicables. Nous avons montré qu'avoir une vision stratifiée du Temps plutôt que linéaire ou labyrinthique, c'est en effet rendre non contradictoire l'ambivalence /Confusion/ /Différenciation/. Si, vu de loin, un monceau d'affiches déchirées semble une masse de couleurs et de formes indistincte et confuse, une analyse plus précise permet de restituer les différentes couches et affiches. La présence de plusieurs strates géologiques montre bien aussi qu'il y a /Discontinuité/ mais le fait que le passage d'une couche à une autre se fasse par interpénétration et que bien souvent il est impossible de déterminer avec précision à quel endroit il y a changement de couche prouve que la /Discontinuité/ peut devenir /Continuité/. De même, /Directivité/ et /Rétrogradation/ deviennent possibles : on peut ajouter ou enlever une ou plusieurs affiches. Une couche peut aussi soudain se diviser en plusieurs comme deux strates peuvent par interpénétration progressive ne plus en former qu'une. Nous avons aussi constaté à de nombreuses reprises que, dans le roman, la tendance générale était à la reconstitution d'un grand Tout. Autrement dit, avec une perspective stratifiés, /Divisibilité/ et /Fusion/ deviennent à leur tour compatibles. La stratification rend tout aussi possible l'ambivalence /Finitude/, /Non-finitude/. Une strate, voire plusieurs strates formant un ensemble, peut fort bien s'arrêter net mais le surgissement ou la continuation d'autres strates les enveloppant, les entourant, font que cette clôture n'est toujours que clôture d'un sous-ensemble, jamais clôture de l'ensemble. On pourrait bien sûr dire la même chose des couples /Régularité/, /Irrégularité/ ou /Synchronisation/, /Non-synchronisation/. Les

affiches déchirées peuvent l'être une à une, deux à deux, etc., c'est-à-dire régulièrement ou alors totalement aléatoirement. Deux couches géologiques peuvent aussi avoir des configurations strictement parallèles ou, par exemple, en quinconce. La co-présence /Objectivité/, /Subjectivité/ peut quant à elle s'expliquer par le fait que si le réel contient bien des strates, c'est toujours le regard de l'observateur, sa façon de découper le réel qui les fait surgir. Pour la même raison, les uns verront du /Désordre/, là où les autres percevront de l'/Ordre/. Si l'on focalise son attention sur le particulier, sur les détails, c'est le désordre qui ressort ; si l'on prend du recul et que l'on regarde l'ensemble, les strates apparaissent et avec elle une impression d'ordre. On pourrait encore dire qu'il y /Pluralité/ puisqu'il y a plusieurs strates mais /Unicité/ puisque toutes ces strates fusionnent en cet unique et gigantesque ensemble qu'est le monde. Continuons en faisant remarquer que si certaines strates peuvent s'avérer particulièrement ressemblantes les unes aux autres, il n'en reste pas moins que, ne serait-ce que par leur situation par rapport aux autres strates, elles ne sont jamais exactes réduplications. Il peut y avoir /Répétitivité/ mais toute /Répétivité/, Deleuze le dit et le redit, est en fait /Variation/. Terminons en faisant aussi remarquer que si les affiches du monceau sont par définition collées les unes après les autres, elles n'en sont pas au moins toutes présentes en même temps. Cette fois, c'est donc la /Simultanéité/ et la /Successivité/ qui deviennent soudain compatibles.

On pourrait aussi ajouter que la tendance à la /Continuité/, à la /Fusion/ et à l' /Unité/ observée un peu partout dans le roman débouche par la force des choses sur un monde moins fragmenté et disloqué que celui généré par le schème matriciel labyrinthique. La conséquence est que les existentiaux qui en découlent sont moins anxiogènes. 'Assurance', 'Compréhension', 'Maîtrise', 'Solidification', 'Stabilité', 'Unification' se mettent à contester les existentiaux plus pessimistes.

Même si c'est évidemment encore bien timidement, la 'Sérénité' gagne d'autant plus du terrain que les nouveaux schèmes matriciels sont, eux aussi, plus synthétiques qu'antithétiques, plus réunificateurs que clivants. En effet, loin de brûler le passé et de faire table rase des Temps linéaires et cycliques, ils les intègrent. Ils remettent en cause l'exclusivité du linéaire et du cyclique mais pas le linéaire et le cyclique. De même que, dans la conception de Bergson, le romanesque dépasse le mythologique qui dépasse lui-même la simple divinisation, elle-même dépassement de l'animalisation et des simples éléments de personnalité mais que rien n'empêche de faire intervenir dans un roman un mythe, un Dieu ou un élément de personnalité, rien n'empêche que, dans les schèmes matriciels de la stratification, certaines strates soient linéaires ou reviennent cycliquement. Il est d'ailleurs

intéressant de noter qu'un extrait de *L'Emploi du temps* sous-tend une telle conclusion : « Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane » (28 juillet, p. 247/385). Nous voyons, en direct, le linéaire (« le cordon ») se mouvoir en potentiellement cyclique (« se lover »), en labyrinthique (« fil d'Ariane) et en stratifié (« dans cette pile ») ou plutôt, puisqu'il permet d'en rendre compte alors que l'inverse n'était pas vrai, nous voyons, en direct, le schème matriciel de la stratification dépasser les précédents. Notons cependant que dans cette phrase apparaissent deux mots qui ne semblent pas reliés aux schèmes matriciels des piles de feuilles, des couches géologiques ou du monceau d'affiches déchirées, les mots « relie » et « tissu », deux mots qui pourraient bien annoncer un nouveau schème matriciel.

Voilà qui laisse entendre que même s'ils sont porteurs de plus d' 'Espoir' que leurs prédécesseurs, les schèmes matriciels stratifiés pourraient bien à leur tour être bousculés et remplacés par de nouveaux schèmes plus adéquats et cela parce que, si, d'un certain point de vue, ils sont un progrès par rapport aux schèmes qui les ont précédés, ils ne sont par pour autant pleinement satisfaisants.

En effet, si la représentation du réel se précise, ne reste-t-elle pas, malgré tout, trop insuffisamment dessinée pour être totalement recevable ? Le simple fait que ce n'est pas un schème matriciel qui se dégage des faiscsèmes recensés mais au moins trois ne serait-il pas d'ailleurs, en soi, le signe que la nouvelle représentation est bien loin d'être fixée, bien loin d'être unifiée ? Les lignes qui précèdent en sont une belle illustration. Pour montrer que la nouvelle Vision du Monde rend compatibles les ambivalences, comme si aucun des deux schèmes utilisés ne permettaient de rendre parfaitement compte des faits observés, nous n'avons cessé de passer du modèle des couches géologiques au modèle du monceau d'affiches déchirées. Ce perpétuel balancement ne serait-il pas un aveu de demi-échec ? Qui plus est, même si le concept d'interpénétration ou la métaphore de l'écho aident à percevoir comment une même réalité peut être caractérisée à la fois par la /Discontinuité/, la /Fragmentation/, /la Différenciation/, la /Pluralité/ et par la /Continuité/, l' /Unité/, l' /Unicité/ ou la /Fusion/, la /Fusion/ en question reste bien peu caractérisée, bien… imprécise.

On pourrait aussi reprocher aux nouveaux schèmes matriciels d'être incomplets, de ne dire mot de certains faiscsèmes ou certaines ambivalences de faiscsèmes précédemment croisés. Quid par exemple de la /Prévisibilité/ ? Quid encore de l'ambivalence /Progressivité/, /Régressivité/ ? De plus, alors que les mots sont

certainement trop réducteurs pour décrire le réel et donc que la nécessité d'associer des contraires pour caractériser l'entre-deux devrait à chaque fois se faire sentir, plusieurs des faiscsèmes repérés ci-dessus ne semblent pas fonctionner par paire. Tel est par exemple le cas de la /Complexification/ et de la /Prolifération/.

Ne retrouvons-nous pas aussi la difficulté qui a fait imploser le Temps linéaire, à savoir la présence de tensions intenables, de contradictions non dépassées. Si la stratification conduit à un mondain moins chaotique, moins désordre et absurde que celui que perçoivent par exemple un Camus ou un Beckett, le syncrétisme effréné de Butor ne conduit-il pas à faire s'enchevêtrer des conceptualisations difficilement conciliables ? Kierkegaard, Bergson, Husserl, Heidegger, Sartre et Bachelard sont loin d'avoir la même Vision du Monde. Certaines de leurs affirmations sont même incompatibles et, d'ailleurs, bien souvent les uns et les autres ne s'épargnent guère dans leurs écrits. Bachelard s'en prend à Bergson, Heidegger ne suit pas toujours Husserl et critique le refus bergsonien du Temps quantitatif qu'il intègre lui dans l'intratemporéanité. Face aussi aux ambivalences /Continuité/, /Discontinuité/ ou /Objectivité/, /Subjectivité/, même si tous sont en quête d'une conciliation, leurs propositions divergent significativement ce qui débouche sur une modélisation générale floue dans les détails, de guingois sur bien des points et ce au point que l'édifice général s'en trouve terriblement fragilisé.

La montée en puissance des faiscsèmes de la /Continuité/, de la /Fusion/ et de l' /Unité/ n'est-elle pas aussi en soi difficilement compatible avec les schèmes matriciels découverts ? Certes, nous avons vu qu'il est possible de concilier /Continuité/ et /Discontinuité/, /Fragmentation/ et /Unité/, et que via les interpénétrations, des strates différentes peuvent fusionner mais la simple existence de strates n'induit-elle pas en elle-même divisions, séparations, clivages, n'est-elle pas profondément antinomique d'une quelconque Unité ? D'ailleurs, plusieurs des faiscsèmes recensés plus haut (/Différenciation/, /Pluralité/, /Discontinuité/, /Divisibilité/) confirment que le réel reconstruit est hétérogène, scindé, fragmenté. Notons au passage qu'on tient peut-être là une des causes de la persistance des existentiaux pessimistes : 'Désorientation', 'Dislocation', 'Impuissance', 'Instabilité', 'Manque' etc. La stratification généralisée permet certes à la représentation du réel de gagner en complexité, en variété, en profondeur et donc en réalisme mais n'étant pas pleinement précisée, pleinement cohérente, elle reste insuffisante pour surmonter totalement la crise de l'après-guerre. A

cause d'elle, l'homme, à l'image du réel, reste incertain, divisé, scindé, séparé de lui-même, du monde et des autres.

Les schèmes découverts ont un autre défaut : strates géologiques ou monceaux d'affiches déchirées sont des représentations beaucoup trop statiques. Nous avons vu plus haut que c'est justement pour pallier ce défaut que Butor semble privilégier le deuxième schème mais même si celui-ci est de ce point de vue une indéniable amélioration, il n'est qu'une bien pâle copie du réel qui est constante mobilité, constant changement.

On pourrait aussi reprocher à ces deux schèmes de ne pas assez intégrer le sujet, d'être comme en vis-à-vis de lui et donc de le transformer en simple observateur, passif. Or le monde comme le Temps ne sont pas des objets qui sont en face de l'homme mais, au contraire, des réalités qui englobent, entourent, enserrent, contiennent voire jaillissent de l'homme ou fondent l'homme. L'homme n'est pas face au monde, il est au cœur du monde, il est le monde. Ne pourrait-on pas même aller jusqu'à dire qu'un schème comme celui des affiches est trop culturel, trop moderne, trop artificiel, trop sophistiqué pour représenter une réalité antérieure à lui, tellement différente de lui ? Ce mondain ne serait-il pas trop mondain pour prétendre représenter le monde ?

Si, enfin, le lecteur, grâce à Heidegger, a retrouvé quelques repères, s'il sait que le réel n'est pas que chaos, s'il perçoit et comprend un peu mieux le monde, s'il se représente plus précisément le Temps, s'il devine même la présence d'un élan de vie qui pousse, malgré les vicissitudes et tourments du siècle, à espérer, ne fait-il pas encore que seulement entrevoir comment bien employer son Temps et pourquoi bien employer son temps ?

Nous le voyons, même s'ils sont une avancée indéniable, les schèmes matriciels de la stratification se révèlent imprécis, incomplets, non dénués de contradictions, infidèles et difficilement « employables » pour affronter la crise. Se fait donc à nouveau sentir le besoin d'un nouveau schème matriciel : un schème précis, clair, complet, cohérent, un schème rendant mieux compte de certaines des ambivalences repérées, un schème unifié, un schème dépassant et intégrant les précédents, un schème fidèle au réel perçu, un schème aidant à mieux employer son Temps, un schème, enfin, capable de chasser les existentiaux pessimistes, capable de donner suffisamment d'allant et de dynamisme pour dépasser la crise de l'après-guerre.

V

L’ADIEU À LA CRISE ?

Pour voir si Butor réussit à trouver un tel schème matriciel, retournons une nouvelle fois, conformément à la démarche générale de ce travail, au texte et essayons de déterminer comment les différentes strates repérées plus haut sont agencées, par quel biais la /Discontinuité/ se fait /Continuité/ voire /Fusion/ et /Unité/. Pour cela, montrons que ce schème, que ce biais ne sont pas sans rapport avec un courant philosophique qui à l'époque de *L'Emploi de temps* fait encore à peine parler de lui mais qui dans les années suivantes deviendra une des doxa dominantes : le structuralisme. Dans le but de le prouver, commençons par un détour théorique rappelant les critères d'une structure et les enjeux philosophiques sous-tendus par une telle conceptualisation.

5.1. Une structuration généralisée

5.1.1 Un contexte structurel

✓ **À la découverte du concept de structure**

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'apparaît pas chez Saussure la lexie **« structure »** mais le substantif « système ». Il désigne par là **« un tout doté d'un mode d'organisation propre auquel il doit justement son autonomie[1] ».** Le « système » se distingue de la « structure » par le fait qu'il « ne dit rien de la manière dont est organisé[2] » ce tout, il ne précise pas le rapport existant entre les unités qui le composent. Le mot « structure », avec son acception actuelle, ne serait, en fait, apparu que durant la deuxième moitié des années vingt, sous les plumes de Jakobson[3] puis de Troubetzkoy[4], dans le cadre de réflexions sur la phonologie. Comme chez Saussure, on retrouve dans les structures découvertes par les phonologues un système censé être autonome mais, cette fois, les rapports existant entre les phonèmes sont précisés : « un système phonologique n'est pas "un agglomérat fortuit d'éléments"[5] ». **Chaque élément du système « dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux[6] ». Alors que dans le schème matriciel des couches géologiques la /Continuité/ était essentiellement créée par des interpénétrations, cette nouvelle approche postule donc une /Continuité/ par interdépendance.**

[1] Paveau, Sarfati, *Les grandes théories de la linguistique*, coll. « U », Armand Colin, 2003, p. 84.
[2] *Ibid.*
[3] Pomian, *L'ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 175.
[4] Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949, p. 36-37, cité par Pomian, *ibid.*, p. 183.
[5] Pomian, *ibid.*, p. 177-178.
[6] Lalande, cité par Paveau, Sarfati, *ibid.*, p. 84.

Evidemment, le concept de structure ne se limitera pas longtemps à ce seul domaine et passera assez rapidement du phonologique au linguistique. C'est la langue en général qui sera bientôt appréhendée comme structure. **Cinq grands postulats de base semblent alors se dégager :**

> **« une langue est un système clos ; il doit être étudié en un moment donné ; toute transformation a des effets globaux ; le sens n'est pas contenu dans les termes mais dans leurs relations ; le langage produit du sens à partir d'éléments qui n'en ont pas[1]. »**

Certains systématiseront en allant jusqu'à affirmer qu'**il y a structure lorsqu'on peut « déduire ou prévoir à l'avance les transformations de l'ensemble connaissant le changement d'une de ses composantes[2] »** ou bien, comme Hjelmslev, essaieront de ramener la langue à « **un système formel non interprété (une algèbre)** [3] » et, surtout, ne tarderont pas à postuler que **le concept de structure peut aussi s'appliquer à l'histoire** :

> « Il semble légitime en tout cas de poser a priori l'hypothèse qu'à tout *processus* répond un *système* qui permette de l'analyser et le décrire au moyen d'un nombre restreint de prémisses. Il doit être possible de considérer tout processus comme composé d'un nombre limité d'éléments qui réapparaissent constamment dans de nouvelles combinaisons. […] Ainsi comprise, l'histoire dépasserait le stade primitif de la simple description et se constituerait en science systématique, exacte, généralisatrice : sa théorie permettrait de prédire tous les événements possibles (c'est-à-dire toutes les combinaisons possibles d'éléments) et les conditions de leur réalisation[4]. »

Lévi-Strauss, en 1947, dans *Les Structures élémentaires de la parenté,* transpose, quant à lui, le concept de structure à l'anthropologie. Sa démarche n'est ni innocente ni idéologiquement neutre. La philosophie dominante est alors le marxisme or l'approche structuraliste tend à renvoyer à la nature de l'esprit humain plus qu'à l'histoire, tend à voir dans les faits plus une logique interne[5] que le fruit du social ou que le résultat d'une évolution dialectique. **Sartre** ne s'y trompera pas puisqu'il **verra dans le structuralisme « le dernier barrage que la bourgeoisie puisse encore dresser contre Marx[6] ».** En 1966, la psychanalyse emboîte le pas à l'anthropologie. Dans le troisième numéro de la revue *Cahiers pour l'analyse,* un certain Jacques Lacan écrit en effet « La psychanalyse comme science sera structuraliste, jusqu'au point de reconnaître dans la science **un refus du sujet[7].** »

Ces dernières remarques ne sont pas sans incidence et **montrent bien le dilemme que va devoir résoudre Butor**. **D'une part, l'approche structurale correspond idéalement à sa perspective de reconstruction[8], à son refus d'un monde chaotique, à sa recherche d'ordre et de cohérence. Les faiscsèmes qu'elle induit (/Pluralité/,**

---

[1] Journet, « La vague structuraliste », *Sciences Humaines*, hors-série spécial n° 6, octobre-novembre 2007, p. 79.
[2] Pomian, *L'Ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 184.
[3] *Ibid.*, p. 182.
[4] Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage,* Minuit, 1971, p. 16, cité par Pomian, *ibid.*, p. 185.
[55] Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté,* PUF, 1949, p. 277, cité par Pomian, *ibid.*, p. 191.
[6] Cité par Journet, *ibid.*, p. 78.
[7] *Ibid.*
[8] « Structure » vient étymologiquement du verbe latin *struere* qui signifie « construire ».

/Différenciation/, /Continuité/, /Prévisibilité/, /Finitude/, /Ordre/, /Unité/) conduisent à des existentiaux qui ne peuvent que le satisfaire davantage. Beaucoup plus que le Temps linéaire ou le Temps labyrinthique, elle met en évidence la richesse des différences et des singularités, qui loin d'être nocives à l'ensemble sont au contraire ce qui le génère. Elle confirme l'importance que Butor a toujours donnée au relationnel, aux rapports entre les éléments du monde, aux rapports entre le monde et l'homme, entre les hommes. Elle montre bien qu'un élément, qu'un être, n'a de raison d'être, n'a de sens que par ceux et celles qui l'entourent. Elle lui permet d'atteindre l'/Unité/ dont il est en quête. Elle lui offre enfin un substitut au marxisme dont la perspective temporelle linéaire ne correspond pas, selon lui, au réel et, surtout, conduit à un homme qui, loin d'être libre, est emporté malgré lui par le flux de l'histoire.

Mais, d'autre part, le structurel, tel qu'il est tout au moins défini par les structuralistes purs et durs, mène à un monde qu'il ne peut que refuser. Certes, les éléments, les êtres sont en rapport les uns avec les autres mais ces rapports sont souvent présentés par les linguistes comme des rapports d'opposition. Chaque élément de la structure n'est-il pas de plus réduit à sa fonction ? Il n'est rien en lui-même, il n'est rien pour lui-même, il n'a qu'un rôle utilitaire, servir le grand tout. Sa singularité, sa spécificité ne sont reconnues que si elles sont au service de l'ensemble. Ses différences non structurelles ne sont ni prises en compte ni même perçues ou percevables dans l'ensemble de la structure. Transposé, par exemple, au domaine social, le concept de structure impliquerait que l'individu serait réduit à son métier ou à sa fonction dans la société. Il n'aurait en soi aucun sens, son seul sens serait d'être un rouage du système. Voilà qui n'est pas loin de ramener aux systèmes totalitaires et en tous les cas à une Vision du Monde bourgeoise où les valeurs dominantes seraient le rangé, le classé, le contrôlé, l'utilitaire, le fonctionnel, le rationnel. Comment aussi accepter le postulat du système clos, fermé sur lui-même, qui est à l'opposé des aspirations profondes de Butor au « débordement », aux voyages, à l'ouvert, à l'ouverture ? La dimension terriblement logique et rationnelle de toute structure, la réduction du profondément humain (le langage) à de l'algébrique, la disparition du sens de chaque unité et surtout l'élimination du sujet, rappelée explicitement ci-dessus par Lacan, ne ramènent-elles pas directement, quant à elles, à l'approche scientifique mécaniste qui, selon Husserl, est la cause première de la crise moderne et a conduit aux désastres que l'on connaît ? Si, de plus, l'horizon de référence n'est plus que diachronique, l'amateur de littérature, d'art, d'histoire et de mythologie qu'est Butor ne peut trouver de quoi se satisfaire. Le fait que le changement d'un composant entraîne des modifications totalement prévisibles de l'ensemble et surtout les terrifiantes remarques

d'Hjelmslev sur l'histoire ne font-ils pas enfin retomber Butor dans ce qu'il refuse par excellence, le déterminisme ?

Comment rendre compatible une telle vision du réel avec une approche que l'on pourrait qualifier somme toute d'humaniste ? Tel est l'enjeu auquel est confronté Butor. Il nous reste maintenant à voir s'il a réussi à concilier l'inconciliable, si son roman débouche sur une nouvelle aporie ou au contraire sur une structure palliant les « défauts » énumérés ci-dessus.

✓ **À la découverte du « Butordinateur »**

Avant de nous confronter à nouveau à *L'Emploi du temps*, essayons de préciser les rapports que Butor a eus avec le structuralisme.

Une chose au moins est sûre : Butor a une indéniable propension pour le structurel et ce, comme nous allons maintenant le montrer, à tous les niveaux. **De nombreux critiques,** et pas des moindres**, l'ont souligné** :

> « A quels textes le critique s'intéresse-t-il ? Ses goûts très divers le portent vers des œuvres multiples qui, néanmoins, ont une propriété commune : celle de satisfaire une pensée éprise d'organisation et de structures[1] ».

Pour caractériser Butor, Calvino utilise, quant à lui, l'expression « esprit systématique[2] » et Jean-Charles Gateau tente le mot valise « butordinateur[3] ».

S'il en était besoin, la simple lecture des premiers articles et essais de Butor confirme ce constat. Qu'il étudie Balzac[4], Proust ou Joyce, à chaque fois, Butor focalise son attention sur le structurel. Il compare par exemple l'œuvre du second à une architecture inachevée[5] et signale dans l'œuvre du troisième des jeux de symétrie entre telle et telle partie[6]. partie[6]. Dans *Essais sur les essais*, à l'opposé de l'opinion la plus répandue, il veut même démontrer que Montaigne, loin d'aller « par sauts et gambades », rédige un livre des plus

[1] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 3.
[2] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 205.
[3] *Ibid*.
[4] Butor, « Balzac et la réalité », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006.
[5] Butor, « Les œuvres d'art imaginaire chez Proust », *Répertoire II, Œuvres complètes, II, Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 608.
[6] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire I, ibid.*, p. 200-201.

construit[1] : « Beaucoup de gens croient que *Les Essais* ont été écrits au jour le jour "comme ça". Mais non ! Il y a dans l'œuvre de Montaigne des structures que je tente de découvrir[2]. » Pour lui, *Les Essais* tendent vers un centre dérobé (*le Discours de la servitude volontaire* de la Boétie), source de multiples jeux de symétries,

> « ce qui s'accorde avec un des procédés favoris de l'art maniériste qui, pour attirer mieux encore vers le centre le regard du spectateur, introduit dans ses grotesques une puissante symétrie, la sirène de gauche répondant à celle de droite, et souvent la renforce en apposant de chaque côté du tableau principal des tableaux secondaires qui pourront être à leur tour des foyers de symétries partielles[3]. »

Dans ses premières œuvres fictives, la dimension structurelle est tout aussi présente. Dès l'étape génétique, elle entre en scène. Le processus créatif débute par là et Butor reconnaît y consacrer énormément de temps et d'énergie :

> « Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement, qu'à partir du moment où je me trouve en possession de schémas dont l'efficacité expressive par rapport à cette région qui m'appelait à l'origine me paraît enfin suffisante[4]. »

Il n'est pas un écrivain qui avance progressivement ligne après ligne mais au contraire un auteur qui ne cesse de faire des allers et retours pour équilibrer, combiner, créer des échos, ajuster les masses textuelles :

> « Ce que j'écris à la page 200 peut m'obliger à reprendre de fond en comble les dix premières pages. Il y a certainement des passages de mes livres que j'ai refaits cinquante fois. Lorsqu'on compose non seulement avec des mots, mais avec des "masses" de texte, par exemple des citations plus ou moins littérales, parfois fort longues, prises un peu comme des mots, on se trouve devant des problèmes d'ajustement vertigineux. Cela vaut la peine.[5] »

On peut même affirmer que dans les premières œuvres de Butor le structurel est à l'origine du processus créatif. C'est la structure, et non pas l'inverse, qui fait par exemple que les personnages deviennent ce qu'ils sont[6] et certaines des structures de Butor sont, conformément à la théorisation de Hjelmslev, très formelles, très mathématiques voire sérielles :

> « J'appelle A la première voix, le présent narratif, le trajet de Paris à Rome cette fois-là. J'appelle B la seconde voix, le passé récent, cette voix rétrograde qui va remonter ce qui vient d'avoir lieu avant le départ de Paris. Le premier chapitre à la forme A-B-A. Dans le deuxième chapitre j'introduis une troisième voix, C, le projet. Il aura la forme ABCBA. Le troisième chapitre aura la forme ABCDCBA. Ce sont des espèces de parenthèses les unes dans les autres. Puis les structures vont devenir de plus en plus dissymétriques jusqu'à aboutir au dernier chapitre à une structure ABACAD, etc[7]. »

---

[1] « C'est un livre construit, mais pas comme une cathédrale. Il est construit pour égarer, afin qu'on ne puisse pas voir la façon dont il est échafaudé », *Curriculum vitae*, cité par Mireille Calle-Gruber, Butor, *Essais sur les essais*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 617.

[2] Gaugeard, « Michel Butor, *Répertoire II* », *Les lettres françaises*, 26 mars 1964, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 101.

[3] Butor, *Essais sur les essais*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 647.

[4] Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 225.

[5] Butor, « Réponses à tel quel », *Répertoire II*, *Oeuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 613.

[6] Barbati : *Incontro con Michel Butor* cité par Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 119.

[7] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 112-113.

Le structurel a aussi une indéniable influence sur les choix architextuels de Butor. C'est même un des éléments qui l'a fait basculer de la poésie au romanesque. Déjà, la poésie surréaliste, en associant des termes appartenant à des domaines différents voire totalement « opposés », entraînait des « chocs de significations » permettant « la constitution de textes d'une grande richesse structurale[1] ». Mais cette « structure » avait, selon Butor, le défaut de transformer le texte en une « sorte de chapelet, de chaîne formée de chaînons accrochés chacun à l'unité précédente ». Elle était trop simpliste, trop réductrice, trop… linéaire :

> « J'avais besoin de voir les choses d'une façon plus vaste. Je ne pouvais plus en rester à une poésie d'instant après instant. Il m'a semblé que les formes romanesques me permettaient d'avoir des contraintes, des modes de régulations pour inventer mieux que ce que je réussissais à inventer jusqu'à présent[2]. »

En toute cohérence avec son goût pour le structurel, Butor s'est donc tourné vers le roman et plus particulièrement vers un des sous-genres romanesques jouant le plus avec le structurel, le roman policier :

> « J.-F. Lyotard. […] Le premier texte qu'il a écrit, dont je crois avoir le privilège du manuscrit, est une sorte de petite histoire policière. Il adorait le roman policier.
> M. C. - Rien d'étonnant, la construction y est très élaborée.
> J.-F. L Bien sûr. Et l'intrigue n'était pas là évidemment que pour cacher une structure. Cela s'appelait "Adieu Maigret"… Je ne suis pas sûr du titre…[3] »

Evidemment, **ce qui est vrai aux niveaux génétique et architextuel est vrai au niveau textuel**. Dans une structure digne de ce nom, un extrait, une description, un ensemble ne prend tout son sens que des relations qu'il ou elle entretient avec ce qui précède ou ce qui suit. Comme dans un moteur où la moindre vis a sa raison d'être alors qu'en soi elle a peu d'intérêt, dans un roman butorien, tout ou presque est indispensable. Il faut à chaque fois s'interroger sur la fonction de cet élément par rapport à l'ensemble qu'est le roman : « on saute normalement bien des mots, des phrases, des pages, mais il faut absolument y revenir ; si cette description est là, c'est parce qu'elle est indispensable[4] ». De ce point de vue, *Mobile* est une sorte d'apothéose :

> « Un ouvrage qui, je crois, est très "décisif", c'est *Mobile*. Parce qu'il me semble qu'avec *Mobile*, justement, l'aspect de composition l'emporte ouvertement sur l'aspect d'intrigue. On s'aperçoit alors que la façon dont on avait lu les œuvres précédentes pouvait être trompeuse, qu'on n'avait pas fait assez attention que l'intrigue cachait une composition et que l'important était finalement cette dernière[5] » ;

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 48-49.
[2] *Ibid.*, p. 48-49.
[3] « Entretien avec Jean-François Lyotard » Heidelberg, 12 décembre 1988, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 69.
[4] Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 375.

[5] Calle, *ibid.*, p.72.

> « Ni vue d'ensemble, ni observation des individualités (hommes ou choses), mais étude d'un ensemble – l'organisme américain – pour en faire apparaître la structure et le fonctionnement[1]. »

Le structurel influe aussi énormément sur le référent. Preuve en est, Butor a recours dans ses premières œuvres à des lieux ou objets propices à l'interrelationnel, aux effets d'échos, aux jeux de symétrie comme par exemple l'immeuble, la ville, le jeu de cartes[2], les miroirs, etc. Une autre thématique omniprésente dans l'œuvre de Butor ramenant aussi au structurel est celle de l'alchimie. En effet quand Butor évoque cette dernière, ce sont les concepts de « rapports », de « correspondance[3] », d' « architecture[4] » qui surgissent sous sa plume. En toute cohérence, ce sont précisément ces aspects qu'il emphatise dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*[5] et cela d'autant plus qu'il voit dans la structure du grand œuvre une réduplication en miniature de la structure du monde et de l'homme :

> « Celui-ci [le grand œuvre], en effet, est un abrégé minéral de l'histoire du monde, de sa création à sa perfection. Il est un microcosme à l'intérieur duquel l'alchimiste cherche à vérifier expérimentalement ses opinions sur la structure de l'univers, et de cet autre microcosme qu'est l'homme. Cette similitude entre l'artiste et l'œuvre s'accompagne de plus d'une influence mutuelle. La matière transformée transforme à son tour[6]. »

Cette citation montre bien que **Butor ne confine pas le structurel au seul texte qu'il rédige. Ce qui pour lui forme structure, c'est l'ensemble de la production d'un écrivain,** c'est l'ensemble des œuvres d'un artiste. Il argumente en s'appuyant sur l'exemple de la peinture. Il explique qu'un tableau s'éclaire par les autres tableaux de son auteur, qu'une production artistique forme un grand tout dont les éléments se répondent, se complètent, sont interdépendants : « chaque toile est un détail qui demande à être complété par les autres[7] ». Il voit d'ailleurs dans ce jeu d'interrelations et de complémentarité un critère de qualité artistique :

> « Lors de leurs grandes rétrospectives, les artistes de second ordre se révèlent comme des fabricants d'objets ayant peu à peu affiné leur *manière* ; leur étroitesse d'inspiration devient évidente, nombre de leurs toiles faisant double emploi : on voit bien alors qu'il suffira d'en connaître quelques échantillons. Pour un Picasso au contraire, les œuvres s'illuminent mutuellement.
> A les rencontrer séparément, la réaction habituelle est d'aimer celle-ci, détester celle-là, sans comprendre ce qui les relie[8]. »

---

[1] Raillard, *Butor*, « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 173.
[2] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n°135, 1972, p. 53.
[3] Butor, « L'alchimie et son langage », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 32.
[5] Dällenbach, *ibid.*, p. 52.
[6] Butor, *ibid.*, p. 29.
[7] Butor, « La suite dans les images », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 929.
[8] *Ibid.*, p. 928.

Si toute œuvre d'un auteur est reliée structurellement aux œuvres de ce même auteur qui l'ont précédée ou suivie, elle l'est aussi aux œuvres des autres auteurs, des autres artistes et, chaque fois qu'il y a nouvelle association, nouvelle combinaison, il y a réactualisation, rajeunissement[1] de l'ancien texte.

Plus que cela, **l'œuvre elle-même est un élément de la grande structure du réel et l'une et l'autre sont en étroite interrelation** :

> « Il faut donc que la structure interne du roman soit en communication avec celle de la réalité où il apparaît, spore de ce thalle. Le romancier alors est celui qui aperçoit qu'une structure est en train de s'esquisser dans ce qui l'entoure et qui va poursuivre cette structure, la faire croître, la perfectionner, l'étudier, jusqu'au moment où elle sera lisible pour tous[2]. »

Terminons ce préambule en faisant remarquer que si Butor est indéniablement influencé par le structuralisme, il se dégage de certains des postulats fondateurs. Si l'on analyse les rapports de Butor avec le structuralisme, on ne peut en effet absolument pas parler d'allégeance totale et, d'ailleurs, lorsqu'on lui pose directement la question « *Quel a été l'apport du structuralisme dans votre parcours intellectuel ?* », il répond :

> « Je connaissais Barthes, Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, certaines recherches de la linguistique tant saussurienne qu'américaine, avant qu'il soit question de structuralisme. Celui-ci est venu trop tard pour moi, même s'il est certain que ces auteurs me sont proches et que je leur dois beaucoup. Dès que ça a commencé à se codifier, comme dans d'autres domaines, j'ai éprouvé le besoin de prendre mes distances[3]. »

Cette prise de distance, on la comprend quand on a conscience des enjeux idéologiques rappelés plus haut et, à la simple lecture des lignes ci-dessus, on peut déjà dégager quelques « déviances ».

Les structures butoriennes se caractérisent par leur /Non-finitude/. Pour un Butor, une structure n'est jamais un carcan inamovible, jamais définitive, elle ne cesse de se prolonger, de se transformer, de se régénérer. Inutile de préciser qu'en la question son mentor est Proust, Proust et sa fameuse architecture inachevée[4].

Les commentaires[5] de Butor sur *La Modification* révèlent une autre tendance de fond des structures butoriennes : la /Complexification/ graduelle. Non seulement, dans chaque œuvre, chaque nouvelle partie est plus complexe que la précédente mais chaque nouveau roman est à son tour plus complexe que le précédent. Butor en fait lui-même le constat quand il évoque *Degrés* :

---

[1] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 6.
[2] Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II, Œuvres complètes, I Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 386.
[3] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 92.
[4] Butor, « Les œuvres d'art imaginaire chez Proust », *Répertoire II, ibid.*, p. 608.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 112.

> « Une chose qui m'a demandé beaucoup de travail, ç'a été de mettre en ordre cette structure d'emplois du temps entrecroisés. Pour mes livres précédents, j'avais fait des plans et des schémas sur une feuille, une surface plane. Mais cette fois il m'a fallu construire un modèle, si j'ose dire, dans l'espace. En me servant de feuilles superposées, avec un plan vertical qui traversait la série de ces feuilles[1] ».

A ces quelques faiscsèmes, il faudrait certainement rajouter celui de l' /Imprévisibilité/. Si, à chaque fois, des lignes générales se dégagent, il n'en reste pas moins qu'aucun lecteur n'est capable, comme c'est par exemple le cas dans les mauvais romans policiers, de prévoir ce qui va arriver dans les pages suivantes. Des possibles sont ouverts par la structure mais ceux-ci sont multiples et ne sont, justement, que des possibles.

Terminons en ajoutant que **/Complexification/ et /Imprévisibilité/ font que l' /Ordre/, inhérent à la dimension structurelle, est constamment mâtiné de /Désordre/.**

Ces différences avec le modèle premier sont primordiales car, par elles, non seulement Butor préserve la 'Liberté' de l'homme mais il rend compatible avec ses propres valeurs la nouvelle représentation du monde.

✓ **À la découverte de structures temporelles**

Chez Butor, structure et temporalité sont aussi constamment associées. Assez souvent une période temporelle a ainsi le statut d'unité structurelle, **unité structurelle qui est reliée, par interdépendance, à d'autres unités temporelles.** Ainsi analysant *Finnegans Wake*, Butor montre que les quatre parties du roman de Joyce correspondent respectivement au passé légendaire et historique, au présent, à l'avenir imaginé, espéré et, enfin, au « passage de l'instant dans l'instant d'après[2]. » Dans *La Modification*, les énoncés « Sur le tapis de fer chauffant » et « un homme passe sa tête par la porte » introduisent de même, respectivement, des séquences évoquant le passé avec Cécile et le passé avec Henriette, alors que « passe par la gare » annonce des séquences reliées au présent, « de l'autre côté du corridor » au futur, « au-delà de la fenêtre » au passé proche[3]. *Degrés*, quant à lui, est construit entièrement à partir d'une heure de cours ayant lieu le mardi 12 octobre 1954 : « Autour de cette leçon fondamentale viennent s'agglomérer les leçons précédentes, les suivantes, les leçons concomitantes[4] » ; « l'heure pivot trouve ses harmoniques dans le passé

[1] « 31 élèves et 11 professeurs. Michel Butor écrit des romans pour changer son existence et celle des autres », *L'Express,* 14 janvier 1960, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 58.
[2] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 200-201.
[3] Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1970, p. 247.
[4] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 123-124.

et dans ce passé (pour l'écriture) qui était alors son avenir : la même heure, la veille, l'avant-veille, etc., puis la même heure le lendemain, le surlendemain, etc.[1] »

Deuxième configuration : une période est présentée comme un ensemble structurel cohérent et unifié. Dans les premiers romans de Butor, nous avons, en effet, à chaque fois droit à ce que la tradition appelle « l'unité de Temps ». *Passage de Milan* raconte une nuit de sept heures du soir à sept heures du matin. Du point de vue de l'histoire, chacun des douze chapitres de ce premier roman correspond à une durée d'une heure. A noter que, comme chez Joyce[2], comme dans *Lourdes* de Zola[3], œuvres qui ont tout particulièrement intéressé Butor puisqu'il leur consacre un article, cette unité de Temps est reliée à une unité de Lieu qui rend l'ensemble encore plus cohésif. Tout se passe en effet dans le même immeuble. Dans *La Modification*, les unités de Temps et de Lieu sont également là. Preuve en est, la durée du roman est celle d'un voyage ferroviaire entre Paris et Rome, de huit heures dix le matin à cinq heures quarante-cinq le lendemain matin, soit vingt et une heures trente-cinq minutes[4], et tout se passe au sein d'un même train. En toute cohérence avec ce qui a été énoncé plus haut, nous pouvons repérer de roman en roman une /Complexification/ progressive de ces deux unités :

> « Le problème des unités, ça m'a toujours beaucoup préoccupé. Dans *Passage de Milan*, dans ce premier livre, c'est une unité simple et dans les livres suivants, ce sont des unités qui sont devenues de plus en plus complexes[5]. »

Et cela au point que de plus en plus nettement « ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. A travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux.[6] » Une nouvelle fois, la /Continuité/ et la /Fusion/ se retrouvent donc en vis-à-vis de la /Discontinuité/ et de la /Fragmentation/.

Puisqu'elle confirme l'intérêt que Butor porte au structurel, cette rapide analyse de ses premiers écrits invite à chercher dans *L'Emploi du temps* des structures et ce à tous les niveaux, à savoir aux niveaux génétique, architextuel, textuel, référentiel et intertextuel.

---

[1] Juin, « Une heure de cours d'histoire », *Les Lettres françaises*, 14-20 janvier 1960, Desoubeaux, (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 62-63.
[2] Desoubeaux, *ibid.*, p. 91-92.
[3] Borderie, « La Revanche de Zola », *Le Nouvel Observateur*, 15-21 mars 1967, Desoubeaux, *ibid.*, p. 113.
[4] Butor, *La Modification*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 510.
[5] Peillard, « Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », *Livres de France*, juin-juillet 1963, Desoubeaux, *ibid.*, p. 87.
[6] Bourin : « Les enfants du demi-siècle, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 5 déc. 57, Desoubeaux *ibid.*, p. 26.

5.1.2. Des structures macrotextuelles

Rappelons d'abord que **Butor lui-même a indiqué que, lorsqu'il composait *L'Emploi du temps*, le travail sur la structure a précédé l'invention de l'intrigue et des personnages** et que l'élaboration de la structure en question fut longue et laborieuse :

> « il m'a fallu beaucoup de temps et de travail pour arriver à cette grille définitive. De même ces événements commandent les personnages. L'écrivain n'a pas en général d'abord des personnages et ensuite des structures narratives. Il met au point peu à peu des structures narratives, et c'est l'évolution de celles-ci qui commande l'apparition des personnages[1] » ;

> « J'ai fait quatre versions différentes de *L'Emploi du temps,* mon second roman, […] et je crois que la structure de ce second livre est plus forte, plus unifiée que celle du premier[2] ».

Comme dans *Passage de Milan*, comme dans *La Modification*, comme dans *Degrés*, tout est ajusté, équilibré, pesé, contrôlé. Butor s'est même aidé de schémas, dessins, courbes et calendriers :

> « Pour *L'Emploi du temps* il me montre le plan de sa ville anglaise de Bleston, avec la prison, l'ancienne cathédrale, l'Oriental Pearl, l'Oriental Rose et la rivière à l'eau si noire qui ressemblait à "une sueur de tourbe". Voici encore des calendriers qu'il s'est confectionnés sur des feuilles de papier avec la liste des mois, et, en face, d'étranges courbes, comme celle de la fièvre. Et des schémas de tapisseries avec des petits bonshommes et des bateaux[3]. »

Reste maintenant à prouver qu'au-delà des déclarations d'intention, le roman de Butor n'est pas une simple juxtaposition ou superposition de strates mais bel et bien une structure. Etant donné que nous avons vu plus haut que qui dit structure dit ensemble autonome et organisé constitué d'unités reliées entre elles, **il nous faut** donc **commencer par déterminer les unités dont il est question**. En ce qui concerne ce point précis, les réflexions de Courtès s'avèrent une grande aide :

> « il nous faut rappeler […] que la grandeur (ou la longueur) d'un signe déterminé (verbal ou non verbal) […] n'est pas pertinente à sa définition : autrement dit un mot, une phrase, un discours, un comportement ou un ensemble d'actions concertées, par exemple, peuvent correspondre chacun à un signe donné, selon le point de vue, plus ou moins large, que l'on adopte : un peu à l'exemple de la caméra qui peut aller, grâce à un effet de zoom, d'un "plan d'ensemble" à un "gros plan" et vice-versa[4]. »

Voilà qui invite à observer le roman de très haut comme de très près, autrement dit **à chercher des unités au niveau macrotextuel comme au niveau microtextuel. Voilà aussi**

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 85.
[2] Bourin, « Instantané, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1957 , Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 21.
[3] Guth « Un révolutionnaire du Roman. 1926-1957 ou les modifications de Michel Butor », *Le Figaro littéraire*, 7 décembre, 1957, Desoubeaux, *ibid.*, p. 35.
[4] Courtès, *La Sémiotique du langage,* Armand Colin, 2007, p. 48.

qui légitime le choix, bien sûr non exhaustif, comme unités macrotextuelles, des grands titres, des grandes parties et des grandes strates.

Pour qu'il n'y ait pas simple juxtaposition ou superposition d'unités, pour qu'il y ait véritable structure, nous avons vu au début de cette cinquième partie que certains faiscsèmes semblent définitoires : la /Pluralité/, la /Différenciation/, la /Continuité/ par interdépendance, la /Finitude/, la /Prévisibilité/, l' /Ordre/ et l' /Unité/. L'analyse des premières œuvres de Butor nous a aussi révélé que la /Complexification/, la tendance à la /Non-finitude/, l' /Imprévisibilité/ et un certain /Désordre/ paraissent, quant à eux, caractériser les structures butoriennes. En étudiant de plus près les trois structures macrotextuelles correspondant aux trois familles d'unité énoncées ci-dessus, tentons de voir ce qu'il en est.

✓ **Les cinq grands titres**

La première « structure » que nous avons choisi d'analyser contient une /Pluralité/ d'unités bien /différenciées/, les cinq titres des cinq grandes parties :

« L'Entrée » « Les Présages » « L' "Accident" » « Les deux sœurs » « L'Adieu »

Nous avons vu en étudiant le Temps linéaire (2-1-3, p. 89-90) que **ces unités ne sont pas seulement juxtaposées** mais qu'**il existe entre elles une /Continuité/ d'ordre chronologique, dramatique et même causal**.

Elles sont aussi interdépendantes deux à deux. Qui dit « Présages » dit « commencement », dit « prélude » de ce qui va suivre, autrement dit, « Entrée » dans une période plus ou moins troublée. De même, comme nous l'avions aussi constaté, l'on peut aisément relier « Présages » et « Accident », l'un annonce l'autre, l'autre est annoncé par l'un. Quant à « L' "Accident" », son origine est sans cesse ramenée par Revel aux « deux sœurs ». C'est parce qu'il leur a confié le nom de Burton que celui-ci se trouve potentiellement en danger. L'on pourrait aussi se demander si l'accident, c'est-à-dire ce qui empêche Revel durant un moment d'avancer harmonieusement sur sa route d'écrivain, n'est pas les deux sœurs. L'interdépendance est cependant bien loin de se limiter aux unités qui sont en vis-à-vis.

Les titres ne sont pas reliés qu'avec leurs voisins les plus proches, ils sont aussi en lien avec les autres unités du système. « L'Entrée » est bien sûr en écho avec « L'Adieu ». La syntaxe, par les pluriels, relie « Les Présages » et « Les deux sœurs ». La thématique de la

séparation, de la fin, inhérente à la lexie « Adieu », ou les connotations « dramatiques », afférentes à cette même lexie, ne sont pas sans évoquer les conséquences potentielles de tout « Accident ».

Conformément à ce que postule un Hjelmslev, l'interdépendance n'est pas que sémantique, elle est aussi formelle. Les deux premiers titres, par exemple, ont un phonème commun (« L'Ent**rée** », Les P**ré**sages »). Ce constat, qui pourrait sembler n'être que le fruit du hasard, s'avère digne d'intérêt quand l'on observe les deuxième et troisième, les troisième et quatrième et enfin les quatrième et cinquième titres. A chaque fois, au moins un phonème commun glisse d'un titre à un autre. La voyelle [a] se retrouve dans « Prés**a**ges » et « **A**ccident », le phonème [d] dans « Acci**d**ent » et « **d**eux sœurs », le phonème correspondant à la graphie « eu » dans « d**eux** sœurs » et « Adi**eu** ». Une autre logique formelle semble aussi sous-tendre l'ensemble. A partir de « L' "Accident" », les phonèmes d'un titre sont la somme de phonèmes contenus dans les deux titres précédents. En effet, le phonème [ã] de « L'**En**trée » et le phonème [a] de « Prés**a**ges », se retrouvent dans la lexie « **A**cci**en**t ». De même, les phonèmes [le] de « **Les** Présages » et le phonème [d] de « Acci**d**ent » se retrouvent dans « **Les d**eux sœurs ». Enfin et surtout, les phonèmes [l], [a], [i] et [d] de « **L**' "**A**cc**id**ent" » et les phonèmes correspondant aux graphèmes « d », « eu » et « oeu » de « **deu**x s**œu**rs » se retrouvent dans « **L'Adieu** ».

Comme dans les structures canoniques, la significativité jaillit non pas du titre en soi mais de la relation unissant les titres. Il ne viendrait à l'idée de personne d'associer, par exemple, les lexies « deux sœurs » au concept d'accident si n'était pas créée auparavant une dynamique d'interdépendance entre les unités. De même, de l'interrelation entre les deux derniers titres, jaillit un sens qui n'était contenu ni dans l'un dans l'autre. A la fin du roman Revel dit certes « Adieu » à la ville mais il dit aussi et surtout « Adieu » aux deux sœurs. Et cela doublement, « Adieu » parce qu'il les quitte physiquement et ne les reverra peut-être jamais, « Adieu » surtout parce qu'il a choisi l'écriture et non l'amour.

Cette /Continuité/ créatrice de sens par interdépendances sémantique et formelle est génératrice d' /Unité/. Non seulement les cinq grands titres sont en effet reliés mais ils constituent un grand Tout, un grand ensemble cohérent où tout ou presque est symétrie. « L'Entrée » est, par exemple, le symétrique sémantique et spatial de « L'Adieu ». Si l'un est le premier à apparaître, l'autre est le dernier à surgir. L'analyse des déterminants révèle une autre symétrie ramenant à la dimension formelle évoquée plus haut, « L' Les L' Les L' », et cela d'autant plus qu'il est possible de mettre l'organisation de ces déterminants en parallèle avec la longueur de chacune des parties. En effet si l'on qualifie de

courtes les parties de moins de quatre-vingts pages et de longues les parties de plus de quatre-vingts pages, on retrouve une structure totalement parallèle à celle des articles, à savoir court (64 pages), long (94 pages), court (78 pages), long (82 pages), court (58 pages). Si l'on estime, de même, qu'un titre de moins de dix lettres est court et qu'un titre de plus de dix lettres est long, la même structure réapparaît : court (7 lettres), long (11 lettres), court (9 lettres), long (13 lettres), court (6 lettres**). Ces différentes symétries font d'autant plus prendre conscience de la dimension unitaire de la structure qu'elles gravitent toutes autour d'un même centre.** Comme l'a bien vu Mireille Calle-Gruber, les répétitions et parallélismes créent en effet « une symétrie qui fixe, au centre, entre les deux pluriels, la singularité de l'événement ("L'Accident")[1] ». Ce « centre » n'est cependant pas emphatisé que par les effets de composition et les jeux syntaxiques, la typographie le met aussi en valeur. « L' "Accident" » est le seul groupe nominal qui a droit à des guillemets. C'est également le seul substantif de trois syllabes. Ces procédés d'emphatisation prennent évidemment toute leur force si on les relie à la conception philosophique de Heidegger qui, comme nous l'avons dit, voit dans la prise de conscience que la mort n'est pas qu'un « accident » mais bel et bien le « futur propre » la condition du passage de l'inauthentique à l'authentique. La présence du titre « Adieu », en toute fin de chaîne, n'en prend, elle aussi, que plus de poids. Tout possible est un renoncement aux autres possibles, il faut passer par le renoncement, par l' « Adieu » pour vivre authentiquement. Notons au passage qu'**une nouvelle fois la significativité jaillit de l'interrelation**. Avec cette lecture, « Les deux sœurs » retardent l' « Adieu » salutaire, retardent la prise de conscience, source de l'authenticité. **Terminons ces quelques constats sur la dimension unitaire de la structure en faisant remarquer que nous pourrions aussi, sans difficulté, rassembler les cinq unités étudiées sous la bannière d'un seul et unique syntagme, le syntagme… « Emploi du temps ».** N'avons-nous pas effectivement dans ces cinq titres un parfait résumé de « l'emploi du temps » de Revel, à savoir son « Entrée » dans un nouvel univers, les « Présages » inquiétants mais aussi reconstructeurs qu'il perçoit à tort ou à raison un peu partout dans son environnement, « L'Accident » de Burton, son attirance pour Ann et Rose et finalement son « Adieu » à Bleston et à ses occupants ?

L'intrusion en quatrième partie d'un titre plus hétérogène (c'est le seul titre à contenir un numérique)**, plus //humain//, contenant plus de lettres, plus de mots, comme la présence d'une indéniable rupture sémantique** (les trois premiers titres forment une suite dramatique logique et le lecteur attendrait comme quatrième titre, plutôt que « Les deux

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, Paris, 1995, p. 53

sœurs », « La Convalescence », « La Mort », « L'Enquête », etc.) **fait, quant à elle, ressortir les faiscsèmes de la /Complexification/, de l' /Imprévisibilité/ et donc du /Désordre/**. On retrouve certains de ces faiscsèmes au niveau formel. De tous les titres, « Les deux sœurs » est le seul ayant deux fois à se suivre la même voyelle (« eu »). En toute logique, si du moins l'on s'en tient aux cinq unités présentes, il faudrait donc y renoncer, l'éliminer, lui dire « Adieu ». N'est-ce pas ce qui passe ?

Ajoutons que le système créé par les cinq unités se caractérise aussi par la /Non-finitude/. Le titre « Les deux sœurs » est trop hétérogène pour ne pas être homogénéisé par l'apparition d'un nouveau titre : il est en soi appel à une continuation. La succession « L', Les, L', Les, L' » conduit à attendre un « Les » suivi d'un « L' », suivi d'un « Les » et ceci *ad libitum*. Même le mot « Adieu » qui semble à première lecture clore la série des titres, s'il est réactivé étymologiquement (« A Dieu ») et s'il est relié à la thématique des cathédrales, devient une invitation à « créer » des œuvres, à rechercher et à aller de plus en plus vers « l'azur », vers l'absolu, vers la perfection, vers « Dieu » en quelque sorte. Nous y reviendrons.

Nous le voyons, puisque nous avons une pluralité d'unités différenciées et inerdépendantes aussi bien formellement que sémantiquement, puisqu'à chaque fois le sens des unités en question naît plus des relations entre ces unités que du sémantisme propre à chacune d'elles, puisque, enfin, via des symétries et la présence d'un véritable centre de gravité, ces unités forment un tout cohésif, évolutif et ouvert, la stratification étudiée est beaucoup plus qu'une superposition de strates, elle est bel et bien… une structure.

✓ **Les cinq grandes parties**

Ce qui est vrai pour les cinq grands titres est d'autant plus vrai pour les cinq grandes parties du roman que, là encore, il y a /Pluralité/ d'unités et que chacune de ces unités, tout en se différenciant de ses voisines, est en relation de /Continuité/ avec elles.

Les cinq grandes parties du roman sont en /Continuité/ d'abord parce qu'elles se suivent chronologiquement et ce, que l'on observe la ligne du récit (octobre, novembre, décembre, janvier, février) ou la ligne énonciative (mai, juin, juillet, août, septembre). Elles le sont aussi du point de vue dramatique. Dans la première moitié du roman l'hostilité de Bleston ne cesse de croître, ne cesse de se rapprocher de Revel. Si c'est Burton qui est mis en

danger dans « L' "Accident" », c'est Revel qui dans la quatrième et au début de la cinquième partie est atteint par les « abandons » de Rose et Ann. La /Continuité/ est également présente via la dimension « logique » du roman. Sans cesse, les événements décrits deviennent causes des décisions et actes de Revel. C'est *parce qu'il* n'arrive pas à rattraper son retard de sept mois qu'en juin, il décide de raconter, parallèlement à novembre, ce qu'il est en train de vivre. C'est *parce que* ce même mois il révèle aux deux sœurs le nom de Burton qu'en juillet celui-ci, du moins si l'on en croit Revel, a un accident. C'est *parce que* Jacques doit renoncer aux deux sœurs que son journal devient lettre puis œuvre.

Mais surtout **s'il y a /Continuité/,** c'est **parce que les grandes parties sont une à une interdépendantes.** Durant sa recension d'octobre, Revel constamment se réfère à son présent ; durant sa recension de juin, il raconte parallèlement ce qui lui est arrivé suite au mois d'octobre. L'interdépendance se fait particulièrement sentir dans les premières pages des grandes parties. Le 1er juillet est évoqué le 2 juin, c'est-à-dire le début du mois précédent mais le 2 juin appelait le 1er juillet puisque le souci « de mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent » était déjà notifié. Le 4 août ramène au 1er juillet puisque le même sujet y est abordé (la révélation du nom de Burton) mais, exactement comme ci-dessus, le 1er juillet appelait le 4 août puisque y était évoquée la nécessité « d'interrompre l'ordre » jusqu'alors suivi, ce que fait Revel au début du mois d'août. Le 1er septembre décrit, quant à lui, une situation fort comparable à celle du début de la partie suivante, à savoir une situation d'abandon, et la première phrase du quatre août est programmatique de ce qui va arriver en septembre : « Je m'y remets ; je reprends mes habitudes ; c'est la seule issue ».

Fins et débuts de grandes parties sont également étroitement reliés. La première partie s'achève, par exemple, sur une évocation du *Meurtre de Bleston* : « L'Ancienne Cathédrale de Bleston est célèbre par son grand vitrail, dit le vitrail du Meurtrier » (30 mai, p. 72/267). Bien que sept mois séparent les événements racontés, le début de la deuxième évoque ce même roman. Nous avons même droit à un extrait du roman en question (« Du sang qui coule sur les dalles diversement teintes par la lumière du vitrail » 3 juin, p. 80274/) redoublé par le texte original en anglais, ce qui, une nouvelle fois, relie ce passage à la fin de la partie précédente où l'extrait cité ci-dessus était justement aussi traduit en anglais : « The old Cathedral of Bleston is famous for its big stained glass window, called the Window of the Murderer… » (30 mai, p. 72/267).

Notons en passant que **la /Continuité/ ne se produit pas qu'à l'intérieur d'une même et unique structure, elle existe entre les différentes structures mises en place, ce qui, évidemment, est déjà en soi annonciateur de /Fusion/ et d' /Unité/.** En effet,

l'emphatisation finale sur la lexie « Meurtrier » est, par la force de la juxtaposition et par l'isotopie potentiellement commune, en interrelation avec le titre de la deuxième grande partie « Les présages ». Le substantif « présage », employé seul, est riche de mille possibles. Ce même substantif suivant le nom « Meurtrier » oriente la signification et le lecteur se met alors inconsciemment à lire « Les présages d'un meurtre ».

Faisons encore remarquer que si, contrairement aux trois autres, les débuts de la première et de la dernière partie ne relatent pas la journée du 1er juin, elles n'en sont pas moins, elles aussi, reliées, ce qui montre que, comme ci-dessus, **l'interrelation ne se fait pas qu'avec des unités proches les unes des autres**. Si la date évoquée n'est plus la même, les situations sont en revanche très semblables : un homme seul, errant dans la nuit, confronté à l'horreur de la ville, cherchant à dormir, s'allongeant sans se déshabiller.

Terminons en notant que, comme ci-dessus, **la liaison entre les grandes parties est aussi formelle**. N'avons-nous pas remarqué que toutes contiennent cinq parties qui elles-mêmes, sauf rares exceptions, se divisent en cinq sous-parties ?

Ces jeux d'interdépendance, cette /Continuité/ débouchent d'autant plus sur le faiscsème de l'/Unité/ que la structure générale du roman est symétrique et que l'attention du lecteur est, par cela même, amenée insidieusement à se focaliser sur une période « centrale ». Nous avons déjà vu plus haut que la longueur des grandes parties obéissait à un schéma symétrique. Cette symétrie de surface est confirmée par les multiples rapports de ressemblance ou de différence que nous pouvons repérer entre le début de la première et la fin de la dernière partie : commencement du séjour/terme du séjour ; train qui arrive/train qui part ; « coin de compartiment » (1er mai, p. 9/226), « coin de compartiment » (30 septembre, p. 393/486) ; « face à la marche » (1er mai, p. 9/226), « face à la marche » (30 septembre, p. 393/486) ; « vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie » (1er mai, p. 9/226), « vitre grise couverte à l'extérieur de gouttes de pluie » (30 septembre, p. 393/486) ; « j'étais seul » (1er mai, p. 9/226), « je viens d'apercevoir s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck » (30 septembre, p. 393/486) ; Revel arrivant en pleine nuit/Revel partant en plein jour ; Revel ayant une année entière devant lui/Revel n'ayant plus devant lui « que quelques instants », références à l'horloge/référence à l'horloge, etc.

Evidemment, une telle symétrie est en soi une invitation à chercher un axe de symétrie, à chercher les événements s'étant passés six mois après le début, six mois avant la fin. Cette recherche conduit au mois de mars :

> « sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1er mars […] avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français » (30 septembre, p. 393-394/486).

Une nouvelle fois, les similitudes avec les scènes de commencement et de fin sont frappantes. Le lieu est le même, la gare Hamilton. Dans les deux cas, Revel, juste après avoir marché sur les quais, se dirige vers un café pour se réchauffer et y consomme du thé. Autre similarité, la présence d'un jeune Français un peu perdu qui arrive dans une ville qu'il ne connaît pas. Même la référence à une valise réapparaît.

La symétrie mise en place ne se limite cependant pas aux trois moments stratégiques que nous venons de décrire. Ce ne sont pas seulement les premiers et derniers jours qui sont en échos mais aussi les deuxièmes et avant derniers jours. Preuve en est, Revel, le 30 septembre, rappelle que la veille il était encore dans

> « la grande salle de chez Matthews and Sons où […] tous les employés de cette année se trouvaient réunis […] Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick » (30 septembre, p. 394/487).

Or le 2 octobre, le lendemain de son arrivée, il découvre « la grande pièce » de Matthews and Sons ainsi que « Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick » (9 mai, p. 21/233). Nous le voyons, la symétrie se poursuit. Par la suite, le petit jeu continue. Revel précise ainsi que, lors de son dernier week-end, il n'a pas réussi à regarder « la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee » or, lors de son premier week-end, il longe la Slee et n'arrive pas non plus à accéder à l'église qu'il souhaite visiter puisque le portail en est fermé (16 mai p. 39/245). Rappelons aussi que le 21 septembre, il visite tour à tour Hamilton Station, l'Ecrou, Lanes Park, Green Park, All Saint Park et Willow Park or au mois d'octobre, il visite ces mêmes lieux et dans le même ordre : Hamilton Station et L'écrou le 2, Lanes Park et Green Park le 14, Willow Park le 20. En octobre, il découvre pour la première fois les tapisseries et l'Ancienne Cathédrale ; en septembre, il s'y rend pour la dernière fois (22 septembre, p. 383/479). On pourrait continuer : le 20 octobre il mange chez les Jenkins, le 20 septembre il mange chez les Baileys ; en octobre il emmène James au Sword (19 mai, p. 48/251), en septembre il fait de même (5 septembre, p. 349/455) ; en septembre comme en octobre il se rend chez Baron's et achète un exemplaire du *Meurtre de Bleston* ; en octobre il rencontre pour la première fois Ann, en septembre il renonce à elle, etc.

Si, en plus, l'on se rappelle le sens culturel que Butor attribue à certains chiffres, le fait que le roman contient cinq grandes parties et non pas six ou quatre accentue encore un peu plus cette idée d' /Unité/, cette idée d'un grand tout cohérent conduisant à un présent unifiant les différents Temps :

> « Pourquoi cinq ? Le texte du quatrième tome sur Rabelais fournit, je crois, de bons points de départ pour répondre à cette question. Le 5, la main, y apparaît comme lié à Jupiter matrimonial, comme l'expression de ce qui a pris forme, de ce qui est fixé, du passé dont on se détache[1]. »

Sachant que Butor s'est intéressé, via l'Alchimie, à l'ésotérisme, il est aussi tentant de relire ce chiffre à la lumière de la tradition kabbalistique. Selon cette dernière, une valeur numérique est attribuable à chaque lettre de l'alphabet et il est possible de rapprocher les mots dont la somme des lettres est équivalente. C'est le cas par exemple des noms hébreux *Yayin* (le vin) et *Sod* (le secret) qui tous deux ont pour valeur numérique 70. Le proverbe latin *In Vino Veritas* serait une confirmation de la pertinence de ce rapprochement[2]. Or, **dans cette tradition, le cinq correspond à la cinquième lettre de l'alphabet, la lettre *Hé* qui,** par sa place (entre le 1 et le 9), **symbolise** le « centre » mais aussi la maîtrise des quatre éléments et la communication par les cinq sens, autrement dit**, « l'union des différents », c'est-à-dire, encore une fois, l' /Unité/**. Cette place centrale ferait aussi que **le *Hé* figurerait l'instant présent**. Comme, en plus, typographiquement, la ligne verticale et la ligne horizontale du premier des deux éléments qui forment cette lettre symbolisent le monde physique et que le deuxième élément est, lui, supposé signifier le monde à venir, cette lettre, selon la tradition, représenterait le présent **contenant déjà les marques de l'avenir**. Par un étonnant détour, nous retrouvons l' « instant » heideggérien !

Notons que plusieurs autres significations du « cinq » ou du *Hé* ramènent à *L'Emploi du temps* et donc contribuent à la cohésion de l'œuvre : **« la protection contre le mauvais oeil », « la fenêtre », « le souffle de vie qui va permettre à l'homme d'entrer dans l'existence ». A cela, on pourrait ajouter qu'en hébreu, le mot *Hé* est un cri de triomphe exprimant une libération**, **que cette lettre** (en parfaite conformité avec le titre de la cinquième partie) **est la seule que l'on retrouve deux fois dans le nom propre de Dieu et que, flanquée d'une apostrophe, elle est justement l'abréviation du Nom de Dieu. C'est non seulement la /Non-finitude/ qui, cette fois, ressurgit mais aussi certains des existentiaux optimistes précédemment rencontrées (la 'Maîtrise', l' 'Espoir', la 'Joie', la 'Liberté').**

L' /Unité/ générale du roman sort aussi renforcée du fait que les significations Kabbalistiques des chiffres 1 à 4 caractérisent, quant à elles, assez bien les quatre premières parties de *L'Emploi du temps*. Le 1 correspond, en effet, traditionnellement à la lettre *aleph* or la racine *Alaph* signifie « se familiariser », « s'habituer », « s'apprivoiser »,

[1] Butor, « Répertoire » *Répertoire V, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 805.
[2] Ifrah, *Histoire universelle des chiffres*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2003, t. 1, p. 604 à 621.

autant de verbes rappelant la situation de Revel au mois d'octobre. Les astronomes indiens, de même, associaient au mot *eka* qui voulait dire « un » le nom *âdi* qui lui signifiait « commencement »[1]. La première partie de *L'Emploi du temps* ne dément en rien ce sens.

Le 2, quant à lui, correspond dans l'alphabet hébreu à la lettre *Beth* dont la signification première est « maison » or c'est dans la deuxième partie du roman que Revel aménage dans sa nouvelle demeure. C'est aussi dans cette même partie qu'il pénètre et découvre la « maison de Dieu » qu'est toute cathédrale. Il semblerait de plus que ce chiffre symbolise les menaces latentes[2]. Le titre « Les Présages » comme l'ambiance inquiétante qui règne dans Bleston ne contredisent pas cette signification. La même source voit aussi dans ce chiffre « une rivalité, une réciprocité, qui peut être de haine autant que d'amour ; une opposition, qui peut être contraire et incompatible, aussi bien que complémentaire et féconde ». Ne serait-ce pas, cette fois, la relation Revel/Bleston qui est décrite ?

La troisième lettre de l'alphabet hébreu est *Guimel*. La racine de ce mot conduit à deux sens principaux : a) « le fait de témoigner quelque chose à quelqu'un », b) « sevrer », « faire mûrir ». Elle représente aussi traditionnellement le riche courant après le pauvre. Cette fois, ne seraient-ce pas « L'Accident » et ses conséquences qui semblent caractérisés ? Et cela d'autant plus que cette lettre signifie aussi « punition » et « récompense ». Revel n'est-il pas dans la troisième partie de *L'Emploi du temps* puni pour avoir prononcé un mot interdit mais récompensé par la découverte du futur propre, par la prise de conscience que la mort n'est pas un « accident » ? On pourrait peut-être aussi voir en lui le riche qui « court » après Burton, qui court après Bleston, pour offrir à l'un et l'autre sa « fortune », à savoir une œuvre bien plus riche que *Le Meurtre de Bleston.*

La quatrième lettre, *Daleth*, est, elle, totalement ambiguë. D'une part, elle représente la stabilité et, par extension, la réalité, l'univers créé. D'autre part, elle symbolise le « vacillant », le « chancelant », l' « affaiblissement et l'appauvrissement de la lumière ». A mi-parcours entre le un et le sept, elle représenterait enfin « la vocation de l'homme : issu de l'unité, il s'en distingue comme le créé du créateur, mais il est appelé à retourner au créateur[3] ». Là encore, on a un assez bon résumé de la situation de Revel. Par ses récentes prises de conscience et surtout par son journal, il gagne en stabilité mais il n'en reste pas moins très fragile. Le mois d'août, mois de la quatrième partie du roman, est aussi, pour lui, un mois où la lumière se remet à nouveau à diminuer : au sens propre, avec le retour progressif des jours plus courts ; au sens figuré, avec la perte de Rose puis d'Ann. De plus,

[1] Ifrah, *Histoire universelle des chiffres*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2003, t. 1, p. 915.
[2] Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. « Bouquins », Robert Laffont/Jupiter, 2005, p. 350.
[3] *Ibid.*, p. 794.

comme lors du quatrième jour de la Création, obscurité et lumière se séparent en lui : sa vocation d'écrivain, de bâtisseur d'un monde, se dessine de plus en plus à l'horizon ; à chaque page, la créature Revel s'affirme de plus en plus Créateur.

✓ **Les cinq grandes strates**

Ce qui vient d'être montré sur les titres et les grandes parties de *L'Emploi du temps* pourrait, sans problème, être transposé aux cinq grandes strates que nous avons mises en évidence dans la partie précédente de ce travail **mais ce que nous voudrions maintenant plus particulièrement souligner est le fait que ces grandes strates,** exactement comme ci-dessus, **focalisent** insidieusement **l'attention du lecteur sur des « centres »**. **En effet, les strates** découvertes plus haut ne sont pas seulement superposées, parallèles, adjacentes, elles **se rejoignent :**

> « On obtient alors deux points remarquables. Comme il y a des mouvements rétrogrades certaines voix de récit se rapprochent les unes des autres. A la fin de février se rejoignent les voix deux et trois ; à la fin de juillet les voix quatre et cinq[1]. »

Les rapprochements ont pour premier effet de surmarquer la seule voix qui ne tend pas vers les autres, celle du présent d'énonciation (juin, juillet, août, septembre, octobre), belle manière de rappeler que vivre authentiquement le présent est l'enjeu principal du roman, belle manière de signifier que cette voix est la voix « centrale ». Nous en trouvons d'ailleurs la confirmation dans la citation même de Butor. Etant donné que cette voix n'apparaît qu'au mois de juin, donc après la voix du passé lointain, il aurait été assez logique de la nommer la deuxième voix, or Butor lui donne la première place puisque ce sont les autres voix qu'il nomme deuxième, troisième, quatrième et cinquième voix.

Mais, surtout, comme le montre fort bien le schéma de la page 437, **les rapprochements mettent en valeur des dates stratégiques**. **La relecture dans l'ordre** (juin, juillet) **et la relecture rétrograde** (août) **mènent** effectivement, respectivement, **au 31 juillet et au 1er août**. **Le passé lointain** (octobre, novembre, décembre, janvier, février) **et le passé proche rétrograde** (mai, avril, mars) **conduisent,** quant à eux, tous deux, **à l'axe de symétrie mis en évidence ci-dessus, à savoir aux alentours de la fin février et du début mars.**

Evidemment, « Il était nécessaire qu'à ces deux points remarquables de structure il y eût des événements importants[2] », écrit Butor. **Les événements importants en question sont,**

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 84.
[2] *Ibid.* p. 85.

d'une part, la décision de relire le journal (4 août, p. 255/392), **la poursuite de Tenn** (8 août, p. 270/402), **les fiançailles de Rose et de Lucien** (8 août, p. 270/402) **et, d'autre part, la date du 29 février.** Tous sont cruciaux et le dernier plus que tous les autres réunis.

La relecture, puisque acte réflexif, conduit en effet Revel à prendre conscience de sa « mauvaise foi », l'amène à relire sous un angle nouveau son passé, le conduit à choisir parmi les possibles celui qui lui permettra d'être le plus authentique. Elle **est** aussi **une invitation adressée au lecteur, invitation à relire le roman de Butor, invitation à relire sa propre vie.**

La poursuite de la Morris de Tenn annonce, quant à elle, le fait **que** chercher un coupable, un meurtrier est totalement vain et ne peut conduire qu'à une impasse. **L'enjeu du roman n'est pas policier mais philosophique.** Revel ne trouvera rien s'il cherche à réduire la mort à une cause humaine, à une raison contingente, elle n'est pas un « accident », elle est le futur propre de tout homme.

Les fiançailles de Rose et de Lucien sont, enfin, le déclencheur de cette prise de conscience. **La résignation rapide de Revel et son retour vers Ann sont la preuve flagrante** qu'il est dans le « on », dans la « mauvaise foi », **que son possible authentique n'est pas dans une relation sentimentale inauthentique, que sa vocation première est ailleurs**. Notons au passage que tous ces événements prennent tout leur poids non pas de leur sens intrinsèque mais bel et bien de la structure générale qui les transforme en pivot.

La date du 29 février, quant à elle, n'obéit pas à la même logique. Preuve en est, le lecteur ne saura jamais ce qui s'est passé ce jour-là :

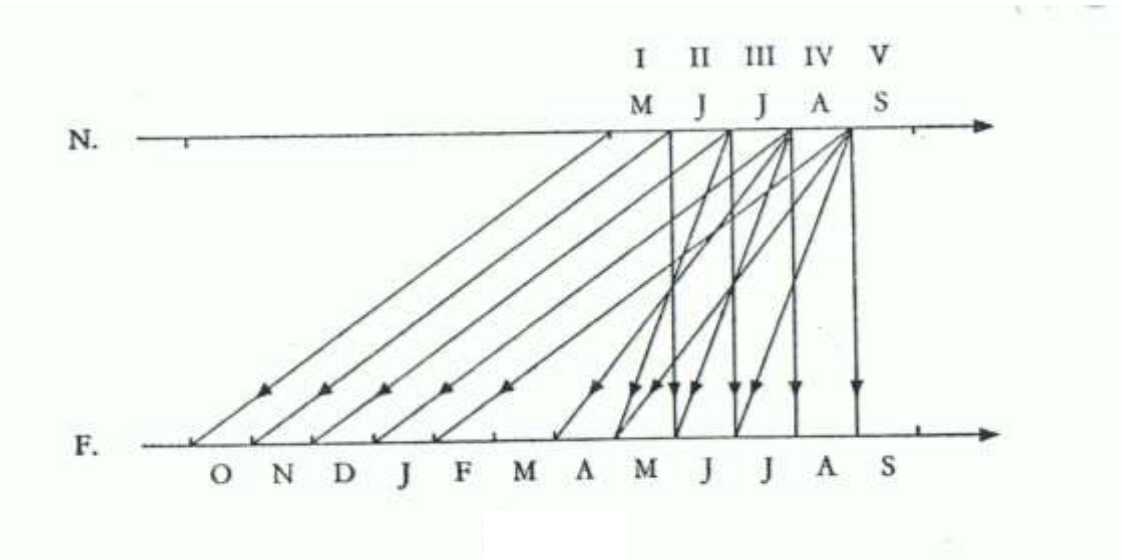
> « et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire […] ce qui me paraissait si important à propos du 29 février » (30 septembre, p.394/487).

Rechercher des indices permettant de deviner ce qui est arrivé de si important ce dernier jour de février reviendrait à chercher qui était au volant de la Morris noire le 11 juillet, reviendrait à privilégier l'interprétation policière sur l'interprétation philosophique, autrement dit, conduirait, comme nous venons de le voir à l'instant avec l'épisode concernant la Morris de Tenn, à une impasse.

Le 29 février est cependant bien plus surmarqué que ne l'étaient le 31 juillet et le 1er août. a) Le roman s'achève sur cette date. b) Comme le montre l'extrait ci-dessus, cette date est explicitée deux fois. c) Parce qu'il aiguise la curiosité du lecteur, le mystère qui

l'entoure focalise toute notre attention sur elle. d) Enfin, comme Ricardou l'a montré, ce sont en fait les cinq voix qui sont savamment orientées vers elle :

Distribution des cinq grandes strates dans L'Emploi du temps



Dans le schéma ci-dessus, la ligne du haut représente le Temps de l'énonciation (N. = narration), autrement dit la succession mai, juin, juillet, août, septembre. La ligne du dessous représente le Temps de l'histoire (F. = fiction), autrement dit l'année entière passée à Bleston. Au mois de mai, Revel ne se consacre qu'à la relation des événements du mois d'octobre. Ricardou a donc relié le « M » de « Mai » (ligne du haut) au « O » de « Octobre » (ligne du bas). Au mois de juin, Revel continue sa recension chronologique et raconte donc les épisodes du mois de novembre mais parallèlement, il se met à décrire ce qui se passe en juin. Ricardou a donc relié le « J » de « Juin » (en haut) au « N » de « Novembre » et au « J » de « Juin » (en bas) et ainsi de suite jusqu'en septembre qui est, comme nous l'avons vu plus haut, relié à cinq mois. La simple observation de ce schéma montre d'abord que la superposition des strates n'est pas aléatoire mais obéit à une « construction » très rigoureuse et que l'ensemble du roman, conformément à la définition du structurel, forme un tout organisé. La ligne de la fiction révèle, quant à elle, que le « Centre » du roman est le 29 février :

> « L'on constate à quel point ce schéma […] est cette fois très ordonné et combien les quatre parties seulement figurées suffisent à faire apparaître ce mouvement de tenaille qui se referme sur la fin du mois de février, et en retarde continûment, par son mécanisme essentiel, l'évocation. La structure de la dramatisation des rapports des deux axes temporels détermine ce secret du livre sur lequel le roman se termine[1]. »

Reste à comprendre le pourquoi de cette date. Pourquoi focaliser l'attention du lecteur sur un moment qui ne correspond à aucun événement signalé explicitement ?

[1] Ricardou, « Temps de la narration, temps de la fiction », *Problèmes du nouveau roman*, coll. « Tel Quel », Seuil, 1967, p. 162-163.

Pour répondre à cette question, il est intéressant de remarquer que les voix appelées quatre et cinq par Butor : « réussissent leur rapprochement. On a dans le texte un événement du dernier jour de juillet du premier jour d'août[1]. » En revanche, les voix deux et trois tendent l'une vers l'autre mais ne se rejoignent jamais : « il y a une lacune[2] ».

Si Butor a choisi comme centre de son roman, une lacune, la lacune du 29 février, ne serait-ce pas d'abord pour montrer les limites de ce que Bergson appelait le Temps quantitatif et Heidegger l'intratemporéanité, à savoir le Temps de la mécanique traditionnelle ? **Le 29 février est en effet, en soi, l'aveu de l'inefficacité de la division du Temps en unités régulières de même longueur**. Si le système était adéquat, toutes les années devraient faire exactement la même longueur or non seulement il faut un rééquilibrage tous les quatre ans mais même ce rééquilibrage est en soi insatisfaisant. Preuve en est, l'année dite julienne qui rajoutait un jour tous les quatre ans fut remplacée en 1582 par l'année grégorienne qui considère comme non bissextiles les millésimes divisibles par 100 mais pas par 400. Et même si l'année grégorienne est une indéniable amélioration par rapport à l'année julienne qui, elle, entraînait une erreur d'approximativement un jour tous les 134 ans, il n'en reste pas moins qu'avec le nouveau calendrier subsiste encore un décalage d'environ un jour tous les trois mille ans. L'année grégorienne est de 365, 2425 jours (365 jours, 5h, 49mn, 12s) alors que l'année tropique (qui correspond à l'intervalle de Temps séparant deux passages consécutifs de la Terre à l'équinoxe de printemps) est, elle, de 365, 2422 jours (365 jours, 5h, 48mn, 46s). Qui plus est, ce dernier chiffre est une moyenne. En effet, l'année tropique n'est pas constante et varie légèrement d'une année à l'autre. **Choisir la date du 29 février et en faire le centre de son roman, c'est donc, en quelque sorte, mettre sous les feux de la rampe le fait que le Temps de la mécanique est fautif, ne correspond pas bien au réel, c'est inviter à remplacer ce Temps inadéquat par un Temps plus adéquat. De plus, si nous sommes obligés de rajouter un jour tous les quatre ans, c'est que le Temps mécanique « diminue » notre existence, nous « vole » du Temps.** Plutôt que de donner à l'homme de quoi vivre largement, il lui dérobe mesquinement chaque jour quelques précieuses secondes. Un tel Temps n'est pas source de sérénité mais source d' 'Angoisse'. **Focaliser le roman sur un 29 février, c'est donc implicitement signifier que le « nouveau Temps », lui, n'enlèvera pas des jours à notre existence mais au contraire en rajoutera**, non pas matériellement ou par une tricherie comptable mais par le fait de le vivre authentiquement, par le fait de voir en lui non pas un « moins » mais un « plus », non pas un

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 84.
[2] *Ibid.*, p. 84-85.

ennemi qui chaque seconde nous soustrait un peu de notre vie mais un ami qui peut nous aider à vivre nos possibles, à vivre plus authentiquement.

La lacune du 29 février ne serait-elle pas en effet **une manière de représenter la modélisation que Butor oppose justement à la conceptualisation mécaniste du Temps ? Un « rien », un « vide » autour duquel tout se construit… Un « rien », un « vide » qui génère un monde… Un « rien », un « vide » à partir duquel débordent passé et futur… Nous retrouvons là l'instant heideggérien. Nous le retrouvons d'autant plus que cette béance du 29 février rappelle le Temps heideggérien par plusieurs autres aspects.**

Placer au cœur du roman une lacune n'est-ce pas en effet signifier que le présent n'est pas ou, pour être plus exact, qu'il est toujours projection vers hier ou demain, qu'on ne peut jamais le figer ? Un autre détail va dans le même sens : le 29 février n'est pas le centre exact du roman. Celui-ci commençant le 1er octobre et s'achevant le 30 septembre, le « centre » exact se situe en fait fin mars et non pas fin février. Par cet écart, **Butor ne chercherait-il pas à nous dire** que nous sommes toujours en retard sur nous-mêmes, sur nos possibles, que le dévoilement de l' « être » est toujours devant nous, **que le Temps est ekstases,** que le *Dasein* est constamment tendu vers ses possibilités d'être, **que le centre n'est jamais établi une fois pour toutes,** que, même quand nous croyons y être, il est encore devant nous, qu'il est toujours notre prochaine interrogation, notre prochaine décision ? Nous l'avons vu, **les centres spatiaux qui ne cessent de changer dans Bleston** (Ancienne Cathédrale, Nouvelle Cathédrale, Nouveau magasin) comme les réflexions théoriques de Butor sur Rome, centre du monde, aboli par Paris, qui lui-même en tant que tel n'est déjà plus, **vont dans le même sens** :

> « Le problème, c'est qu'il n'y a plus de centre. Lorsque l'on considérait la Terre comme un plan plus ou moins circulaire, il pouvait y avoir un centre. Rome au milieu de la Méditerranée, l'*Urbs* entourée de son *orbs,* ou, dans certains plans médiévaux, Jérusalem. Comme les contours étaient vagues, on pouvait déplacer le centre ; Constantin le déménage sur les rives du Bosphore, Ivan le Terrible le rêve à Moscou, et Napoléon imagine une grandiose mise en scène pour tenter d'imposer Paris comme nouvelle Rome. L'ancien centre en veut toujours au nouveau ; celui-ci se méfie des concurrents possibles. La guerre est inévitable. Mais sur une sphère, il ne peut y avoir de centre ; il est dans le volume, non sur la surface. Ce qui s'en approche le plus, ce sont les pôles, ou, si l'on préfère, des centres multiples qui s'organisent en réseaux .[1]»

Ces centres, puisque mobiles, puisque multiples, puisque immatériels, ne seraient-ils pas finalement, exactement comme le vide du 29 février, une modélisation du fait que, pour Heidegger, par un beau paradoxe, l' « être », contrairement aux étants, n'est pas ?

Placer au centre de son roman ce non-être est en tous les cas une belle façon de montrer que le monde n'est pas fixe et immuable et que proposer un schéma, un mondain,

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 122-123.

tout fait, une structure parfaitement cohérente, sans aucune lacune, sans aucune possibilité de jeu (comme l'on dirait que la pièce de telle ou telle mécanique a du jeu), ce serait la pétrifier et donc la condamner à devenir « en-soi ». **Si Butor, dans le but de mieux endiguer la crise ressentie, substitue au mondain labyrinthique de l'après-guerre un mondain bien charpenté, solide et fiable, il ne veut pas pour autant réduire le monde à la représentation qu'il en propose et imposer cette dernière à tout jamais**. Il n'est ni un conservateur ni un partisan de l'immobilisme. **Il a,** au contraire, **parfaitement conscience que le mondain doit et ne peut qu'évoluer, doit être le plus possible à l'image du monde, et donc doit proposer un Temps débordant. Créer un modèle fixe et intangible reviendrait à être l'artisan d'un futur écart, qui ne ferait que s'agrandir, entre ce modèle et la réalité, entre le mondain et le monde. Ce serait être à l'origine de futures tensions et contradictions qui mettraient en danger toute la société.**

Ce serait, surtout, faire à nouveau de l'homme un simple rouage de machinerie et, donc, le replonger dans le 'Déterminisme'. Butor, quand il caractérise la lacune centrale de son roman, a recours aux syntagmes « point d'interrogation[1] » et « question[2] ». Or, pour Sartre, l'interrogation est la rencontre de l'être et du non-être, la rencontre de « L'Être et du Néant ». Passer de l'impropre au propre, de l'en-soi au pour-soi, c'est toujours choisir entre plusieurs possibilités, c'est toujours choisir entre l'être d'une possibilité et le non-être des autres possibilités or se poser une question, c'est ne pas encore avoir choisi, c'est par excellence un moment où l'homme peut exercer sa 'Liberté' de dire oui ou de dire non, d'opter pour l'Être ou le Néant. Placer au centre structurel du roman une interrogation sans réponse toute faite, une interrogation où le lecteur se retrouve seul, face à lui-même, c'est signifier que le réel est à compléter chaque jour, que l'homme est libre de ses actes et que c'est lui qui détermine le réel et non pas le réel qui le détermine. **Si la structure était pleine, s'il n'existait en elle aucune lacune, si la lacune n'était pas en son centre, tout serait déterminé, le lecteur, l'homme n'aurait pas à choisir entre l'être et le non-être, il ne serait pas libre.**

Un élément pourtant met fin à la possibilité de tous les autres possibles : la mort. La béance du 29 février n'en serait-elle pas aussi un rappel ? Ne serait-elle pas le rappel que la mort est au cœur de nos vies, qu'elle est notre seul et unique futur propre, qu'elle est la clé de voûte de toute vie authentique. Cette interprétation semble d'autant plus légitime que lorsque Revel, via les trois exemplaires du *Meurtre de Bleston,* évoque la thématique de la lacune, il compare ces derniers à un « alphabet dont je sais qu'il est

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 108-109.
[2] *Ibid.*

incomplet, qu'il lui manque au moins une lettre », à un « clavier dont je sais qu'il lui manque au moins une touche », et, enfin, à un jeu de tarot « dont je sais qu'il lui manque au moins un arcane » (12 septembre, p. 364/465). Or, dans le jeu de tarot l'arcane manquant, c'est la treizième carte, c'est la carte sans nom, carte qui représente un faucheur, carte qui représente… la mort.

Cette évocation n'est en rien morbide. Dans la droite lignée de la pensée heideggérienne, elle se veut au contraire un appel à sortir de l' 'Apathie', un appel à vivre pleinement sa vie, un appel à vivre, avant qu'il ne soit trop tard, nos possibilités d'être les plus authentiques, un appel à combler nos vides les plus insupportables, nos lacunes les plus fondamentales, à combler nos 'Manques' personnels comme les 'Manques' de la société. Nous retrouvons cette thématique tout au long du roman. Même la Nouvelle Cathédrale, œuvre de la modernité s'il en est une, contient une inconnue : « une grande croix d'ombre, un grand "X" » (20 juin, p. 146/318), une « ombre en forme d'"X" projetée par les deux jubés qui se rencontrent » (24 juin, p. 156/324). Cette inconnue, cette incomplétude, est, elle aussi, appel, appel à résoudre l'équation, appel à combler le vide par un « plein », appel à une nouvelle œuvre, *L'Emploi du temps,* qui, elle-même, ne sera pas exempte de béances et donc, à son tour, sera source de livres futurs. De même, lorsque Revel, évoquant les trois exemplaires du *Meurtre de Bleston,* met en avant le lacunaire, c'est pour aussitôt préciser que seul le futur permettra de combler ce vide : « puisque le dos du livre futur sera évidemment orné d'une photographie nouvelle […] d'une nouvelle carte qui m'aidera à démasquer la carte blanche ». **Si le « centre » du roman est donc lacune, vide, blanc, c'est parce que Butor veut nous faire comprendre que le réel est /Non-finitude/, qu'il est ouvert, qu'il faut constamment continuer à le bâtir**, qu'il est sans cesse à compléter **et que celui qui doit le compléter**, ce n'est pas l'homme politique, tel ou tel surhomme, bras de l'histoire, **c'est le lecteur, c'est chacun d'entre nous**.

Nous le voyons, la lacune du 29 février, loin d'être gratuite, est en fait garante de /Complexification/, de /Désordre/, d'/Imprévisibilité/, de /Non-Finitude/, et donc, entre autres, de 'Désir' et de 'Liberté'. Elle est le moyen qu'a trouvé Butor de garder une représentation structurelle du monde sans pour autant renier les valeurs dans lesquelles il croit.

- ✓ **« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »**

L'analyse des grands titres, des grandes parties comme des grandes strates de *L'Emploi du temps* confirme donc que ce roman n'est pas constitué que d'une

juxtaposition ou d'une superposition de strates mais que chaque strate, chaque unité de chaque strate, chaque événement, chaque élément du référent etc. se trouve constamment en « correspondance » avec d'autres événements, avec d'autres éléments du référent, etc. Comme nous avons commencé à le noter plus haut les unités d'un niveau se trouvent même parfois en « correspondance » avec des unités d'autres niveaux, avec des unités d'autres structures ce qui évidemment multiplie encore un peu plus le nombre de « correspondances ». Inutile de préciser que **cette multiplication des « correspondances » se veut mimétique de celles du monde qui, lui-même, est pour Butor une structure composée de multiples structures** d'où l'impression de /Désordre/ ressentie par ceux qui ne savent pas voir, d'où aussi la /Non-finitude/ de sens que contient le réel pour qui sait le lire.

Le choix d'utiliser ci-dessus la lexie « correspondance » plutôt qu' « inter-dépendance », ou « interrelation » ou tel ou tel équivalent ne doit rien au hasard. Butor emploie ce terme dans plusieurs articles et il le relie explicitement à une Vision du Monde, à un mode de pensée qui l'intéresse au plus haut point, le mode de pensée antique et médiéval[1], le « mode de pensée qui sous-tend l'alchimie ou l'astrologie[2] ». **La fonction que Revel occupe au sein de la compagnie Matthews and Sons (**« vous enregistrerez la correspondance » 12 mai, p. 25/236) **se révèle donc des plus symbolique et des plus programmatique.** Elle n'est pas un simple *realia*, elle n'est pas seulement à mettre en écho avec le fait que Revel, peu à peu, transforme son journal intime en une longue lettre adressée à Ann. Preuve en est, comme s'il avait peur que nous n'ayons pas bien compris, quelques pages plus loin, Butor sent le besoin de revenir sur ce point : « je m'occupe de la correspondance » (14 mai, p. 30/239). **Ce qui évidemment amène à relire le début du roman et à interpréter symboliquement le fait que dès la deuxième page du roman, Revel séjourne « dans une gare de correspondance » (1er mai, p. 10/225).**

En fait, dès la première phrase (« Les lueurs se sont multipliées »), **Revel est « enregistreur de correspondances ».** Bien sûr, spontanément, nous interprétons le passé évoqué comme celui des premiers pas de Revel à Bleston, en octobre. Mais… cette phrase ne pourrait-elle pas aussi se référer au dimanche 4 novembre où le Vitrail de Caïn « brillait » (5 juin, p. 90/281), où « Un rayon de soleil traversait la flaque de sang ruisselant des blessures d'Abel » (5 juin, p. 91/282), où une « lumière étrange […] s'allum[ait] dans le Vitrail du meurtrier » (20 juin, p. 146/317), au 8 décembre où la Nouvelle Cathédrale scintillait d'une « lueur tenace » (9 juillet, p. 198/353) et où « brillait seule dans le vaisseau vide » une « petite

[1] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 851.
[2] *Ibid.*

lampe » (9 juillet, p. 200/354), au mois de janvier où Ann était alors pour Revel une « lueur dans [s]on obscurité » (22 août, p. 313/429), au 12 avril où Revel regardait un film, *The Red Night of Roma,* dans lequel tout était « grandes flammes », « nuées rouges » et « rougeoiement intermittent » (19 août, p. 301-302/422), au 13 avril où Revel brûlait le ticket de Plaisance Gardens (19 août, p. 304/424) ?

Un autre moment semble « correspondre » à la phrase liminaire : le jour de l'incendie du plan de Bleston, à savoir le dimanche 27 avril. En effet, ce dimanche, les lueurs se multiplient au sens propre, via les lueurs du chauffage, via la lueur du plan qui se met à brûler :

> « j'ai allumé le radiateur à gaz dont les tubes ajourés de terre réfractaire se sont métamorphosés en un filet vivant de braises sous le chant flûté des flammes bleues » (7 août, p. 266/399) ;
>
> « je suis resté longtemps accroupi, immobile […] devant ce foyer rouge au milieu de l'obscurité ruisselante » (7 août, p. 266/399) ;
>
> « j'ai pris le plan de Bleston […] qui s'est éclairé par transparence […] qui s'est soudain ourlé de minces flammes en bas, s'agrandissant tout en montant, tout en couvrant et dévorant, tout en calcinant » (7 août, p. 266/399].

Mais les similitudes ne s'arrêtent pas à ce simple fait. Sont aussi évoquées « la pluie qui avait recommencé » (p. 266/399) et l'« obscurité ruisselante » (p. 266/399) or, à la page 9/225, il est bien précisé que « la vitre noire » est couverte « de gouttes de pluie » et que « la lumière insuffisante » bruine « du plafonnier sali », éléments qui ne sont pas non plus sans rappeler « les innombrables, les inlassables menues gouttes » qui, le 27 avril, s'écrasent « sur les vitres » (p. 266/399). Même le nom « Bleston Hamilton Station » qu'aperçoit Revel quand il arrive pour la première fois à la gare rappelle le rêve du 27 avril : « les sept lettres du nom Bleston devenaient lumineuses » (p. 267/400), « l'incendie gagnait les lettres du nom de l'auteur, J. C. Hamilton » (p. 267/400). La léthargie et l'ensommeillement narrés dans l'incipit (« lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence ») pourraient aussi être mis en parallèle avec l'état de Revel le 27 avril :

> « ce temps où je […] me couchais, m'enfonçais de plus en plus sous la terreur léthéenne et hypnotisante, à tel point qu'il m'a fallu à tout prix faire jaillir une lueur au milieu de cet assombrissement qui se poursuivait » (4 septembre, p. 347/453).

Autrement dit, les deux textes « correspondent » tant qu'il devient difficile de savoir si tel ou tel syntagme de l'incipit se réfère au 1er octobre ou au 27 avril. Preuve en, il est tout à fait possible de paraphraser le début de l'incipit par : « Puisque le 27 avril j'ai brûlé le plan de la ville, puisque j'ai rêvé que les lettres de Bleston s'enflammaient, les lueurs se sont multipliées. »

La thématique du rêve montre cependant que les lueurs évoquées, comme d'ailleurs le sommeil dont sort Revel, ne sont pas que physiques, matérielles, concrètes. Ces lueurs sont

aussi métaphoriques, il s'agit bien sûr des signes, des prises de conscience qui ont amené Revel à être moins passif, à se prendre en main, à décider d'écrire. L'imprécision de l'anaphorique démonstratif « ce » qui se rapporte à une période passée non explicitement datée, la non complémentation de « je suis entré », l'ambiguïté potentielle d'une expression comme « mon séjour dans cette ville » qui peut à la fois désigner le séjour en question ou le récit du séjour en question font qu'il devient alors possible de continuer la paraphrase ainsi :

> « C'est à ce moment, ce moment où j'ai brûlé le plan, le 27 avril, que je suis entré dans mon projet d'écrire, que commence donc mon récit du séjour dans cette ville, mon récit de cette année dont plus de la moitié s'est écoulée. C'est ce 27 avril, lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence, près de la vitre noire de ma chambre, couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante qui bruinait du plafonnier sali, c'est ce 27 avril, lorsque la trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures sans répit, s'est encore une fois relâchée, défaite, c'est ce soir-là, dans ma chambre, qu'a commencé mon récit, mon projet de décrire ce coin de compartiment où j'étais seul, face à la marche ».

Kerbrat ne dit finalement guère autre chose quand elle écrit :

> « Son récit commence par : "Les lueurs se sont multipliées. C'est à ce moment que je suis entré […], lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence" : le "je" désigne ici, non seulement le héros Jacques Revel qui entre dans la ville, mais aussi le narrateur Jacques Revel qui entre dans l'écriture, dans "les lueurs", dans la clarté, dans la lucidité, bref sort de sa somnolence[1]. »

Mais le passé composé ne permet-il pas de se rapprocher encore plus du 1er mai ? Butor ne serait-il pas en train de nous parler du moment précis où Revel a pris la plume ? Ce passé composé n'aurait-il pas tout d'un présent accompli ? Le texte du 28 juillet conforte cette nouvelle interprétation. Nous y lisons en effet qu'au moment où Revel s'est assis la première fois à sa table pour commencer son journal intime, à savoir le 1er mai au soir, un soleil rose éclairait la pièce (p. 244/383) et sa première feuille s'est retrouvée « à plat dans la lumière ». Plus que cela, juste après avoir rédigé sa première phrase, « les caractères se sont mis à brûler dans mes yeux quand je les ai fermés, s'inscrivant en flammes vertes sur fond rouge sombre » (28 juillet, p. 246/384), Butor ajoute que ce même jour, mais cette fois en fin de matinée, chez Matthews and Sons,

> « une tache de lumière ronge[ait] les caractères dactylographiés sur la feuille qu'[il] tenait entre les mains, de telle sorte que chacun [lui] semblait entouré de minuscules flammes très blanches […] qui [lui] brûlaient l'intérieur des yeux » (28 juillet, p. 245-246/384).

Nous le voyons, le 1er mai « Les lueurs se sont multipliées » à la fois le matin et le soir et deux nouveaux pastiches deviennent alors encore possibles :

> « Ce soir, les lumières se sont multipliées dans mon appartement, un soleil rose éclairait mon bureau. C'est à ce moment là que je suis entré dans la rédaction de mon journal, etc. » ;

> « Tout à l'heure, une tache de lumière a rongé les caractères dactylographiés sur la feuille que je tenais entre les mains et un soleil rose a éclairé mon bureau. C'est là que je suis entré dans la rédaction de mon journal, etc. »

[1] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 59-60.

Il est capital de noter qu'à chaque fois, la lueur s'enrichit de celles qui l'ont précédée. L'acte de brûler le plan ne prend sens que par rapport au ticket enflammé, que par rapport aux incendies qui se mettent à surgir un peu partout dans Bleston. Les lueurs du vitrail ne deviennent flammes de la création que lorsque la première phrase du journal de Revel se met elle-même à devenir un feu rédempteur et « l'illumination » de cette première phrase ne devient elle-même signifiante que lorsque nous la mettons en résonance avec le thème de l'Alchimie ou avec le soleil et l'azur de la Crête ou de Pétra qui, chronologiquement, sont ultérieurs.

Les « correspondances » font de chaque instant une épaisseur incroyable de Temps et cette épaisseur, l'exemple ci-dessus en est un bon exemple, pousse et tire le *Dasein* à passer de la contemplation à l'action, pousse et tire le *Dasein* vers l'agir.

Grâce à ce détour, la /Continuité/, si souvent croisée au cours de ce travail, se précise : plus qu'une /Continuité/ en longueur, c'est une /Continuité/ en profondeur, plus qu'une /Continuité/ entre des moments successifs, c'est une /Continuité/ entre des moments séparés mais ayant des similitudes, plus qu'une /Continuité/ par interpénétration, c'est une /Continuité/ par interdépendance, une /Continuité/ par « correspondances » si, bien sûr, l'on entend par là le fait qu'un instant donné s'épaissit des instants passés et futurs à un tel point qu'il génère à son tour un acte dont il sera lui-même la « correspondance », si l'on entend par là une /Continuité/, une inter-dépendance, qui rend le successif simultané, qui est du même ordre que celle qui unit les trois ekstases du Souci heideggérien. Ce que montre en fait Butor dans *L'Emploi du temps*, c'est que c'est l'instant heideggérien qui fonde le continu et que les « correspondances » sont des émanations de l'instant, que ce qui unit deux éléments en correspondance, plus encore que telle ou telle analogie ou ressemblance, c'est la structure du Souci, c'est le Temps.

Etant donné que pour Butor la structure du réel n'est pas qu'une simple structure mais une structure de structures elles-mêmes divisibles en structures et ce *ad libitum* et étant donné que Butor a pour ambition de composer un roman à l'image du réel, un roman spore du thalle « réel »[1], reste maintenant à montrer que ce qui est vrai au niveau macrotextuel est vrai au niveau microtextuel, à savoir que, là aussi, tout est structure, tout est structure temporelle.

[1] Reprise de la citation du haut de la page 715.

5.1.3. Des structures microtextuelles

✓ Des répétitions structurantes

Un des stylèmes les plus récurrents du roman en est, en tous les cas, la confirmation. Nous avons vu plus haut que tout dans *L'Emploi du temps* était répétition or les répétitions, dans un monde qui paraît chaotique et désordre, sont de véritables points de repère, des jalons auxquels le lecteur peut se raccrocher, autrement dit des unités à partir desquelles il va pouvoir commencer à reconstruire le réel.

L'attention du lecteur étant focalisée sur ces unités, son premier réflexe est évidemment de les comparer, ce qui va l'amener à voir le monde avec plus de finesse, à découvrir derrière les similitudes apparentes des /Différenciations/ et donc à prendre conscience que **chaque unité est ce que n'est pas l'autre,** que **chaque unité se différencie des autres.** Butor l'explicite dans son analyse de *La Princesse de Clèves*, il y

> « montre que le lecteur est contraint d'assister à la même scène répétée non pas identique à elle-même, mais complétée, modifiée comme l'est notre connaissance du réel à mesure que nous en prenons conscience. […] [u]ne telle analyse nécessite […] une sensibilité à la *répétition* tout autant qu'à la *modification*[1]. »

Ce que Pirvu conceptualise en rappelant que :

> « La répétition elle aussi se définit par une incessant "renvoi" : elle renvoie au "même", par le "différent", car chaque nouvelle occurrence se fait par rapport à l'occurrence antérieure, qui à son tour renvoie à l'occurrence antérieure, et ainsi de suite[2]. »

Autrement dit, **les répétitions mettent en relation des éléments qui se caractérisent par leurs différences et cette différence, qui donne sens à l'élément répété, ne naît que du rapport existant entre les éléments en question.**

Des unités en interrelation formant un ensemble unifié où chaque unité ne prend sens que par l'interrelation, voilà bien sûr qui nous ramène aux faiscsèmes définitoires du structurel. D'ailleurs Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale* ne dit pas autre chose. Si les mythes « font un si fréquent usage de la duplication, triplication ou quadruplication d'une même séquence[3] », écrit-il, c'est parce qu'une des fonctions de la répétition est de rendre manifeste la structure.

Etant donné que, comme nous venons à l'instant de le voir, **les répétitions** engendrent non pas « le même » mais « le différent », elles **sont**, ainsi que l'écrit Helbo, **« indice d'une**

---

[1] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 16-18.

[2] Pirvu Maria Christina, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor*, Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 130.

[3] Cité par Struebig, *La Structure mythique de* La Modification *de Michel Butor*, American University Studies, Peter Lang, New York, 1994, p. 8.

progression[1] », indice de /Variations/. Nous sommes là à l'opposé de la perspective scientifique mécaniste qui voit dans la nature la répétition constante des mêmes phénomènes, répétition qui, comme le montre fort bien l'expression usuelle « les mêmes causes engendrent les mêmes effets », débouche sur un monde déterministe. La perspective scientifique, se focalisant sur les points communs et considérant comme accidentelles et donc non significatives les différences, permet de prévoir avec précision les prochaines unités mais elle est, par cela même, à la fois négation de ce qu'est véritablement le réel et négation de toute 'Liberté'. **Butor**, par opposition, **s'intéresse, dans les répétitions, plus au « différent » qu'au « même ». Ce qui fait que**, s'il estime lui aussi que le monde est structuré, en revanche, **il en arrive**, comme nous l'avons vu en étudiant le macrotexte, **à la conclusion que les structures du monde sont caractérisées par l' /Imprévisibilité/, qu'on ne peut les lire qu'au moment où nous sommes, qu'elles changent constamment et que n'importe quelle nouvelle unité peut remettre en question l'ancienne structure et engendrer une nouvelle structure, ce qui semble avoir un double avantage par rapport à la structure scientifique mécaniste : rendre compte avec plus de précision du réel et, surtout, sauvegarder la 'Liberté' humaine.**

✓ **Des phrases structurées**

L'analyse de la phrase butorienne conduit exactement aux mêmes conclusions. Certes, les phrases de Butor tendent à l'allongement et, de ce point de vue, peuvent être lues comme linéaires. Certes, leur longueur et leur complexification sont graduelles et semblent conduire au désordre et au chaos généralisé. Certes, il est possible d'y repérer des parallélismes et des éléments adventices prouvant qu'elles sont construites sur le modèle de la superposition ou de l'empilement mais cet empilement n'est pas, et Spitzer l'avait bien vu, qu'une simple juxtaposition de couches : « Le flot des associations dans l'esprit de l'individu parlant (ou écrivant) est donc contenu, endigué par une syntaxe fermement structurée[2] » ; « tout cet ensemble de pensées hétéroclites d'un moment est bien contenu par la charpente rigoureuse de la phrase[3]. »

Montrons-le en repartant d'une phrase précédemment analysée, celle du 4 juin :

[1] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975, p. 123.
[2] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 502.
[3] *Ibid.*

« All Saints Gardens,
la rue des sœurs Bailey,
All Saints Church,
le temple méthodiste ou presbytérien dont j'apercevais un coin de façade derrière les cheveux roux presque noirs de Rose,
All Saints Park,
All Saints,
le quartier tout entier,
tous ces noms de lieux
que je repassais dans ma tête
et que j'écrivais ces jours-ci,
me rappelaient que le 1er novembre est une fête,
la Toussaint,
le jour des fantômes,

mais

comme je ne parvenais pas à retrouver
ce que j'avais fait ce jeudi-là,
ce qui avait pu m'empêcher d'utiliser mon loisir à satisfaire
. l'envie qui s'était levée violemment en moi 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 attention,
sans me douter de son sujet
ce grand vitrail
. que j'étais bien sûr de n'avoir revu que le dimanche suivant à cause de certaines paroles de l'ecclésiastique, dont je conserve un souvenir précis,
. mais que je serais certainement allé regarder le samedi si je n'avais dû me rendre au quartier général de la police où l'on m'a établi cette carte d'identité qui porte la date du 3 novembre,

comme je ne distinguais plus, entre le dernier week-end d'octobre et le premier du mois suivant, aucun événement particulier

j'en étais arrivé à me demander
si la Toussaint, le jour des fantômes avait vraiment été férié,
si ce jour n'avait pas été
. un jour de semaine comme tous les autres,
. un jour de travail chez Matthews and Sons avec une course, le soir, pour me faire montrer une de ces chambres qui usent et avilissent ceux qui acceptent de les habiter. » (p. 83-84/276-277)

La première impression est celle d'un flux chaotique, d'un monde où le lecteur est emporté sans vraiment savoir où il est et où il va mais **l'abondance des pronoms relatifs, des conjonctions de coordination ou de subordination laisse déjà en soi présager au moins un semblant d'organisation**. Le découpage ci-contre montre même que, **syntaxiquement** parlant, **la phrase est, en fait, parfaitement cohérente, totalement structurée**. Preuve en est, il n'est pas difficile de retrouver la matrice qui a engendré toutes ces expansions :

> « […] tous ces noms […] me rappelaient que le 1er novembre est une fête […] mais comme je ne parvenais pas à retrouver ce que j'avais fait ce jeudi-là, […] j'en étais arrivé à me demander […] si ce jour n'avait pas été un jour de semaine […] »

Butor semble même tout mettre en œuvre pour que nous percevions la structure de ses énoncés. Ainsi, très souvent, il émaille ses phrases d'anaphores résomptives. Dans l'exemple ci-dessus, les syntagmes « All Saints, le quartier tout entier, tous ces noms de lieux » ne sont pas des équivalents **de** All Saints Gardens, All Saints Church ou All Saints Park, ils ne désignent pas des entités du quartier mais l'ensemble du quartier. Récapituler ainsi tout ce qui précède par une expression et la faire suivre de **parasynonymes** surmarquant le changement de statut permet au lecteur de libérer sa mémoire, de recommencer en quelque sorte la phrase à zéro et donc l'aide à se repérer dans le maquis qui l'environne. Cela révèle aussi qu'il est en fait possible d'unifier le monde. Si des éléments qui semblaient épars peuvent être réunis sous une même étiquette, c'est le signe que le réel est ordonnable et donc pas aussi chaotique qu'on pourrait le croire. Ce procédé est si systématique sous la plume **de** Butor que nous en retrouvons une autre variante dans la même phrase : « ce que j'avais fait ce jeudi-là ». Cette interrogative indirecte est en effet un résumé du très long développement qui suit (« ce qui avait pu m'empêcher […] 3 novembre »). L'anaphore résomptive du début est donc suivie d'une **cataphore résomptive**. A la fin de la phrase que nous sommes en train d'analyser, nous retrouvons, encore une fois, ce procédé mais doublement. Non seulement « si la Toussaint […] avait vraiment été férié » est une cataphore résomptive de tout ce qui suit mais « un jour de semaine comme tous les autres » est aussi une cataphore résomptive de tout ce qui suit. Autrement dit, il y a cette fois emboîtement de cataphores résomptives.

Ces procédés endophoriques semblent d'autant plus conscients que les parallélismes lexicaux ou syntaxiques contribuent exactement au même but or ils sont particulièrement nombreux dans les phrases de Butor. Le fait de commencer la deuxième grande causale par « comme » et non par exemple par « vu que » ou « puisque » permet tout de suite au lecteur de rapprocher « comme je ne distinguais plus […] » de « comme je ne parvenais pas à retrouver », ce qui bien sûr facilite énormément la lecture. **Nous retrouvons**

ce procédé à tous les niveaux syntaxiques. Butor réutilise par exemple deux fois le groupe nominal « ce grand vitrail » et le fait suivre deux fois d'une relative commençant par « que + première personne », ce qui rend, encore une fois, le texte beaucoup plus lisible que si Revel avait, par exemple, utilisé la lexie « verrière » ou que si l'expression « ce grand vitrail » correspondait à deux niveaux différents dans la hiérarchie syntaxique.

Un autre procédé aide le lecteur à ne pas perdre le fil de la structure : **constamment, Revel**, plutôt que de multiplier les niveaux hiérarchiques, **revient aux niveaux syntaxiques supérieurs**. Alors qu'il en était par exemple à la sixième imbrication syntaxique, il retourne soudain à la quatrième. Non seulement « Sans me douter de son sujet » n'est ainsi ni complexifié, par exemple, par l'adjonction d'une nouvelle relative ni suivi d'un autre groupe prépositionnel commençant par « sans » mais lui succède le groupe nominal « ce grand travail » qui est l'antécédent de la proposition relative à laquelle il appartient. Autrement dit, **Butor plutôt que de continuer à s'éloigner sans cesse davantage de la phrase matrice s'en rapproche**. Ce premier rapprochement est annonciateur d'un autre beaucoup plus drastique puisqu'il ramène au premier niveau de la subordination : « comme je ne distinguais plus, entre le dernier week-end d'octobre […] »

Quand la phrase s'allonge immensément, nous l'avons vu plus haut, **Butor vient aussi au secours du lecteur en divisant**, contre toute la tradition, **sa phrase en paragraphes**. Une nouvelle fois, contrairement à ce que pourraient laisser croire les apparences, nous sommes à l'opposé du chaos et du désordre. Nous pouvons en prendre conscience en relisant ce qu'il dit de ce procédé : « Avec l'allongement de la phrase, il faut donner des points de repère[1]. » Nous le voyons, le but de Butor n'est pas de perdre le lecteur mais au contraire de l'aider à s'y retrouver et s'il évoque ce concept de points de repère, c'est évidemment la preuve que pour lui la phrase est organisée.

Un autre des stylèmes butoriens précédemment rencontrés conduit à des conclusions similaires : l'emploi récurrent des parenthèses. Nous avons montré précédemment que *L'Emploi du temps* en utilise, proportionnellement, beaucoup plus que les romans du XIXe siècle sondés or les parenthèses, comme les anaphores et cataphores résomptives, comme le retour aux niveaux syntaxiques supérieurs, comme le recours aux paragraphes, etc. aident à la lisibilité, permettent de mieux voir les différences de niveau, facilitent la perception de la structuration syntaxique. On pourrait donc transposer à Butor, à la nuance près des parenthèses multiples, ce que Pierre Bazantay dit de Roussel :

[1] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 48.

> « Il apparaît très clairement que la première version du texte présente des difficultés de lecture beaucoup plus importantes que la version définitive. […] En créant le système de parenthèses multiples, […] Roussel rend lisible un texte, élimine la part d'ombre qui eût résulté d'un emploi exclusif du stock légal des signes diacritiques de la langue[1] » ;

> « En réalité, Roussel a cherché à faire un texte dont la structure reste acceptable, d'ailleurs, l'usage qu'il fait des parenthèses ne s'écarte pas de la définition technique de Fontanier "La parenthèse est l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet"[2]. »

Evidemment, **d'un point de vue philosophique, toutes ces analyses**, et Spitzer l'a bien vu, **confortent la thèse ici défendue, à savoir le refus d'une conception absurde du monde** :

> « la personne humaine elle-même, par l'effort de l'écrivain reconstituant tous les aspects et toutes les phases d'une schizophrénie, n'a pas entièrement sombré, puisque les unités classiques, la phrase classique, la psychologie consciente sont encore présentes. Le cartésianisme français reste encore intact, au moins dans l'attitude rationnelle de l'écrivain, qui sait encore dominer par sa description le chaos du monde moderne[3]. »

Le fait que, non content de se satisfaire d'une structure, Butor, par une foule de procédés, la surmarque et donc aide le lecteur à se repérer et à trouver des points d'appui confirme aussi la dimension didactique et éthique de l'œuvre

✓ Des motifs référentiels structurés et structurants

Terminons en montrant qu'en toute cohérence avec ce que nous avions observé pour le Temps linéaire, pour l'expression de la confusion temporelle ou pour le Temps stratifié, Butor parsème son roman de motifs référentiels ramenant au concept de structure.

La récurrence de la thématique du tissu en est un des meilleurs exemples. Le tissu est, en effet, un objet par excellence structurel. L'unité « fil » ne prend sens que par son interrelation avec les autres unités fils. Généralement, un fil tout seul ne signifie rien, des fils qui s'enchevêtrent peuvent former une image, un dessin qui, lui, est significatif et génère donc un ensemble cohérent et unifié. **Dans *L'Emploi du temps*, Butor** joue manifestement de ces caractéristiques. Il **nous fait** même **comme assister en direct au « tissage » d'une toile ou d'une tapisserie**.

---

[1] Bazantay, *Archéologie d'un fait littéraire, Raymond Roussel*, Thèse de doctorat, sous la direction de Francine Dugast, Université de Rennes 2, 1987, p. 141.
[2] *Ibid.*, p. 142.
[3] Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, coll. « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970, p. 505.

Au début du roman, apparaissent seulement fils, ficelles et cordes. Revel, comme nous l'avons déjà vu, ramasse sur le sol une ficelle. Un peu plus loin, il s'étend longuement sur le fil que tient Ariane. Voulant attirer l'attention du lecteur sur l'embrayeur qu'il est en train de mettre en place, il prend d'ailleurs bien soin de surmarquer cette lexie en la répétant trois fois :

> « une jeune fille […] tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau qu'elle tient entre le pouce et le médius de l'autre, un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse, un fil épais comme une artère gorgée de sang » (4 juin, p. 88/279).

Comme l'indiquent le verbe « serpente » mais aussi le fait que Revel rattache avec une ficelle la poignée de sa valise, « la ligne » des premières pages ne reste pas longtemps droite. Elle ne reste pas non plus longtemps seule. Preuve en est, la lexie « ficelle », d'abord au singulier, ne tarde pas à être employée au pluriel : « le tracé des lignes municipales […] semblable à un paquet de ficelles embrouillées » (20 mai, p. 50/252). Même constat avec les noms « corde » et « fil » : « tous ces enfants traînant avec des cordes des bouquets de branchages mal liés » (12 juin, p. 119/300) ; « mouches duveteuses et irisées qui brisent les minces fils transparents » (27 juin, p. 161/328). Nous pouvons noter, dans ces différents exemples, une nouveauté intéressante : ficelles, cordes et fils servent à chaque fois à relier et, puisqu'une toile d'araignée est implicitement évoquée dans le dernier extrait, ce « tissage », même s'il est encore nettement défaillant (« embrouillées », « mal liés », « minces »), est à chaque fois un peu plus élaboré. En toute cohérence, un bon mois plus tard, les fils deviennent « trame » (14 août, p. 288/413). Cette métaphore ne se contente d'ailleurs pas d'apparaître une fois, elle est filée (« fils », « chaîne », « trame », « mains […] prises », « toile », « métier », « levier », « mouvoir », « point ») :

> « Je sens, tout autour de moi, les fils de la chaîne envahir la trame comme une marée ; bientôt mes mains seront prises dans cette toile, et moi, tout enfermé dans ce métier, je ne réussis pas à découvrir le levier à mouvoir qui changerait le point » (14 août, p. 288/413).

A noter que la syllepse sur la lexie « métier » (juste avant le passage ci-dessus Revel évoque son travail, ses journées « mangées par la poussière de chez Matthews and Sons »), elle aussi, a été savamment préparée par la description des vitraux de l'Ancienne Cathédrale et par toutes les références à l'isotopie du /Tissage/ : « assis à son métier semblable à ceux qu'avaient les tisserands de Bleston en ce temps-là, entouré de ses chèvres, près de sa tente, c'est Yabal, ancêtre de tous ceux qui filent, qui fabriquent et teignent des toiles » (5 juin, p. 94/283) ; « Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens ? » (5 juin, p. 94/283) ; « comme dans la verrière de l'Ancienne Cathédrale, les croissants, les tours, les dômes et les minarets de la ville où tissent, forgent et chantent […] les descendants du fondateur Caïn ! » (24 juin, p. 152-153/322) ; « derrière les métiers de Yabal » (5 août,

p. 258/394) ; « les métiers tissaient en silence » (5 août, p. 259/395). En toute logique, dans la dernière partie du roman, fils, cordes et ficelles deviennent graduellement « maille », « filet » (5 septembre, p. 351/456), « couvertures » et « toiles » (8 septembre, p. 354/458 ; 12 septembre, p. 363/464).

Cette gradation est d'autant plus intéressante que, comme on le sait, étymologiquement, les lexies « tissu » et « texte » ont la même origine. Butor en est parfaitement conscient, il le notifie dans ses commentaires de *L'Emploi du temps* :

> « Mais aussi il y a ou bien des événements, ou bien il y a de l'écriture. Ou bien le personnage est dans son bureau, dans cette entreprise d'export-import qui s'appelle Matthews and sons, il court les rues, rencontre des gens, etc., ou bien il est dans sa chambre à sa table de travail d'écriture, à constituer peu à peu son texte comme une chenille qui file un cocon pour sa métamorphose[1]. »

Ce parallélisme tissu/texte, il y revient aussi constamment dans son roman et ce de plus en plus fréquemment et de plus en plus nettement : « ce cordon de phrase est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe » (28 juillet, p. 247/385) ; « A quoi bon continuer ce vain, ce dangereux travail de fouille et de jalonnage, essayer de renouer ce fil qui s'est rompu » (30 juillet, p. 249/387) ; « cette description exploratrice que je compose, forge et tisse » (5 septembre, p. 350/455) ; « pour que par ces deux sœurs, Bleston, grâce à ce texte qui demeurera de mon passage […] pris au reflet de cette toile que je tisse, tu poursuives ta propre lecture » (8 septembre, p. 354/458) ; « cette page blanche […], cette toile pour te filtrer » (12 septembre, p. 363/464). **Par cette métaphore filée, il veut montrer que ce qui se tisse dans ce roman, c'est le roman lui-même et que le langage est interrelation d'unités, est unités interdépendantes formant un grand Tout, en un mot… structure** :

> « Ces deux phrases au premier abord indépendantes, je sais bien ce qui les reliait étroitement, je sais bien […] je sais que ces deux phrases étaient étroitement reliées entre elles […] étroitement reliées entre elles » (17 septembre, p. 373-374/471-472).

Exactement comme précédemment, il ne faut cependant certainement pas s'arrêter à ce niveau de lecture. **Si Butor a recours au motif structurel du tissu, c'est pour nous dire que son roman, le langage, est structure mais aussi la vie humaine, le réel, le monde, le cosmos**. En cela, une nouvelle fois, il reprend les intuitions des mythologues :

> « le Cosmos lui-même est conçu comme un tissu, comme un énorme "réseau". Dans la spéculation indienne, par exemple, l'air (*vâyu)* "a tissé" l'Univers, en reliant, comme par un fil, ce monde et l'autre monde et tous les êtres ensemble (*Brhadâranyaka Up.*, III, 7, 2), tout comme le souffle (*prana*) a "tissé" la vie humaine. ("Qui a tissé en lui le souffle ? ", *Atharva Veda*, X, 2, 13)[2]. »

Il est intéressant de remarquer que, mythiquement parlant, nous retrouvons avec cette métaphore exactement la même difficulté et les mêmes enjeux que dans le

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 81.
[2] Eliade, *Images et symboles*, coll. « Tel », Gallimard, [1952], 2004, p. 161-162.

structuralisme moderne. En effet, Mircea Eliade montre bien que cette Vision du Monde n'est pas sans conséquence. Elle induit que

> « certaines divinités sont les maîtresses de ces "fils" qui, en dernière instance, constituent un vaste "liage" cosmique[1] » ;

> « sur le plan religieux, [l'homme] se sent "lié" par Dieu, pris dans son "lacet" ; mais la mort aussi le "lie" concrètement (le cadavre est "ficelé") ou métaphoriquement (les démons "lient" l'âme du défunt). Bien mieux : la vie elle-même est un "tissu" (parfois un tissu magique de proportions cosmiques, *mâyâ*), ou un "fil" qui tient la vie de chacun des mortels[2]. »

Nous le voyons, le « liage » cosmique est une conception remettant totalement en cause la 'Liberté' de l'homme et, par cela, une conception antonymique des aspirations les plus profondes de Butor. Cependant, les uns et les autres se retrouvent par le fait que :

> « Ces diverses perspectives ont certains points communs : partout le but dernier de l'homme est de se libérer des "liens" : à l'initiation mystique du labyrinthe, au cours de laquelle on apprend à dénouer le nœud labyrinthique afin de se mettre à même de le défaire quand l'âme le rencontrera après la mort, répond l'initiation philosophique, métaphysique, dont l'intention est de "déchirer" le voile de l'ignorance, et libérer l'âme des chaînes de l'existence[3]. »

La thématique du tissu ramène à d'autres « unités » du référent qui, elles aussi, s'avèrent profondément structurales : les tapisseries d'Harrey. **Elles le sont d'abord par le fait qu'elles sont justement tissu**.

Elles le sont également par le fait que chacune d'elles ne contient pas un seul dessin, une seule scène mais plusieurs scènes et que ces scènes sont interdépendantes : « le même personnage apparaissant ainsi deux fois, trois fois dans le numéro 15, la descente aux Enfers » (12 août, p. 278/407). Comme précédemment, chaque dessin ne prend sens que si on le met en relation avec les autres de la même tapisserie et cette mise en relation fait que les dits dessins forment une /Unité/. Revel explicite lui-même cette double caractéristique :

> « le numéro 1, "l'Enfance de Thésée", tableau qui jusqu'alors m'avait semblé le plus obscur de tous, mais dont il a su, lui, James Jenkins, me fournir un commentaire pour la première fois satisfaisant, analysant l'ensemble en ses trois moments principaux » (12 août, p. 280/408).

Dans chaque tapisserie, ce ne sont pas seulement des actions ou des événements qui sont en interrelation, ce sont des moments, moments qui à chaque fois trouvent leur source dans le dessin précédent et leur continuation dans le suivant : « une même figure peut y participer à des événements parfois évidemment séparés par plusieurs années » (12 août, p. 279/407). **Ce que nous dit Butor via les tapisseries, c'est donc que l'interdépendance des unités n'est pas analogique ou antithétique mais,** comme nous l'avons découvert plus haut, **temporelle. La /Continuité/ entre les scènes est du même ordre que celle qui unit les ekstases du Souci.**

---

[1] Eliade, *Images et symboles*, coll. « Tel », Gallimard, [1952], 2004, p. 161-162.
[2] *Ibid.*, p. 165.
[3] *Ibid.*

Ce qui est vrai au niveau d'une tapisserie est vrai au niveau de l'ensemble des tapisseries. Une scène isolée est difficilement interprétable en soi : « certaines me demeuraient obscures comme la huitième et la neuvième, les enlèvements d'Hélène et d'Antiope » (11 juillet, p. 204/356). Le sens naît des interrelations. Par ces interrelations, l'ensemble forme un tout cohésif, une /Unité/ : « Je prenais lentement conscience de l'unité de toutes ces scènes […] que je voyais déjà toutes liées par le personnage de Thésée, toutes faisant partie de son histoire » (11 juillet, p. 204/356), « comme cela s'organisait à présent » (11 juillet, p. 207/358). Comme précédemment, l' /Unité/ de l'ensemble est renforcée par le fait que les unités tapisseries gravitent toutes autour d'un « centre », autour d'un « panneau pivot » (11 juillet, p. 206/358), le panneau 11.

A la lumière de tout ce qui précède, on comprend soudain pourquoi les lexies « tapisserie » et « laine » font partie selon Hyperbase des cent formes (respectivement les premières et dix-septième) de plus en plus utilisées dans le roman. Leur récurrence ne s'accroît pas parce que Revel va de plus en plus au musée mais parce que son roman en devient de plus en plus un double, parce que son roman à chaque grande partie est un peu plus structuré, un peu plus interdépendance temporelle.

Ce qui est vrai pour les tapisseries est vrai pour les cathédrales. **Le lexique (« pont », « relient », « deux à deux », etc.) révèle que les éléments qu'elles contiennent sont tous en interrelation** : « ces ponts bordés de fines balustrades qui relient deux à deux les colonnes de la nef, avec ces plates-formes circulaires en leurs milieux, devant tous ces balcons courant le long des parois, qui les relient » (20 juin, p. 146/317-318). **De même, les vitraux sont en étroites interrelations internes**. Revel encore une fois le souligne :

> « Mais surtout, il n'était pas fait pour être vu seul » (6 juin, p. 95/284) ;
>
> « ce n'est pas seulement ce qu'il y avait en elle qui devenait de plus en plus intrigant, c'était aussi sa relation avec ce qui l'entourait, sa situation dans cette Cathédrale et dans cette ville entière dont elle offrait, je venais de m'en apercevoir une représentation si précise » (6 juin, p. 95/284).

Fidèle à son habitude d'expliciter, Butor, quelques pages plus loin répète et généralise les remarques ci-dessus : « ces deux grandes verrières faisaient partie d'un vaste ensemble […] dans lequel toutes les fenêtres devaient jouer leur rôle » (6 juin, p. 96-97/285). A l'origine, si l'on en croit l'ecclésiastique qui fait découvrir à Revel la cathédrale, les vitraux se répondaient effectivement. En face de Caïn se situait jadis un vitrail sur Abel. Ce vitrail était symétrique du premier même dans sa forme : « L'architecture est la même : deux minces colonnes séparent l'ensemble en trois parties » (6 juin, p. 95/284). En fait, **tout ou presque était symétrique**. En haut, les cercles opposaient Caïn à Adam, Eve et Abel enfant.

Autrement dit, un solitaire à une famille, un « coupable » à un innocent. Dans les niches de droite, se trouvaient face à face le laboureur et le berger. Dans celles de gauche, s'opposait à l'offrande d'un agneau, une offrande d'épis et de fruits. Le troisième niveau était construit tout aussi symétriquement. L'errance et la mobilité de Caïn avaient pour vis-à-vis la « sédentarisation » et l'immobilité d'Abel enterré. Les deux panneaux centraux opposaient Adam mourant et Caïn devenant, grâce à la foudre, de Dieu « invulnérable ». Enfin, la gauche était dans les deux cas sous le signe de la renaissance : naissance de Seth, le descendant des juifs ; naissance d'une cité, protectrice des descendants de Caïn. Le jeu continuait dans les vitraux du dessous. Du côté d'Abel, se succédaient les patriarches d'Enos à Lamech. Du côté de Caïn, se succédaient ses descendants Yabal, Yubal et Tubalcaïn. Dans les deux cas, l'on avait aussi droit à une description de la ville. Du côté de Caïn, la ville du XVIe siècle ; du côté d'Abel, par transparence, la ville moderne.

Et là, plus que jamais, **l'interrelation se fait /Différenciation/**. Alors que du côté de Caïn, tout est vie, animation, activité voire jeunesse puisque les fils et filles de Yubal sont évoqués et jouent de la musique ; du côté d'Abel, les protagonistes étaient « sept vieillards » nommés un peu plus loin « patriarches ». Quant à la ville d'Abel, elle n'est plus maisons à pignons, beffroi, pont ou cathédrale mais « obscures façades tordues par la réfraction », « vieilles maisons sur le ciel qui baisse et s'obscurcit » (6 juin, p. 95/284), « fenêtres qui semblaient mortes » (6 juin, p. 96/285). Pire que cela, les vitraux d'Abel ne sont plus. La description ci-dessus est celle d'une vieille recension. Butor prend même le soin de préciser que le dernier des patriarches, Lamech, était le père de Noé. Cette précision n'est pas que culturelle, elle rappelle que c'est Dieu, lui-même, qui, insatisfait de la tournure des événements, décida de détruire les fils de Seth. **Comment mieux dire que l'idéologie judéo-chrétienne officielle et sa vision temporelle étaient sclérosantes, empêchaient la société de grandir ? Comment mieux dire que cette idéologie est maintenant totalement caduque ? Comment mieux dire, enfin, que la vie authentique est à chercher du côté de Caïn, du côté des tisserands, des forgerons, des musiciens, en un mot, du côté des créateurs**. Une nouvelle fois, le sens général jaillit de l'interrelation, jaillit de la structure générale. Sept patriarches en soi ne veulent pas dire grand-chose. Si nous les opposons à l'effervescence d'une nouvelle ville et à des musiciens riches de leur jeunesse, les sèmes afférents contextuels péjoratifs jaillissent.

Dans l'Ancienne Cathédrale, la structure ne se limitait cependant pas aux deux unités vitrail d'Abel, vitrail d'Adam. S'opposaient, de même, dans les petits vitraux du déambulatoire, les villes maudites et les villes saintes. D'un côté, Babel, Sodome, Babylone

et « la Rome des empereurs ». De l'autre, « la Rome des papes », tout aussi symptomatiquement détruite : « Il ne reste absolument rien des vitraux de l'autre côté ». Il est intéressant d'observer qu'**aucun des vitraux des villes maudites n'est totalement intact. Nous pouvons peut-être y voir une confirmation de nos conclusions sur le Temps mythique. A savoir que si Butor est intéressé par les savoirs et rapports au Temps du passé, il fait le constat qu'on a cherché à effacer ces mythes et qu'il n'en reste plus que de bien rares traces. Cependant, même quand ces mythes ont été totalement éradiqués, leur absence, leur disparition est une béance, un terrible manque qui se fait encore sentir. Une deuxième interprétation s'impose. Puisque certains vitraux manquent, la cathédrale est inachevée.** Cette caractéristique n'est pas propre à la période moderne. L'ecclésiastique explique en effet que « ces deux grandes verrières faisaient partie d'un vaste ensemble qui n'a jamais été terminé » (6 juin, p. 96-97/285). Notons que le contenant est à l'image du contenu. Cet inachèvement se retrouve dans le vitrail de Babel : « Seul demeure à peu près intact […] le sommet très inachevé de la tour » (6 juin, p. 98/286). **Nous retrouvons là, bien sûr, une nouvelle fois, les faiscsèmes de la /Non-finitude/ et de l' /Imprévisibilité/**. Il y a bel et bien structure mais celle-ci est inachevée, ouverte.

Inutile de préciser qu'exactement comme avec les tapisseries, si les éléments internes de chaque cathédrale sont en « correspondance », il en est évidemment de même des cathédrales entre elles. La « correspondance » se fait par les cloches, par le roman de Burton, par la thématique du meurtre, etc. et, d'ailleurs, Rose comme Revel en arrivent à les confondre :

> « - le meurtre a lieu dans l'Ancienne Cathédrale…
> - Dans la Nouvelle Cathédrale…
> - Oui, Rose, tu as raison, mais il y a pourtant quelqu'un qui meurt dans l'Ancienne » (3 juin, p. 80/274) ;

> « ce passage sur la Nouvelle Cathédrale […] je ne m'en souvenais plus que vaguement […] parce qu'il était déjà comme recouvert dans ma mémoire par ceux qui concernent l'autre Cathédrale, le livre produisant une illusion d'optique parfaitement voulue par son auteur » (24 juin, p. 156/324).

Ancienne et Nouvelle Cathédrale sont aussi tour à tour « centre » de la ville et confirment donc que les structures butoriennes ne cessent de se métamorphoser et sont sous les faiscsèmes de la /Variation/ et la /Complexification/. D'ailleurs, une troisième « cathédrale » est sur le point de compléter l'ensemble et de déporter encore une fois le centre : le grand magasin.

Tissus, tapisseries, cathédrales, **une autre structure est souvent évoquée dans *L'Emploi du temps*, la structure de l'organisme physique**. La dimension structurale de ce

motif est soulignée par une des lexies employées, la lexie « système », terme, rappelons-le, précurseur du substantif « structure » : « Ainsi, moi, virus […] je pouvais examiner cette énorme cellule cancéreuse dont chaque encre d'imprimerie, comme un colorant approprié, faisait ressortir un système d'organes » (22 mai, p. 54/255). En fait, virus, cellule(s), lymphe, organes, amibe, vacuole, corps, etc. sont, dans *L'Emploi du temps,* des métaphores récurrentes :

> « les nœuds majeurs des canaux de sa terne lymphe, […], de sa lasse foule somnambule aux corps de boue » (27 mai, p. 62/261) ;
>
> « mes cellules se reproduisent, mes blessures se cicatrisent ; je ne change pas, je ne meurs pas, je dure, j'absorbe toute tentative dans ma permanence » (20 août, p. 306/425) ;
>
> « le tour de cette région qui est comme un trou, Bleston, à l'intérieur de ton tissu, un trou dans lequel tu rassembles, telle une amibe dans sa vacuole, les corps que tu n'as pas assimilés, ne pouvant pas les rejeter à l'extérieur » (4 septembre, p. 346-347/453) ;
>
> « il faut que je prenne de toi la plus grande connaissance possible en ces jours comptés, de toutes ces articulations de ton corps » (4 septembre, p. 347/454).

Evidemment, par là, Butor veut nous dire que si le monde est une structure, ce n'est pas n'importe quelle structure, c'est une structure vivante, une structure mue par un élan… vital. Bergson est d'autant moins loin que, dans *Les deux sources de la morale et de la religion,* il écrit que « Les membres de la cité se tiennent comme les cellules d'un organisme[1] » et que la société est comparable :

> « à un organisme dont les cellules, unies par d'invisibles liens, se subordonnent les unes aux autres dans une hiérarchie savante et se plient naturellement, pour le plus grand bien du tout, à une discipline qui pourra exiger le sacrifice de la partie[2]. »

Cette Vision du Monde est en adéquation avec celle de Butor par le fait que, tout en ne niant pas la dimension structurelle, elle ne conduit pas au déterminisme et ne réduit pas les individus à leur seule fonction. Pour Bergson, certes les membres de la société humaine sont reliés « comme les fourmis d'une fourmilière » mais, contrairement à ces dernières qui sont uniquement au service de la communauté et donc uniquement programmées à leur fonction sociale, la solidarité unissant les hommes est plus lâche « pour que l'individu déployât, dans l'intérêt même de la société, l'intelligence dont elle l'avait pourvu[3] ». Cette intelligence fait que l'homme n'agit pas par instinct et doit donc à chaque instant choisir entre des possibles. Autrement dit, cette intelligence fait que l'homme à chaque instant est « libre ».

Un point commun unit toutes les citations de *L'Emploi du temps* évoquant cette métaphore de l'organisme : le comparé est à chaque fois Bleston. C'était aussi le cas dans plusieurs des occurrences métaphoriques de la lexie tissu : « J'ai marché vers cet accroc du

[1] Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, [1932], 2006, p. 6.
[2] *Ibid.*, p. 2.
[3] *Ibid.*, p. 83.

tissu de la ville » (3 juillet, p. 182/343), « Bleston à l'intérieur de ton tissu » (4 septembre, p. 346/453). Mieux, le substantif « structure » n'est utilisé qu'une fois dans le roman et il est alors associé à… Bleston : « grâce à cette image, j'étais mieux renseigné sur la structure de Bleston que n'aurait pu l'être un aviateur la survolant » (22 mai, p. 54/255). **Puisque les habitants d'une ville ne se réduisent pas à leur fonction sociale et ont normalement la possibilité d'aller où ils veulent quand ils veulent, ce dernier constat confirme que si le monde est une structure, structure parfois agressive, terrifiante, sclérosante et aliénante, il n'en est pas moins une structure évolutive, vivante, vitale, où l'homme garde une certaine marge de manœuvre, une certaine dose de 'Liberté'. Ce constat conduit aussi à nous mettre sur la voie d'un autre motif référentiel structurel : l'espace.**

A ce stade de la réflexion, nous avons donc découvert que, loin d'être une simple superposition hétérogène de strates, le réel est, pour Butor, un grand ensemble évolutif, ouvert, imprévisible, vivant, vital, parfaitement cohérent et unifié, où tout est en interdépendance.

Les faiscsèmes qui le caractériseraient seraient, d'une part, les traits définitoires des structures telles que les ont théorisées les structuralistes fondateurs (la /Continuité/, la /Différenciation/, la /Finitude/, l' /Ordre/, la /Pluralité/, la /Prévisibilité/ et l'/Unité/), d'autre part, certaines caractéristiques plus propres aux structures butoriennes à savoir, la /Complexification/, le /Désordre/, l'/Imprévisibilité/, la /Non-Finitude/ et la /Variation/.

Ces derniers faiscsèmes permettraient à Butor de rendre compatible sa représentation du monde avec les valeurs dans lesquelles il croit. De plus, en atténuant les clivages et antagonismes qu'engendre forcément une superposition de strates, ils conduiraient à des existentiaux plus optimistes comme par exemple, puisque le chaos fait place à un grand tout cohésif où toutes les unités sont en étroite interrelation, l 'Assurance', la 'Maîtrise', la 'Solidification', la 'Stabilité', l' 'Unification' mais aussi la 'Compréhension', un sentiment de 'Liberté' qui déboucherait sur du 'Dynamisme', un 'Désir' d'agir, de changer le monde et donc de l' 'Espoir'.

Cette nouvelle représentation aiderait aussi à préciser un des faiscsèmes temporels les plus problématiques, celui de la /Continuité/. Cette dernière, plutôt que de se réaliser, comme le supposait Bergson, par interpénétration, se ferait et dans l'instant

et par interdépendance. Cette interdépendance, pressentie depuis longtemps, via le concept de « correspondance », par les alchimistes et symbolistes, serait du même ordre que celle qui structure l'instant heideggérien, que celle qui met en continuité les ekstases du Souci. C'est elle qui serait à la source de l'agir.

Pour cependant préciser cette /Continuité/, compléter la liste des faiscsèmes et existentiaux et mieux percevoir les implications éthiques et ontologiques d'une telle conceptualisation, essayons maintenant de déterminer quel schème matriciel du Temps Butor substitue à la ligne, au labyrinthe et au monceau d'affiches déchirées.

5.2. Une structure spatiale

Butor a créé de merveilleux chronotopes, une véritable philosophie du chronotope, c'est-à-dire de l'alliance du temps-espace ou plutôt de la saturation de l'un par l'autre.
Ossola[1]

5.2.1 Vers une spatialisation généralisée

✓ **De l'espace à la spatialisation typographique dans les premières œuvres**

Avant de nous mettre en quête d'un nouveau schème matriciel correspondant à la représentation structurée du réel qu'il est possible d'induire de *L'Emploi du temps*, **commençons par faire remarquer que Butor a une indéniable propension pour le spatial**.

Le grand voyageur qu'est, et a toujours été, **Butor revient en effet constamment sur le concept d'espace**. Evoquant l'Egypte, **il oppose par exemple espace ouvert et espace clos** ce qui n'est évidemment pas sans nous rappeler sa situation dans Bleston et après Bleston et l'ambivalence /Finitude/, /Non-finitude/ :

> « Lorsque j'étais en Europe occidentale, l'espace pour moi se déployait dans toutes les directions de l'horizon ; c'était une évidence. […] Quand je me suis trouvé dans la vallée du Nil, je me suis trouvé dans un espace qui à bien des égards n'avait qu'une seule dimension. On pouvait se déplacer du nord au sud presque indéfiniment, mais d'est en ouest on tombait très rapidement sur un mur. Bien sûr on pouvait monter sur ce mur pour voir ce qu'il y avait de l'autre côté, mais de l'autre côté, pour un Européen, il n'y avait rien. C'était un désert absolu[2]. »

I**l s'interroge aussi sur les propriétés que peut avoir un espace** et cherche même à les théoriser en se tournant du côté de la physique :

> « Un essai d'application de figures géométriques simples à l'espace vécu va nous permettre de dévoiler toutes sortes de propriétés de celui-ci généralement passées sous silence. On va ainsi pouvoir explorer méthodiquement ses densités, ses orientations, les modes de puissance des différents lieux les uns par rapport aux autres. Le déplacement physique d'un individu, le voyage apparaîtra comme cas particulier d'un "champ local", comme on dit un "champ magnétique"[3]. »

Evidemment, comme le prouve le simple fait qu'un de ses articles théoriques s'intitule « L'espace du roman[4] **», ces réflexions ne seront pas sans conséquence sur son œuvre**. Dès *Passage de Milan*, l'espace est primordial. Nous l'avons dit, tout se passe en un seul lieu et Butor ne cesse de jouer avec les étages et les pièces :

> « Si l'on veut y comprendre quelque chose, il faut faire attention à tous les indices qui nous permettent de voir où les scènes ont lieu, bien que le récit passe perpétuellement d'un étage à l'autre, et dans le même étage d'une pièce à l'autre[5]. »

Inutile aussi de rappeler que *La Modification* est le récit d'un voyage, donc d'un déplacement dans un espace, que ce roman oppose et confronte deux espaces, deux centres, Paris et Rome,

---

[1] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 9.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 62-63.
[3] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II*, *Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 443.
[4] Butor, *Répertoire II*, *ibid.*, p. 399-405.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 71.

et que l'ensemble du récit se passe dans un seul et unique espace, espace qui est mobile : le train.

Au vu des remarques ci-dessus, **nous ne nous étonnerons pas non plus de découvrir constamment dans les romans de Butor des références à cet art de l'espace qu'est la peinture**. Nous l'avons dit, un peintre, Martin de Vere, habite dans l'immeuble de *Passage de Milan*, un de ses tableaux est un élément central du roman. Delmont est, quant à lui, un habitué des musées et il apprécie tout particulièrement la peinture italienne. Les écrits critiques de Butor confirment et explicitent son attirance pour le pictural :

> « Est-il besoin de souligner l'intérêt critique d'une étude comparative des figures formées dans l'espace par les arrangements d'objets, du rôle des couleurs, etc., chez les peintres et les romanciers d'un même temps ou d'un même milieu[1] ? »

Mais il ne faudrait surtout pas limiter le pictural à un élément du référent. **Pour Butor, le texte lui-même est, en fait, dessin, peinture** :

> « le livre est un objet physique, et […] ses pages sont des surfaces en général blanches recouvertes de signes en général noirs. Ces signes sont des dessins particuliers, ce sont les lettres […] La distinction tranchée que l'on faisait au XIXe siècle entre les images picturales et ce que nous pouvons appeler les images textuelles ne tient plus aujourd'hui[2]. »

Sur ce point, Butor persiste et signe. Preuve en est, en 1994, dans « Concert », il écrit encore :

> « Le texte, qu'il soit imprimé ou manuscrit, est déjà dessin ; ou plutôt il se souvient qu'il l'a été ; il s'aperçoit qu'il peut renaître image dans la fontaine de jouvence de la mise en page avec ou sans la complicité d'une illustration[3]. »

Voilà qui met en évidence une tendance de fond omniprésente dans l'œuvre de Butor, la spatialisation typographique, c'est-à-dire une inclination de plus en plus marquée à considérer ses textes comme des espaces. Dällenbach, s'il en était besoin, le confirme en écrivant que celle-ci « fut pour le romancier une préoccupation de toujours[4] ». Il argumente par une série de questions rhétoriques :

> « Ne voit-il pas dans le "déploiement simultané" du livre, qui nous "fait saisir d'un seul coup tout une suite" […] ? Ne reconnaît-il pas à la disposition du livre tel que nous le connaissons aujourd'hui […] l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au "déroulement" du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une représentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage […] ? Ne discerne-t-il pas dans la narration une surface plutôt qu'une ligne[5] ? » ligne[5] ? »

---

[1] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 403.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 212.
[3] Butor, « Concert », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 524.
[4] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 87.
[5] *Ibid*.

Pour Butor, tout texte est en effet espace. Une unité aussi petite que le mot est unité spatiale. Il est « matière sonore » mais aussi « matière visible[1] », écrit-il. De même, les paragraphes ne sont pas que des unités de sens, ils sont aussi des unités spatiales avec lesquelles l'écrivain peut jouer. De ce point de vue, un de ses modèles est indéniablement Hugo :

> « Il est également très intéressant d'observer l'art avec lequel Hugo manipule les pages : certains chapitres ne sont qu'un seul immense paragraphe, ce qui forme alors des pages massives, sans le moindre décrochement de retour à la ligne ; d'autres passages, au contraire, notamment les dialogues, à répliques extrêmement brèves, font du texte une colonne très claire, avec beaucoup de blanc. Entre ces deux extrêmes, Hugo manie toute une gamme de structures de paragraphes, riche et articulée, dont la lecture m'a beaucoup appris[2]. »

Cependant, sur ce sujet, **l'influence littéraire déterminante est certainement Mallarmé** et d'ailleurs Butor, dans un article dont le titre révèle encore une fois son intérêt pour la dimension spatiale, « Sur la page », nomme ce poète « maître » :

> « Celui-ci, on le sait, tellement sensible à l'affiche, l'annonce, la partition, est un des maîtres les plus précieux à l'égard de cette "physique" de l'imprimé. Dans "*Le Livre Instrument spirituel*" qui fait partie des *Variations sur un sujet*, il nous déclare : "Je méconnais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis sciemment imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur"[3]. »

Il est indéniable que, **d'œuvre en œuvre, la prise de conscience et l'exploitation du potentiel créatif de la spatialisation typographique s'accroissent chez Butor** et ce jusqu'à *Mobile* que l'on pourrait considérer, de ce point de vue, comme une sorte de summum. Dans ce texte, « Butor étale et visualise l'espace de la page[4] ». Non seulement il joue des italiques, des caractères romains, des capitales, des blancs, des alinéas mais la spatialisation est telle que le lecteur en arrive à se déplacer dans cette oeuvre comme on se déplacerait de lieux en lieux[5]. A noter aussi que, conformément à ce que nous venons de voir, Butor compare les pages de ce texte à des toiles :

> « Je voulais que chaque page se présente comme un tableau, qu'on puisse la regarder comme un tableau et qu'elle exprime déjà quelque chose par la façon dont sont disposés les groupes de mots, les espaces, dont l'italique est encadré par le romain[6]. »

---

[1] Butor, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1034.
[2] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 50.
[3] Butor, « Sur la page », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 447.
[4] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 49-50.
[5] *Ibid.*, p. 49-50.
[6] Chapsal, « Michel Butor a essayé d'expliquer à Madeleine Chapsal comment utiliser *Mobile* », *L'Express,* 15 mars 1962, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 80.

✓ **De l'espace à la spatialisation typographique dans *L'Emploi du temps***

***L'Emploi du temps* a été écrit bien avant *Mobile* et ne met donc pas aussi ouvertement le spatial au premier plan pourtant de nombreux germes sont déjà là**. Il suffit de rappeler que, comme *Mobile*, **le roman commence par une carte géographique,** que **la ville de Bleston est un véritable actant**, un actant ergatif qui nous est présenté comme l'opposant puis l'allié de Revel. Nous l'avons vu, **jardins, lieux des foires, arrondissements, bâtiments, labyrinthes, murs, lignes de bus, etc. y jouent aussi un rôle considérable**.

La fonction « hautes fréquences » de Hyperbase le confirme. Parmi les cent lexies les plus employées, le premier substantif est « Bleston » (55e place), le deuxième est « street » (73e place), le troisième « ville » (79e place). Les noms des protagonistes (Rose, James et Ann) ne viennent qu'après, respectivement aux 82e, 83e et 85e places.

Les métaphores utilisées par Revel-Butor **sont aussi très souvent spatiales et ce que le comparé soit la situation de Revel ou Revel lui-même.** Symptomatiquement ressurgit même comme phore dans un des extraits ci-dessous la lexie « carte » :

> « n'ayant pas encore sous mes pieds ce sol qui s'affermit, qui m'affermit de page en page, m'enfonçant alors de jour en jour dans la mare » (19 août, p. 300/421) ;
>
> « Ainsi, même en moi, quelque chose a traversé ces saisons sans croître ni s'abolir, l'alluvionnement des heures a réservé certains espaces-témoins, et tandis que je déambule, cherchant la raison de moi-même, dans ce terrain vague que je suis devenu, tâtonnant sur d'énormes masses de dépôt, tout d'un coup je trébuche au bord d'une faille au fond de laquelle le sol d'antan resté nu, mesurant alors l'épaisseur de cette matière qu'il faut que je sonde et tamise, afin de retrouver des assises et des fondations » (24 juin, p. 155-156/324) ;
>
> « C'est pour diminuer ce retard sur ma propre réalité, qu'il faut […] que j'établisse une carte de mon propre relief afin de pouvoir suivre le dessin des ombres que mes jours ont projetées les unes sur les autres » (10 septembre, p. 357/460).

La tendance à la « spatialisation » repérée plus haut est aussi déjà présente. D'abord par la picturalité. Les vitraux de l'Ancienne Cathédrale comme les tapisseries en sont la meilleure preuve. Il est intéressant de noter que **ces œuvres tendent d'ailleurs, conformément aux réflexions de Revel, à abolir la séparation entre les domaines artistiques**. L'hypotexte est dans les deux cas scriptural : les vitraux comme les tapisseries sont une « spatialisation » de textes, la Bible, les écrits grecs. Mais, par un mouvement inverse, les vitraux contiennent du texte. On peut y lire plusieurs versets de la *Genèse*.

Butor « spatialise » cependant surtout son texte en jouant sur la typographie. Alors qu'il insère en capitales le mois de l'écriture, il notifie en minuscules le ou les mois correspondant à l'histoire. **Parfois, nous avons également droit à des minuscules pour créer un effet de *realia* mais aussi, parallèlement, pour emphatiser le message transmis**.

Sur le ticket qu'achète, dans le douzième arrondissement, Revel, ce sont même en fait deux types de capitales qui sont inscrites, des petites (« PERMIS DE CIRCULER VALABLE POUR UNE SEULE PERSONNE DURANT LA JOURNEE DU 2 DECEMBRE ») et des plus grandes (« PLAISANCE GARDENS », « REMEMBER »). D'un côté, des indications administratives réductrices (« une seule », « la journée du 2 ») et dysphoriques révélant une société où la liberté individuelle est plus qu'encadrée, une société où la solitude et la non communication sont encouragées. De l'autre, des pistes pour mieux vivre, une invitation (heideggérienne ?) à se souvenir pour avoir une vie plus plaisante, un appel à retrouver les plaisirs du jardin originel. Une nouvelle fois, ce que nous aurions envie de « brûler » à première lecture s'avère plus utile qu'il n'y paraît, s'avère potentiellement source de reconstruction.

Butor a également recours aux italiques lorsqu'il retranscrit des titres de journaux, de films, d'œuvres. Là encore, n'y voir qu'une convention ou qu'un effet de réel serait réducteur. **La différenciation typographique emphatise les éléments désignés et montre bien que les œuvres, qu'elles soient petites ou grandes, ne sont pas des éléments comme les autres, que c'est par elles que la monotonie et la routine sclérosantes du texte, de la vie, sont remises en cause**. Le fait que *Le Meurtre de Bleston* est l'œuvre la plus souvent reprise montre bien aussi l'importance qu'elle a pour Revel et donc l'importance que certaines œuvres ont pour que la société puisse se reconstruire.

A ce trop rapide recensement, il faudrait ajouter que, comme nous l'avons vu, **Butor constamment joue sur la taille de ses paragraphes.** Tantôt il met en évidence, par un paragraphe court, une phrase essentielle comme par exemple « Les lueurs se sont multipliées », le 1er mai. Tantôt il joue de l'**accroissement graduel pour symboliser à la fois sa vocation d'écrivain de plus en plus assurée et l'affirmation de sa conception d'un Temps continu** se nourrissant du passé. Il faudrait bien sûr aussi revenir sur les phrases que, contre toute la tradition, il divise en paragraphes et sur le fait que, **dans la première moitié du roman, les pages sont découpées en de multiples paragraphes ou répliques alors que, dans la deuxième moitié, il n'est pas rare de voir une page constituée d'une seule masse scripturale**. Nous l'avons dit, **le « Moi » disloqué et fragile de** Revel **semble**, par ce simple procédé, **comme se charpenter, comme gagner en solidité. 'Dispersion', 'Dislocation', 'Dissolution' et 'Précarité' se meuvent en 'Solidification', 'Stabilité' et 'Unification'.**

✓ Une conception structurale de l'espace

Où Butor innove cependant sans doute le plus, c'est dans le fait que lorsqu'il évoque l'espace ou la spatialisation, sans cesse reviennent sous sa plume des lexies

comme « rapport » ou « relations ». Par exemple, dans la réflexion que nous venons de citer sur les propriétés que peut avoir un espace se trouvait la phrase : « On va ainsi pouvoir explorer méthodiquement ses densités, ses orientations, les modes de puissance des différents lieux les uns par rapport aux autres[1]. » De même, quand il parle des pièces de l'appartement de *Passage de Milan*, il précise : « Les relations d'espace y sont particulièrement importantes[2]. »

A chaque fois, la relation en question est entre des « unités ». A chaque fois, des significations surgissent de l'interrelation. A chaque fois, enfin, l'ensemble des interrelations forme un tout cohérent, une /Unité/, l'espace en question. Nous le voyons, **si Butor a une indéniable propension pour le spatial, sa conception de l'espace est éminemment structurale. D'ailleurs, dans ses écrits critiques, quand il évoque des espaces, sans cesse la lexie « structure » apparaît :** « La présence du reste du monde a une structure particulière pour chaque lieu[3] », « le romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace[4] », etc.

Pour illustrer ce qui vient d'être affirmé, il suffit de revenir à ce que nous avons découvert ci-dessus en analysant les motifs référentiels structuraux spatiaux (5.1.3., p. 747) que sont les tapisseries d'Harrey ou les cathédrales. N'avons- nous pas vu que l'unité spatiale par excellence qu'était chaque tapisserie était en interrelation avec toutes les autres, que la signification de chaque tapisserie naissait à chaque fois des interrelations et que l'ensemble formait un tout autonome ? L'épée qui, par exemple, apparaît sur le premier panneau est si insignifiante qu'elle n'est ni repérée explicitement ni même nommée à la première description de ce panneau. Sa présence constante fait cependant qu'en évoquant la septième tapisserie Revel la repère et donc se met à la décrire, ce qui le conduit à opérer soudain un retour en arrière, autrement dit, à effectuer une interrelation entre le premier et le septième panneau :

> « j'ai vu le même jeune homme […] toujours avec la même épée à poignée très ornée que j'apercevais dans le premier panneau dans la salle précédente, dérobée à la ceinture de ce vieux roi par une jeune femme (Ethra) qui s'enfuit en portant un enfant dans ses bras, cette même épée à poignée très ornée qu'elle offre à droite à un enfant dans lequel on distingue déjà les traits du jeune homme en cuirasse » (11 juillet, p. 206/357).

A noter que dans cet exemple, l'interrelation est double, elle est d'une toile à l'autre, mais aussi, comme signalé plus haut, à l'intérieur de chaque tapisserie. Aussi, en toute cohérence, les dernières remarques du passage ci-dessus conduisent à une nouvelle interrelation. Si

[1] Deuxième citation de la page 754.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 71.
[3] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II* , *Oeuvres complètes, I Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 404.
[4] *Ibid.*, p. 405.

l'épée était si décorée dans le premier panneau, c'était parce qu'ultérieurement elle devait servir comme moyen de reconnaissance. La première tapisserie s'éclaire par ses interrelations avec la sixième et la septième.

Ce qui est vrai pour les images que sont les tapisseries est vrai pour les images projetées que Revel découvre en visionnant des travelogues géographiques. Par les ressemblances entre les lieux mais aussi et surtout par les préoccupations, par les souvenirs, par l'imaginaire de Revel, les villes ne font pas que se superposer, elles sont bel et bien interdépendantes. Non seulement les lexies « résonance » et « écho » envahissent peu à peu le texte mais, comme signalé plus haut, si les images du passé influent sur les images présentes, les images présentes, de même, influent sur les images passées. L'instant se fait « ekstases ». L'on retrouve la structure du Souci :

> « je retrouvais le ciel romain […] Mais si la séance d'il y a huit jours influait sur ma vision d'hier, celle-ci à son tour a transformé rétrospectivement la première, parce que l'Amphithéâtre Flavien, les Thermes de Caracalla, le Panthéon et les ruines du Palatin me sont apparus au travers de leur écho dans Athènes (la Nouvelle Agora, le Temple de Jupiter, et la grande bibliothèque) comme le foyer d'une gigantesque résonance » (26 août, p. 319/433-434) ;
>
> « le foyer d'une gigantesque résonance, intervenaient non seulement les images d'Athènes (…] non seulement celles affleurantes de Petra, Baalbeck et Timgad » (27 août, p. 322/436) ;
>
> « intervenaient dans cette représentation de Rome, non seulement l'Athènes conquise, non seulement Petra, Baalbeck, et Timgad, mais aussi cette ville de Bleston » (27 août, p. 324/436).

Terminons cette réflexion sur la structuralité des espaces butoriens **en nous demandant si *Mobile* ne serait pas déjà en germe dans *L'Emploi du temps* et si les jeux de « correspondance » repérés plus haut n'amèneraient pas à conclure qu'à la représentation engendrée par un miroir qui se promène sur une route de Stendhal, qu'à la représentation engendrée par des dizaines de miroirs, aux formes multiples, sans cesse orientés différemment, qui se promènent sur une route** (4-1-5, p. 517), **Butor ne substituerait pas une autre représentation, une représentation non pas linéaire, labyrinthique ou stratifiée mais une représentation structurelle, structurelle mais aussi spatiale, à savoir, la représentation que générerait un mobile constitué d'une multitude de miroirs.** Dans le roman même, Revel nous invite à une modélisation de ce type :

> « l'Amphithéâtre Flavien, les Thermes de Caracalla, le Panthéon et les ruines du Palatin me sont apparus au travers de leur écho dans Athènes (la Nouvelle Agora, le Temple de Jupiter, et la grande Bibliothèque) comme le foyer d'une gigantesque résonance, telle une flamme qui se multiplie dans une enceinte de miroirs en quantité d'images d'elle-même » (26 août, p. 319/434).

Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises le motif du miroir mais le fait d'associer ces miroirs et d'en faire un immense mobile enrichit la signification. Un mobile de miroirs permet de voir des fragments de réel sans cesse découpés autrement, sans cesse différents, ce qui donne une vision à multi facettes du monde (= /Pluralité/, /Prolifération/) mais aussi une

vision lacunaire puisque de nombreux éléments du réel ne sont pas reflétés (=/Discontinuité/, /Fragmentation/), une vision qui oblige le spectateur à être constamment dans un processus de recomposition, de reconstruction, de création (= /Continuité/, /Fusion/). Le miroir de mobiles permet aussi au regardant d'apercevoir son reflet et donc, peu à peu, par son regard, par ses reconstructions et par l'image que les miroirs lui renvoient de lui, de se découvrir à la fois comme conscience percevante (/Subjectivité/) et comme élément du monde (/Objectivité/). Les images des miroirs se reflétant constamment les uns dans les autres (/Complexification) se crée également, entre des éléments du monde qui normalement auraient été séparés, éloignés, une multitude d'interrelations (/Continuité/) qui font que le monde devient une immense structure (/Unité/). Le mobile de miroirs étant par définition non fixe, un nombre quasi infini de reflets est enfin possible (/Non-Finitude/). Voilà qui ramène à un des souvenirs d'enfance de Butor :

> « l'entrée de l'immeuble me fascinait. De chaque côté du vestibule, se dressaient de grands miroirs qui réfléchissaient indéfiniment nos images. En entrant, je me voyais donc multiplié à l'infini : le nombre des petits Michel se perdait en une longue courbe. Comme l'éclairage diminuait, la couleur changeait et la vitre formait une sorte d'aquarium. Cela ressemblait aux images du paradis dans les fresques du Tintoret : un opéra des bienheureux. Ce vestibule était pour moi un lieu magique, vous vous en doutez. Dans *L'Age d'homme*, Michel Leiris évoque un souvenir semblable et ce fut sa première intuition de l'infini[1]. »

Cependant, par opposition à un vestibule orné de glaces, dans le cas d'un miroir de mobiles, il est impossible de prévoir ce qui va se refléter à un instant *t* dans tel ou tel miroir, la structure ainsi créée est donc, conformément aux souhaits de Butor, ouverte (/Imprévisibilité/, /Non-Finitude/). La fin du passage de *L'Emploi du temps* cité ci-dessus met en valeur une dernière caractéristique du mobile de miroirs. Les glaces se reflétant les unes dans les autres peuvent devenir, à l'opposé du climat morose de Bleston, une source de lumière et de chaleur, autrement dit une nouvelle Crète, un nouvel Azur annonciateur d'existentiaux plus optimistes (/Progressivité/). La suite de la citation ci-dessus qui a servi de point de départ à la réflexion que nous venons de proposer va dans ce sens : « telle une flamme qui se multiplie dans une enceinte de miroirs en quantité d'images d'elle-même, dont la chaleur lui est renvoyée de telle sorte que l'incandescence augmente » (26 août, p. 319/434).

Un autre modèle structurel spatial pourrait bien aussi avoir influencé Butor, l'espace non-euclidien et cela d'autant plus qu'à plusieurs reprises il l'évoque dans ses articles critiques :

> « Mais l'espace dans lequel nous vivons n'est pas plus celui de la géométrie classique que notre temps celui de la mécanique qui lui correspond, c'est un espace dans lequel les directions ne sont nullement équivalentes, un espace encombré d'objets qui déforment tous nos parcours, et où le mouvement en ligne droite est en général impossible d'un point à un autre, avec des régions ouvertes ou fermées, l'intérieur des objets par exemple, et surtout comportant toute une organisation de liaisons entre ses

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 18-19.

différents points : moyens de transport, références, qui font que les proximités vécues ne sont nullement réductibles à celles de la cartographie[1] » ;

« L'espace vécu n'est nullement l'espace euclidien dont les parties sont exclusives les unes des autres. Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées[2]. »

Rappelons que les géométries non euclidiennes conservent tous les postulats énumérés par Euclide dans ses *Eléments* sauf un, le cinquième, le postulat des parallèles, celui qui revient à dire que par un point extérieur à une droite, il ne peut passer qu'une et une seule parallèle à cette droite. Emboîtant les pas de Thâbit ibn Qurra, Alhazen, Omar Khayyâm, Wallis, Saccheri, Gauss et Lambert, Lobatchevski annihile ce postulat en concevant une géométrie à courbure négative (dite parfois hyperbolique) où la somme des angles d'un triangle est toujours inférieure à 180° et où, à l'opposé du postulat d'Euclide, peuvent passer par un point extérieur à une droite un nombre infini de parallèles. De son côté, Reimann a conçu une géométrie à courbure positive (dite elliptique) où la somme des angles d'un triangle est toujours supérieure à 180° et où les parallèles se rejoignent en un point. Le passage où Revel tente de sortir de Bleston sans jamais pourtant réussir à le faire semble déjà en soi une belle remise en cause de la géométrie euclidienne. L'écran du Théâtre des nouvelles n'est-il pas aussi l'équivalent d'un point où des mondes qui sont censés être « parallèles » se rejoignent ? On ne peut en géométrie euclidienne être à la fois à Athènes, Petra, Baalbeck et Timgad. Pourtant, via les stratifications découvertes plus haut, le point « conscience de Revel » ne cesse de réunir ces mondes parallèles.

5.2.2 Vers une chronotopie

✓ Un rapprochement espace/Temps

Mais **pourquoi un tel développement sur l'espace alors que notre travail s'intitule « L'emploi du Temps** dans *L'Emploi du temps* » ? **Tout simplement parce que**, dans la lignée de bien des philosophes, linguistes et artistes, **Butor refuse la tradition esthétique héritée de Lessing qui rassemblait la littérature et la musique** (y voyant « une action visible et progressive dont les diverses parties se produisent peu à peu dans la succession du temps ») **en les opposant à la peinture et aux arts plastiques**, définis, quant à eux, comme « une action visible et immobile dont les diverses parties, juxtaposées, se développent

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 443.
[2] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 404.

dans l'espace[1] ». **Pour Butor,** exactement comme le réel, **« la littérature** […] **mêle obligatoirement tout cela[2]. »**

Il s'intéresse en fait beaucoup plus à ce qui unit Temps et espace qu'à ce qui les sépare et montre que **l'un et l'autre ont de nombreux caractéristiques et faiscsèmes en commun. Temps et espace sont, par exemple, tous deux caractérisables par les faiscsèmes de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/.** De même que les événements du présent sont constamment en interrelation avec des éléments du passé et du futur, l'espace pour Butor n'est pas une simple juxtaposition d'objets ou de lieux mais des lieux ou objets en constante interdépendance :

> « Ce qui intervient dans une région éveille des échos dans d'autres régions. A l'intérieur de cette année, avec ses unités secondaires : mois, semaine, journée, jusqu'aux heures d'écriture, à l'intérieur de cette ville avec ses unités locales secondaires : le quartier, la maison, la chambre, à l'intérieur de la chambre, l'espace même de la feuille de papier, il y aura un renvoi ou recours inévitable à l'extérieur localement et historiquement[3] ».

Mais, parallèlement, la science ne nous dit-elle pas que la matière remplissant le spatial est composée d'atomes, autrement dit, est… discontinue ?

Un autre point commun est le « Débordement ». De même qu'on ne peut décrire un espace précis sans se référer à d'autres espaces, on ne peut décrire un Temps donné sans se référer à d'autres Temps :

> « Si j'essaie de décrire ce qui est à l'intérieur d'une pièce, je m'aperçois que je suis obligé de faire intervenir des éléments qui sont au dehors. Si je veux décrire des événements qui ont eu lieu pendant une journée, je m'aperçois que perpétuellement je renvoie à des événements antérieurs ou à des projets[4]. »

Dans *L'Emploi du temps*, la multiplication dans un même chapitre de dates différentes est bien le signe de ce débordement temporel comme est signe d'un débordement spatial le fait qu'un monument ne peut être décrit sans qu'il y ait allusion à un autre ou que dans la ville même de Bleston il y ait constamment, via le « Théâtre des nouvelles », des représentations d'autres villes qui ne sont pas sans rapport avec elle.

Le fait que chaque espace, chaque moment peut renvoyer à mille autres qui eux-mêmes peuvent renvoyer à mille autres **et le fait que l'espace comme le Temps ne s'arrêtent pas à un moment ou à un endroit donné**, que derrière une montagne, un désert, il y a toujours un autre endroit, que n'importe quelle heure, minute ou seconde est suivie d'une autre r**amènent de même au faiscsème de la /Non-finitude/ mais,** que l'on s'intéresse

[1] Cité par Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 76-77.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1161.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 89-90.
[4] *Ibid.*

au Temps ou à l'espace**, cette /Non-Finitude/ est remise en cause par les théories scientifiques contemporaines qui font apparaître le Temps avec le Big-Bang ou qui induisent que l'univers n'est pas infini puisqu'il continue à s'étendre.**

A ces quelques caractéristiques et faiscsèmes communs, il faudrait au moins rajouter ceux de la /Divisibilité/ et de la /Fusion/, de la /Fragmentation/ et de l'/Unité/. Tout espace peut être divisé, voire perçu comme fragmentaire, mais nous ne cessons aussi de fusionner les divisions et fragments en question et de rassembler ce que nous percevons et ne percevons pas du fait de nos limites physiques et spéculatives en un ensemble que le langage d'une façon révélatrice réunit sous un seul mot, qui plus est accompagné d'un déterminant défini singulier : « L'espace ».

Une autre caractéristique commune et plus inattendue mérite aussi d'être signalée : l'abolition des distances. Butor l'explique lorsqu'il commente les trois clochers d'*A la Recherche du temps perdu*[1]. La perspective fait que des objets distants géographiquement se retrouvent très proches pour l'observateur. Butor fait un parallèle avec le phénomène de réminiscences : deux moments très éloignés temporellement se retrouvent soudain associés et comme côte à côte. On pourrait dire la même chose de n'importe quel souvenir, de n'importe quelle réflexion, de n'importe quel rêve, de n'importe quelle perception faisant soudain surgir une unité temporelle passée. Se souvenir d'un vitrail, rêver d'un vitrail, réfléchir sur un vitrail, admirer un vitrail, c'est non seulement abolir la distance géographique qui me sépare de ce vitrail mais c'est aussi, si ce vitrail date du Moyen Age, abolir la distance présent, passé.

Cette remise en cause des distances géographiques nous ramène à la géométrie non euclidienne et est en soi d'autant plus **une invitation à transposer cette dernière au Temps** que Sartre avait un peu auparavant ouvert la voie en arguant que les romans américains était aux romans traditionnels ce que la géométrie non euclidienne était à la géométrie euclidienne :

> « Tous ces procédés étaient nouveaux pour nous en 1930, et ce sont eux qui nous ont d'abord séduits. Il y a plus : tout comme Riemann et Lobatchevski ont tracé la voie qui a permis à Russell et à d'autres de révéler les postulats qui sont à la base de la géométrie non-euclidienne, ces auteurs américains nous ont enseigné que ce que nous prenions pour des lois immuables de l'art du roman n'étaient qu'un groupe de postulats qu'on pouvait déplacer sans danger[2]. »

Nous l'avons vu, dans le monde de Lobatchevski, en un point passe une multitude de parallèles. Une transposition au Temps conduit à concevoir un moment où se croisent des

[1] Butor, « Les moments de Marcel Proust », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 161-162.
[2] Sartre, « Les romanciers américains aux yeux des Français », *Atlantic Monthly*, vol. 178, n° 2, août, 1946, cité par Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 2005, p. 52.

périodes autres. Nous retrouvons bien là certaines des caractéristiques observées plus haut, à savoir la présence en un seul instant d'une multitude de strates. Le passé, le futur, qui normalement ne devraient jamais se croiser, qui sont en quelque sorte toujours séparés par une distance temporelle comme deux lignes parallèles le sont par une distance spatiale ne finissent-ils pas effectivement dans *L'Emploi du temps* par se fondre dans le moment présent ?

Le rapprochement opéré par Butor entre l'espace et le Temps ne s'arrête cependant pas au fait que l'un et l'autre sont structurés et ont de multiples caractéristiques et faiscsèmes communs. Non content de souligner des ressemblances entre Temps et espace, Butor, en temporalisant constamment l'espace et en spatialisant constamment le Temps, tend à annihiler les différences.

✓ **Une temporalisation de l'espace**

Dans *L'Emploi du temps*, la temporalisation de l'espace est annoncée par une activité qui est au cœur de la vie de Revel : la lecture. En effet, un lecteur, quand il ouvre au hasard une page, aperçoit simultanément les signes typographiques qui sont devant lui. Alors que le premier regard place donc dans le même instant les phrases aperçues, la lecture fait que la deuxième phrase se situe après la première phrase. De même, reconstituer mentalement un récit consiste à placer dans le Temps les spatialisations des événements que sont les pages, les paragraphes, les lignes. La première phrase non seulement ne sera pas lue en même temps que la seconde mais le lecteur à cause du contenu référentiel de cette page va être amené à la situer chronologiquement avant, pendant ou après la deuxième phrase.

Cette temporalisation de l'espace se retrouve aussi dans une des thématiques favorites de Butor, celle du voyage. Qui dit voyage, dit en effet lieux à visiter mais aussi durée pour se rendre d'un endroit à l'autre, durée pour rester dans tel ou tel site, pour parcourir du regard tel ou tel lieu : « à l'espace que je traverse, que je découvre mètre par mètre ou rue par rue, se superpose la durée de ma promenade ; il devient vraiment *espace vécu*, espace "temporalisé"[1]». Il faudrait aussi ajouter que les changements d'espace s'accompagnent souvent d'un changement du « Moi ». Tout voyage ou presque contient une dimension initiatique qui conduit à opposer l'avant et l'après, à mettre en valeur la différence entre le passé et le présent. De plus, dans les voyages, au moins du point de vue perceptif, l'éloignement spatial est souvent l'équivalent d'un éloignement temporel. Butor observe ce

[1] Magny, « Michel Butor ou une géométrie dans le temps », *Le Monde nouveau*, décembre 1956, n° 106, p. 102.

fait en citant la préface de *Bajazet* : « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues[1]. » **Le recul spatial est finalement du même ordre que le recul temporel**. Nous avons vu plus haut que Butor a vécu lui-même cette expérience à plusieurs reprises. Lorsqu'il accepta la proposition d'un médecin hongrois, spécialiste de Paracelse et de l'Alchimie, de passer six ou sept semaines dans un château allemand, il eut par exemple « l'impression d'être soudain plongé dans une autre époque ». « J'ai fait un voyage dans le Temps. Je me trouvais en pleine Allemagne romantique[2] » écrit-il. Nous avons aussi rappelé que, lorsque quelques années plus tard, il se rend aux USA, l'espace américain se temporalise cette fois en futur européen[3]. Le phénomène, avions-nous précisé, est même en fait plus complexe que cela. Dans un même pays, d'un lieu à un autre, il peut y avoir glissement temporel :

> « Les exemples illustrant cette démarche sont nombreux, contentons nous de rappeler entre autres l'antinomie entre Washington, ville sacrée tout empreinte de sa personnalité imposée par son fondateur, et Buffalo, ville légendaire où vivent en majorité les indiens. Le passage d'un lieu à un autre correspond bien ici à un déplacement entre deux moments du passé[4]. »

Butor rappelle aussi que tout espace est temporel par le simple fait qu'il est composé d'éléments objectivement anciens : « Il n'y a pas d'espace pur, pas d'espace en dehors du temps. Tout espace est historique[5] ». Récemment, il écrivait de même :

> « Il y a ainsi toute une polyphonie historique. Nous sommes ici à Saint-Émilion, dans une très belle salle très ancienne ; nous sommes dans deux temps historiques différents au moins. Et ce qui est vrai pour ma conscience est vrai aussi pour la conscience collective. A l'intérieur de *L'Emploi du temps,* ces plongées historiques sont caractérisées par un certain nombre de monuments lesquels sont des attrape-Histoire, des pièges à Histoire, qui vont nous renvoyer perpétuellement à des régions historiques plus ou moins claires[6] ».

Se déplacer dans l'espace revient en effet à se déplacer dans le Temps. C'est particulièrement net dans les villes. Toute cité, surtout si elle est ancienne, est un composé de multiples périodes historiques. Butor, nous l'avons vu, le montre dans *Le Génie du lieu* lorsqu'il explique qu'à Cordoue la cathédrale recouvre la mosquée et contient la tombe d'un métis inca ou qu'à Salonique se superposent une ville byzantine, une ville turque et une ville balkanique[7]. Il souligne ce même fait dans la *Description de San Marco* :

> « on est frappé par la quantité de couches historiques qui se déploient à l'intérieur de ce monument. C'est un édifice déjà très ancien, sur lequel on a perpétuellement travaillé : aujourd'hui

[1] Butor, « Racine et les Dieux », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 55.
[2] *Ibid.*
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 171.
[4] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975, p. 55.
[5] Gaugeard, « Michel Butor, *Répertoire II* », *Les lettres françaises*, 26 mars 1964, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 100-101.
[6] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 22.
[7] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, ibid.*, p. 131.

> encore il y a tout le temps des échafaudages. J'étais à Venise voici trois semaines, San Marco est un lieu qui vit toujours, qui est sans cesse en transformation. C'est passionnant d'essayer de feuilleter les pages de ce livre. On peut tenter de faire un spectre historique sur un tel monument, c'est-à-dire de mettre en évidence les moments de l'Histoire qui sont particulièrement importants et portés ainsi à la lumière.
>
> Il y a au moins deux aspects à considérer. D'une part la basilique elle-même qui a été construite à une certaine époque, on y a fait des mosaïques, rajouté des sculptures, changé les mosaïques, etc. On y a mis les chevaux volés à Constantinople, que Napoléon Ier volera à Venise pour les mettre sur l'Arc de triomphe du Carrousel à Paris, puis que le Congrès de Vienne remettra à Venise… Il y a donc l'histoire du monument lui-même et puis l'histoire du texte inscrit sur le monument[1] »

Il fait exactement le même constat aux USA en montrant par exemple que les noms de villes font référence à des personnages légendaires ou historiques (Franklin, Washington, Nelson, Jackson, Buffalo, Saint-Charles, Windsor, Wellington, Hamilton, etc.). Dans *L'Emploi du temps,* pénétrer dans les cathédrales revient de même à pénétrer dans le passé, à redécouvrir la Bleston des origines, la Bleston des guerres de religion, la Bleston du XIXe siècle, etc. Le même commentaire pourrait être fait sur le musée. Celui-ci paraît d'ailleurs d'autant plus du côté du spatial qu'il est associé à cet art du spatial qu'est la tapisserie et que, comme l'indique lui-même Butor, le concept d'espace est devenu de plus en plus important dans ce type de bâtiment :

> « Vers le début du XXe siècle, le musée redevient un lieu éducatif, mais dans une autre direction : il s'agit d'éclairer l'objet, de le faire sortir de son ombre. Donc, plus d'accumulation dans la présentation ; au contraire on isole ce qu'on montre, on introduit des espaces, des repos, on multiplie les salles. Le musée actuel exige beaucoup de place ; il dévore ses alentours. Lorsque nous quittons le tumulte et la confusion de la ville pour aller voir de la peinture nous désirons trouver le calme, être seul avec le Cézanne ou le Renoir. Il nous faut un lieu de méditation comme pouvait l'être autrefois l'église ou le temple[2]. »

Mais, dans les musées, ce spatial est partout temporalisé : « Le musée recueille ainsi les échos d'un passé lointain, et les présentant aux jeunes Parisiens, joue un rôle essentiel dans la formation de leur conscience historique[3] ».

La temporalisation de l'espace passe parfois par des « espaces » encore plus réduits que les villes, cathédrales ou musées. Butor montre par exemple que le passé se niche jusque dans la « couleur cerise » des glaces de Washington, qui rappelle l'arbre du président[4]. De même **certains objets sont éminemment temporels.** Dans *La Modification,* c'est par exemple le cas de l'indicateur Chaix : « l'horaire me permettait de savoir où j'étais lorsque je savais à quel moment on était[5] » ; « A l'intérieur du voyage en chemin de fer, si je sais où je suis, je sais en même temps quelle heure il est[6]. » Même constat, mais amplifié, dans *Degrés*. Le répertoire Chaix devient grille d'emploi du temps et aux lieux s'ajoutent les

[1] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 45-46.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 240-241.
[3] *Ibid.*, p. 242.
[4] Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975, p. 54-55.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 119.
[6] *Ibid.*, p. 109.

occupations des protagonistes et leur univers culturel[1]. D'autres « objets », tel le train, permettent la liaison espace-Temps. « Le chemin de fer est un exemple admirable de liaison précise entre le temps et l'espace[2] » écrit d'ailleurs Butor :

> « A chacune des stations peuvent s'accrocher des souvenirs de voyages antérieurs. Au cours du voyage, le train en croise d'autres qui vont en sens inverse. La continuation de son voyage va tout naturellement déboucher sur des embranchements ou des aiguillages menant à des voyages antérieurs dans un sens ou dans l'autre, ou postérieurs, en projet. Chaque escale peut être comme un lieu de croisement […] le train est le lieu par excellence du souvenir et du projet[3]. »

La temporalisation de l'espace ne se réduit cependant pas qu'aux lieux et objets ayant une relation objective au passé, qu'à ce que Kerbrat appelle l'archéologie objective[4], elle passe aussi, et sans doute encore plus, par l'archéologie subjective. Plus ou moins consciemment, nous relions en effet tout espace à notre Temps personnel : « Les lieux [ont] toujours une historicité, soit par rapport à l'histoire universelle, soit par rapport à la biographie de l'individu[5] ». **De même qu'un lieu appelle d'autres lieux dans lesquels nous avons déjà été, un lieu appelle d'autres Temps de notre biographie**. Justifiant la graphie inhabituelle d'un de ses titres, Butor explique que nous sommes constamment à plusieurs endroits et à plusieurs moments à la fois : « Je suis à Genève mais je parle d'un livre que j'ai écrit en grand partie à Albuquerque et dans lequel je parlais de Paris et d'autres endroits[6] ». Il serait aisé de transposer à *L'Emploi du temps* une telle assertion : « Je suis à Salonique mais je médite sur une ville (Bleston) qui ressemble à celle où j'ai passé un an (Manchester) et dans laquelle j'ai fini de rédiger un roman (*Passage de Milan*) commencé à Minieh mais évoquant Paris et l'Egypte ». Nous le voyons, « **Parcourir une ville, c'est en même temps parcourir sa mémoire, celle de la ville (en visitant ses monuments) et sa propre mémoire (en retrouvant des souvenirs personnels)[7].** » Kerbrat montre par exemple que l'arrivée à Istanbul au début du *Génie du lieu* est à la fois souvenirs de Liverpool, de Constantinople et de Byzance. Nous retrouvons dans *L'Emploi du temps,* exactement le même phénomène avec les films du *Théâtre des Nouvelles* où toutes les villes se superposent. Par ce biais se superposent également les soirées où Revel a vu ces films mais aussi les périodes historiques abordées par ces films : la Grèce antique, la Rome antique, la période moderne, etc. Revel le

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 17-18.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 109-110.
[3] *Ibid.*
[4] Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995, p. 8-9.
[5] Butor, « Individu et groupe dans le roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 443-444.
[6] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 160.
[7] Kerbrat, *ibid.*

constate en personne puisqu'il écrit : « chaque monument, chaque objet, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes qu'il est nécessaire de ranimer » (24 septembre, p. 388/482).

Signe qu'il y a interdépendance entre l'espace et le Temps, se déplacer dans la structure qu'est l'espace n'est pas sans conséquence sur la structure qu'est le Temps. En effet, se focaliser sur une unité spatiale fait surgir à la mémoire une unité temporelle, un nouveau point dans la structure qui évidemment va faire à son tour surgir d'autres unités temporelles qui peuvent fort bien être la source d'une nouvelle orientation générale de l'ensemble de la structure. Butor ne dit rien d'autre :

> « tout déplacement dans l'espace impliquera une réorganisation de la structure temporelle, changements dans les souvenirs ou dans les projets, dans ce qui vient au premier plan, plus ou moins profond et plus ou moins grave[1]. »

Outre la thématique du voyage et les archéologies objective et subjective, la spatialisation typographique, évoquée au tout début de cette sous-partie, **est aussi source de temporalisation.** Et, là encore, le modèle premier, le « maître », est Mallarmé. Analysant *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard,* Butor montre que la disposition sur la page a des incidences sur la vitesse « L'avantage de la disposition qu'il adopte, séparant les mots ou les groupes de mots, c'est accélérer ou ralentir le mouvement[2] ». On retrouve des observations semblables dans « Recherches sur la technique du roman » : « Le blanc, la juxtaposition pure et simple de deux paragraphes décrivant deux événements éloignés dans le Temps apparaît alors comme la forme de récit la plus rapide possible, une vitesse qui efface tout[3]. »

✓ Une spatialisation du Temps

Dans *L'Emploi du temps*, la contestation de la dichotomie espace /Temps est telle que si, comme nous venons de le voir, Butor ne cesse de temporaliser l'espace, il ne cesse aussi de spatialiser le Temps et ce tout d'abord par le rôle qui y est dévolu à l'écriture. En effet, « écrire » consiste, comme le rappelle Brunel[4], à conserver sur un espace son présent, à tenter de saisir sur ce même espace le passé voire ce que pourrait être le futur ou, tout au moins, des éléments servant à la construction du futur. Cette spatialisation, nous dit Butor, est une amélioration par rapport à la spatialisation lithique. En effet, paradoxalement, la volatilité du support papier permet une meilleure résistance au Temps :

[1] Butor, « Individu et groupe dans le roman », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 443-444.
[2] Butor, « Sur la page », *Répertoire II*, *ibid.*, p. 448.
[3] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, *ibid.*, p. 442.
[4] Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 139-141.

> « Sous la forme imprimerie la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible, elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace. … 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 qu'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[1]. »

La « correspondance », dans le roman de Butor, entre la cathédrale et le journal de Revel n'en est évidemment que plus forte. A une première spatialisation du Temps (la cathédrale) fait place une deuxième (le journal), à une première tentative de résistance au Temps une seconde plus efficiente. Le journal de Revel, conformément aux propos de Butor sur le livre, est donc non seulement « monument », « architecture » mais « couronnement de l'architecture, réalisation de ce dont l'œuvre de pierre (ou de béton) ne peut jamais être que l'esquisse[2] ». Ce que Butor, dans « la littérature, l'oreille et l'œil », résume par « Le livre nous permet de vaincre le temps[3] ».

Chez Butor, **la spatialisation du Temps est aussi perceptible à travers les métaphores.** Sonia Jnoub[4] fait ainsi remarquer que, dans *L'Emploi du temps,* le 22 août, la lexie « région » est suivie d'un terme temporel : « Ann, mon Ann de janvier, c'est en cette région de mon année, au milieu du mois de janvier » (p. 313/429). Nous retrouvons exactement la même métaphore le 23 septembre : « c'était cette région du mois d'août […], les régions plus anciennes » (p. 385/480) et ce dans un environnement textuel tout aussi spatio-temporel : « ce qui se détachait sur le fond confus et obscur de notre année », « fragments d'avril, janvier et juin ». Quelques lignes plus loin, ces « régions temporelles » sont assimilées à « des bandes plus ou moins claires séparées par de larges zones d'ombre comme les raies en quoi se décompose l'éclat d'un corps incandescent sur l'écran noir d'un spectroscope ». Le mot « espace » finit même par caractériser dans le roman du pur temporel : « le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace » (14 juillet, p. 212/362).

Dans *L'Emploi du temps*, cette spatialisation n'est cependant pas que métaphorique. Nous la retrouvons dans les phénomènes météorologiques. Elle s'effectue d'autant plus aisément qu'outre la dimension homophonique de la lexie « temps », ces

---

[1] Hugo cité par Butor, « Victor Hugo romancier », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 565.
[2] *Ibid.*
[3] Butor, « La littérature, l'oreille et l'œil », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 1044-1045.
[4] Jnoub, *La découverte de « soi » dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse de doctorat, Littérature française du XXe siècle, Université de Bourgogne, UFR Lettres et philosophie, juin 2006, p. 311.

phénomènes se passent eux-mêmes dans le Temps et, comme le Temps, sont presque immatériels, ou en tous les cas à la frontière du matériel et de l'immatériel. Nous avons aussi vu précédemment que **la perception du temps (météorologique) influe sur la perception du Temps (chronologique),** qu'un temps couvert empêche de voir le soleil et donc donne l'impression que les minutes passent moins vite. Dans sa récente *Conversation sur le temps*, Butor explicite ce rapprochement :

> « On disait à ce moment-là à Manchester […] *In Manchester there is no time only weather.* Ce sont deux façons en anglais de traduire le mot "temps". *Weather*, c'est le temps qu'il fait, beau ou mauvais. A Manchester, la plupart du temps, on était plongés dans le mauvais temps. *Time*, c'est le temps des horloges et des calendriers. L'opposition entre ces deux termes anglais par rapport à la langue française m'a obligé à penser le temps d'une façon différente. A penser la relation du temps vécu ; le temps qui passe, le temps qu'il fait, avec le temps socialisé, c'est-à-dire celui des horloges et des calendriers[1]. »

Dans *L'Emploi du temps*, la pluie, le mauvais temps, l'obscurité correspondent, en gros, aux six premiers mois du séjour de Revel, une période où il n'attend qu'une chose, la fin de son séjour, une période où cette fin lui paraît immensément lointaine. La météorologie non clémente est donc une spatialisation d'un Temps qui ne passe pas, d'un Temps qui semble éternellement le même. Le brouillard représente, quant à lui, la perte des repères temporels, la confusion temporelle, l'incapacité de se rappeler le Temps d'hier et de deviner le Temps de demain. Le soleil, le beau temps, le ciel bleu représentent, enfin, un Temps qui n'est plus subi comme une contrainte, comme un ennemi mais plutôt comme une entité euphorique.

Cette spatialisation du Temps nous l'avons aussi, bien sûr, observée, à chaque étape de notre démarche, en étudiant les motifs linéaires, labyrinthiques, stratifiés, cycliques et structurés du référent. Ficelle, train, tour, Slee, labyrinthe, cercle, etc. sont autant de spatialisations du Temps.

Plus que tout, les différents schèmes matriciels découverts au cours de ce travail **confirment que Butor, que les hommes ne cessent de spatialiser le Temps. N'avons-nous pas montré que la conceptualisation traditionnelle du Temps était une ligne et que, dans son roman, Butor démultiplie cette ligne en plusieurs lignes qui d'abord se superposent puis, un peu plus loin, s'entretissent en une trame, en** « une surface, mais une surface dans laquelle nous isolons un certain nombre de lignes, de points, ou de groupements remarquables[2] » ? « Débordement » oblige, cette surface, comme le montre Starobinski, se meut même en un ensemble multidimensionnel :

> « l'entretissage, l'entrelacs, la combinaison des fils qui s'entretissent n'est encore qu'un insuffisant modèle parce que le tissage s'opère sur deux ou trois dimensions alors que chez Michel Butor, on trouve un appétit de multiplier les dimensions – […] Ce qui m'a toujours attaché à la lecture que je faisais de Michel Butor, c'est que cet ordre relationnel en surface, qui s'étend si loin, est comme

[1] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 18-19.
[2] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, I Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 441.

traversé en verticale par la dimension historique. Si bien qu'il y a du mystère temporel là où l'on a l'impression que le spatial va dominer[1]. »

Comme l'avait pressenti Olivier Magny en intitulant un de ses articles « Michel Butor ou une géométrie dans le temps » et en montrant que le Temps butorien est géométrique et que la géométrie butorienne est temporelle, **la grande importance qu'ont le spatial et la spatialisation typographique dans *L'Emploi du temps*, le fait que Butor conçoit l'espace comme une structure et discute systématiquement la dichotomie espace/Temps, le fait encore qu'il temporalise sans cesse l'espace et qu'il spatialise constamment le Temps, le fait, enfin, que dans son roman il modélise le Temps en ayant recours à des constructions spatiales (la ligne, le cercle, le labyrinthe, les couches géologiques, le monceau d'affiches déchirées, etc.) amènent à se demander si l'espace en général ou plutôt les espaces non euclidiens ne pourraient pas rendre compte de la représentation structurale du Temps qu'il met peu à peu en place, ne pourraient pas être le schème matriciel que nous cherchons.**

En effet, non seulement, dans son roman, comme nous venons de le voir, Temps et espace ont un certain nombre de caractéristiques et de faiscsèmes en commun : (/Continuité/ et /Discontinuité/, débordement, /Non-finitude/ et /Finitude/, /Divisibilité/ et /Fusion/, /Fragmentation/ et /Unité/) mais le Temps qu'il propose abolit les distances et se caractérise par une pluralité de lignes qui alors qu'elles sont censées ne pas se croiser se rejoignent toutes dans l'instant.

Cette piste paraît d'autant plus légitime que Butor, en soulignant ainsi la similarité Temps/espace et en abolissant les frontières qui les séparent ordinairement, ne fait que pousser et concrétiser les intuitions de moult penseurs.

5.2.3 Vers un aboutissement…

L'Emploi du temps **pourrait même bien être une résultante, un aboutissement provisoire, de la longue réflexion philosophique sur le rapport Temps/espace qui l'a précédé.**

- ✓ **…mythologique**

Rappelons pour commencer que, si l'on en croit Gilbert Durand, dans de nombreuses mythologies, la dichotomie espace / Temps ne paraît pas avoir été sentie

[1] Entretien avec Jean Starobinski Gaillard 12 février 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 88.

aussi fortement qu'actuellement. Evoquant la Grèce primitive, il écrit : « Il n'y a […] plus de distinction entre le temps et l'espace pour la raison bien simple que le temps est spatialisé par le cycle, l'annulus[1] ».

Le lexique du Temps semble lui donner raison. L'étymon du substantif « année », *Annus*, serait en effet à rapprocher d'*annulus* l'anneau[2] et, en tous les cas, il semblerait que cette lexie, dès ses origines, ait signifié « récolte annuelle »[3]. Mircea Eliade fait aussi remarquer que dans plusieurs langues le même terme est utilisé pour désigner « le monde » et « l'année » : « Par exemple certaines tribus californiennes disent : "Le monde a passé" ou "La Terre a passé", en voulant dire qu' "un an s'est écoulé"[4] ».

Nous retrouvons cette même tendance dans une lexie que nous avons croisée en analysant la dimension architextuelle de *L'Emploi du temps*, la lexie « journal ». N'avons-nous pas vu que si ce substantif est à rapprocher du « temporel » *jorn*, très tôt il a désigné une « mesure de terre correspondant à la surface labourable en un jour[5] » ?

Le mot « mois », quant à lui, est issu « du latin *mensis* […] employé au pluriel *menses* au sens de "menstrues"» et, surtout, « le nom du mois se confond[ait] à l'origine dans les langues indoeuropéennes, avec celui de la Lune, qui a ensuite reçu d'autres appellations[6] ». La définition proposée à l'entrée « semaine » du dictionnaire étymologique de Rey est tout aussi révélatrice : « **espace**[7] de sept jours ».

Quant à la lexie « minute », elle vient à l'origine de *minutus*, « menu, mince », participe passé de *minuere*, « rendre plus petit, diminuer[8] ». D'où le sens : « original d'un acte notarié ». En effet, par extension du sens de *minutus*, *minuta* désignait en latin médiéval « note, brouillon d'un écrit » et, surtout, « ces textes étaient généralement écrits en petits caractères[9]. » A noter aussi que, comme par un retour aux sens originels, seconde et minute sont devenues des unités spatiales en géométrie, astronomie ou géographie. Une minute représente, dès 1377, « la soixantième partie du degré de la sphère céleste » puis, à partir de 1636, « la soixantième partie de chaque degré d'un cercle[10] ». Avec cette acception, une seconde est un soixantième de ce soixantième de degré qu'est la minute.

---

[1] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 324.
[2] *Ibid.*, p. 324.
[3] Rey (sous la dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, p. 1076.
[4] Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard 2007 [1963], p. 65.
[5] Rey, *ibid*.
[6] *Ibid.*, p. 1261.
[7] Souligné par nous.
[8] *Ibid.*, p. 1250.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid.*

Même « siècle » signifiait, à l'origine, « génération », « race » puis « durée d'une génération humaine » puis « âge, époque » et enfin « espace de 100 ans »[1].

Nous le voyons, **non seulement l'expression « espace de » est souvent utilisée pour désigner une période temporelle mais la plupart des lexies ci-dessus sont, à un moment ou à un autre, matérialisées par un élément ayant des caractéristiques plus spatiales que temporelles.**

Un des mythes fondateurs du Temps paraît confirmer que, dans les mentalités primitives, Temps et espace étaient étroitement associés, reliés, voire interdépendants : **le mythe d'Ouranos (le Ciel) et Gaïa (la Terre).** Selon ce mythe, aux origines le Ciel recouvrait à un tel point la Terre que la nuit régnait sur celle-ci et qu'elle était totalement prisonnière de l'emprise de son époux :

> « de sorte que Gaïa se trouvait grosse de toute une série d'enfants, dont les Titans, qui ne pouvaient pas sortir de son ventre : ils restaient logés là même où Ouranos les avait conçus. Nul espace entre Ouranos et Gaïa, qui aurait permis à leurs enfants de venir à la lumière et d'avoir une existence autonome[2]. »

Gaïa, pouvant de moins en moins supporter cet état de fait, demanda à son dernier-né, Kronos, de castrer son père en plein acte sexuel. Ouranos s'éloigna alors de douleur de Gaïa et partit s'installer loin de son épouse. Pour Dällenbach :

> « En castrant Ouranos, Kronos réalisa donc une étape fondamentale dans la naissance du cosmos : il sépara le Ciel de la Terre et créa entre eux un espace libre. Désormais, tout ce que la Terre produirait aurait un lieu pour se développer et tout ce que les êtres vivants feraient naître pourrait respirer, vivre, engendrer. Ainsi, le temps du devenir est apparu, s'est "épanoui", juste après l'espace[3]. »

Ce qui semble impliquer que les Anciens considéraient qu'à l'origine le Temps du non devenir et l'espace ne faisaient qu'un et étaient en quelque sorte inséparables.

✓ **…ontologique**

Si nous nous penchons maintenant du côté du philosophique, il est frappant de remarquer que chez de nombreux penseurs, bien avant la révolution scientifique du début du XXe siècle, Temps et espace ont un statut particulier qui les éloigne des autres éléments du monde et **qui, par contrecoup, les rapproche l'un de l'autre**. Un philosophe comme Gassendi par exemple

> « affirme que la dichotomie substance/accident n'épuise pas le tout de l'être car le lieu et le temps n'en sont ni l'un ni l'autre. Pourtant, quoique incorporels, ils ne sont pas des chimères de l'intellect mais existent en soi[4]. »

---

[1] Rey (sous la dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française,* Le Robert, 1992, p. 1941.
[2] Dällenbach, *Claude Simon*, coll. « Les contemporains », Seuil, 1988, p. 93-94.
[3] *Ibid.*
[4] Pomian, *L'Ordre du temps,* NRF, Gallimard, Paris, 1986, p. 275.

Pour comprendre ce rapprochement entre Temps et espace et surtout mieux saisir les inflexions qu'il a connues, il n'est pas inutile de se rappeler que, dans l'antiquité comme au Moyen Age, une des théories dominantes était que l'intellect pouvait appréhender directement la substance par l'intuition :

> « Une telle intuition suppose, rappelons-le, un intellect qui, une fois mis en présence d'un objet transcendant, l'enregistre d'une manière absolument fidèle, réalisant ainsi l'adéquation de l'intellect à la chose même, constitutive de la vérité, elle suppose d'autre part que l'objet intuitionné possède déjà sa forme achevée avant d'avoir été appréhendée par l'intellect et qu'au cours de son contact avec celui-ci il ne lui arrive rien[1]. »

Au XVIIe siècle, par exemple avec les penseurs de Port Royal, cette conception reste encore très présente :

> « C'est l'intuition intellectuelle qui est la clef de voûte de tout cet édifice car c'est elle qui rend possible la connaissance de l'être, de la durée, de la pensée et de Dieu, tous objets inaccessibles aux sens et tels que si on ne pouvait pas les connaître, on ne saurait distinguer la réalité de nos fictions[2]. »

Le « cogito ergo sum » de Descartes est un parfait exemple d'intuition intellectuelle. La deuxième proposition n'est pas une déduction de la première mais tout simplement une sorte d'évidence immédiate.

Mais dès le XVIe siècle et, surtout, tout au long du XVIIIe siècle, la philosophie va de plus en plus la remettre en cause. Locke écrit encore que la connaissance est « soit la perception (immédiate ou médiate) d'une relation entre deux idées, soit la perception intuitive d'une existence, et [qu'] elle [est] toujours certaine[3] ». Or non seulement Hume montre les limites de la conceptualisation de Locke mais il en conclut qu'au fondement de l'intuition intellectuelle se trouve la relation cause effet. Nous l'avons vu, s'interrogeant sur cette relation, il s'aperçoit que ce n'est pas dans la cause même (par exemple la diminution de température de l'eau) que l'on trouve la cause de l'effet (la congélation) mais que notre croyance en l'effectivité de la relation cause effet vient d'une

> « impression interne ou impression de réflexion, qui est le sentiment d'habitude. Mais le penchant universel de l'esprit à se répandre sur les objets extérieurs nous fait supposer que cette nécessité est dans les objets que nous considérons et non dans l'esprit qui les considère[4]. »

La conclusion ne tarde guère : l'intuition intellectuelle est bâtie sur de l'illusoire, « le seul mode de connaissance possible est celui de la connaissance empirique, qui ne me fournit que des impressions particulières ; je n'ai aucun moyen de savoir s'il existe une réalité absolue source de ces impressions, et les idées générales que ma raison élabore (idée de cause

---

[1] Pomian, *L'Ordre du temps,* NRF, Gallimard, Paris, 1986, p. 289.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004, p. 1077.
[4] Pomian, *ibid.*, p. 204.
[4] Bréhier, *ibid.*, p. 1080.

nécessaire, idée de substance, etc.) n'ont aucun fondement[1]. » Les conséquences sont de taille, une telle approche nie l'apodicticité de la physique et débouche sur un scepticisme généralisé.

La réflexion de Hume sera reprise par Kant : « C'est […] par la médiation de la sensibilité que des objets nous sont donnés et c'est elle seule qui nous fournit des *intuitions*[2] » et, d'ailleurs, le titre *Critique de la raison pure* est en soi une remise en cause de la faculté de connaître, une remise en cause de la prétention des philosophies de la substance d'atteindre la réalité du monde par la pure intuition intellectuelle. Cependant, contrairement à Hume, Kant refuse la non apodicticité de la physique, refuse le scepticisme intégral. Pour lui, il existe deux souches de connaissance : « ce que nous recevons par des impressions » (la sensibilité, l'expérience) et « ce que notre propre pouvoir de connaître […] produit de lui-même[3] » (l'entendement). Ayant leur source dans l'expérience, les connaissances empiriques sont *a posteriori*, celles qui viennent de notre pouvoir de connaître sont par définition indépendantes de l'expérience et donc *a priori*.

Cette conceptualisation va l'amener à s'opposer à plusieurs des conclusions de Hume et va le conduire à avoir une conception de l'espace qui diffère radicalement de celle de son prédécesseur. Il refuse en effet de voir comme Hume dans l'espace un simple « concept empirique tiré d'expériences externes[4] », « c'est-à-dire une notion construite *a posteriori* à partir d'expériences sensibles généralisées, car ces expériences elles-mêmes présupposent l'espace[5] ». Pour Kant, l'espace n'est pas une abstraction, il a « une existence indépendante de son contenu [6]». On peut imaginer un univers sans aucun objet spatial, on ne peut en revanche imaginer un univers sans espace. Ce que résumera plus tard Bergson en écrivant : « Kant a détaché l'espace de son contenu[7]. » Loin d'être le résultat d'une perception, l'espace en est donc la condition. L'espace n'est pas non plus pour Kant un « concept discursif » c'est-à-dire une conception qui passe par l'intermédiaire du langage. « [I]l n'y a pas plusieurs "espaces" dont l'espace serait le concept comme le Chien est le concept correspondant aux "chiens" particuliers[8] ». Quand on évoque plusieurs espaces, il s'agit en fait « des parties d'un seul et

[1] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel, 2000, p. 326-327.
[2] Kant, *Critique de la raison pure*, Trad. A. Renaut, coll. « GF », Flammarion, 2006, p. 117.
[3] *Ibid.*, p. 93.
[4] *Ibid.*, p. 120.
[5] Caratini, *ibid.*, p. 331.
[6] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, [1927], p. 69.
[7] *Ibid.*, p. 70.
[8] Caratini, *ibid.*, p. 331.

même espace unique.[1] » Mais alors s'il n'est ni concept empirique ni concept discursif qu'est l'espace ?

Il est une représentation indépendante de l'expérience, il est connaissance *a priori*, il est intuition. Nous le voyons, Kant se distingue de ses prédécesseurs rationalistes, cartésiens, mais prend aussi en compte les acquis des empiristes en insistant, par exemple, sur le fait que cette intuition *a priori* ne peut donner des connaissances que sur les phénomènes. Il poursuit en montrant que puisque cette représentation permet de « détermine[r] synthétiquement et *a priori* les propriétés de l'espace », elle fonde un domaine de connaissances *a priori* et apodictiques : la géométrie[2].

Une des conséquences primordiales de cette nouvelle conceptualisation est que **Temps et espace, par leur statut commun unique en son genre, se retrouvent plus reliés que jamais.** En effet, tout ce qui vient d'être dit sur l'espace, Kant le dit aussi sur le Temps. Le Temps « n'est pas un concept empirique qui ait été retiré d'une quelconque expérience[3] », n'est pas une pure abstraction :

> « le temps, tout subjectif qu'il soit, n'est pas dépendant des phénomènes ; il n'est pas réductible à leur succession. Au contraire, c'est lui qui rend possible la succession et la simultanéité des phénomènes, des choses en tant qu'objets de l'intuition sensible[4]. »

Il n'est pas non plus un concept discursif. Il est « une représentation *a priori* qui sert de fondement à toutes les intuitions sensibles[5] ». De même que l'espace fonde le géométrique, le le Temps fonde les concepts de changement et de mouvement et donc la science du mouvement, c'est-à-dire la mécanique de Newton et Galilée[6].

Cependant si le Temps est la forme du sens interne (« c'est-à-dire de l'intuition que nous avons de nous-mêmes et de notre état intérieur[7] »), **l'espace est, lui, la forme du sens externe**. Cette différence fait que, malgré tous les éléments qui les rapprochent, Temps et espace ne sont pas totalement symétriques. **Si donc, avec Kant, Temps et espace sont plus que jamais rapprochés, ils n'en restent pas moins encore séparés** et cela parce que la doctrine de Kant reste terriblement dépendante de l'expérience sensible et surtout cherche à justifier l'espace d'Euclide, l'espace et le Temps absolus de Newton.

---

[1] Kant, *Critique de la raison pure*, Trad. A. Renaut, coll. « GF », Flammarion, 2006, p. 121.
[2] *Ibid.*, p. 122.
[3] *Ibid.*, p. 126.
[4] Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 33-34, B 49-50 cité et commenté par Pomian, *L'Ordre du temps,* NRF, Gallimard, 1986, p. 286.
[5] Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel, 2000, p. 332.
[6] Kant, *Critique de la raison pure, ibid.*, p. 127.
[7] *Ibid.*, p. 128.

Le rapprochement du Temps et de l'espace ne s'arrête cependant pas avec Kant. **Un peu après lui, l'école anglaise** (John Stuart Mill, Alexander Bain ou Herbert Spencer) **s'efforce** par exemple **« de ramener les rapports d'étendue à des rapports plus ou moins complexes de succession dans la durée**[1]**.** »

Mais ce sont surtout les avancées mathématiques et scientifiques du début du XXe siècle qui vont rapprocher Temps et espace. Nous venons de le voir, avec Newton et Kant, l'espace est encore euclidien, Temps et espace sont absolus et absolument pas interdépendants. Or **la relativité restreinte d'Einstein**, nous l'avons montré, non seulement annihile le Temps absolu mais **postule une interrelation entre le Temps et l'espace**. **Temps absolu et espace euclidien s'avèrent donc ne pas être, comme on le croyait, des formes *a priori* nécessaires et universelles mais tout simplement les résultats de constructions spéculatives.** Butor est parfaitement au fait de ce changement de Paradigme. Preuve en est, il l'évoque dans ses écrits critiques[2].

Certes Bergson, peu après, tente de déspatialiser le Temps. Nous l'avons dit, il reproche au Temps quantitatif d'être une approche superficielle construite par analogie avec le spatial. Pour lui, le Temps des horloges mesure non pas le Temps mais l'espace parcouru par une aiguille sur un cadran et cet espace n'a rien à voir avec la durée vécue par la conscience qui, elle, n'est pas mesurable et ne se compose pas d'instants séparés. Au contraire, elle est changement qualitatif, elle est union insécable de moments qui se fondent les uns dans les autres.

Butor ne semble pas le suivre sur cette voie. Il prend même un malin plaisir à montrer que Bergson, lui-même, dans ses descriptions de la durée (et non du Temps quantitatif) a sans cesse recours au spatial :

> « N'est-il pas singulier que les métaphores employées par Bergson pour nous rendre sensibles à certains aspects "continus" de notre expérience du temps soient justement à son insu des métaphores éminemment spatiales : le courant de conscience, le fleuve, le cône de la mémoire ou encore ce morceau de sucre qu'il nous invite à observer tandis qu'il se dissout peu à peu dans un verre d'eau[3] ».

A l'opposé de la théorisation de ce philosophe, **certains des extraits de Butor que nous avons déjà cités semblent même dire que pour appréhender le Temps, il faut passer par le spatial** : « En fait pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme

[1] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF., 2007, [1927], p. 74.
[2] Cf. par exemple, Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 443 ou Butor, « L'espace du roman », *ibid.*, p. 404.
[3] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *ibid.*, p. 443.

un parcours, un trajet[1] » ; « C'est en déplaçant le regard sur un espace clairement imaginable que nous pourrons véritablement suivre la marche du temps, étudier ses anomalies[2]. » **S'il reprend donc la distinction Temps quantitatif, Temps qualitatif de Bergson, si, comme ce dernier, il refuse de réduire le Temps à une succession d'instants, à une ligne, il semble se séparer de son mentor en spatialisant la durée.**

Il n'est pas nécessaire de chercher bien loin les fondements spéculatifs d'une telle remise en question. Heidegger, bien avant Butor, s'en était pris à Bergson :

> « le temps "dans lequel" naît et passe l'étant là-devant est un phénomène authentique du temps et non une extériorisation transmuant en espace un "temps qualitatif", comme voudrait le faire croire l'interprétation du temps tout à fait imprécise et insuffisante ontologiquement de Bergson[3]. »

Pour lui, l'intratemporéanité, le Temps quantitatif de Bergson, qui spatialise le Temps est un phénomène temporel légitime. Comme nous l'avons vu plus haut, **il estime que ce Temps** n'est en aucun cas une reconstruction fallacieuse, une vision faussée et artificielle. C'**est tout simplement le Temps de la préoccupation**, « l'entendre » impropre du Temps, c'est-à-dire **un Temps qui s'est élaboré à partir du « Temps originaire », un Temps qui provient « d'un nivellement du temps original[4] »**. Preuve en est, le fait que ce Temps est perçu comme quelque chose qui passe prouve, pour Heidegger, que la dissimulation de la Temporellité n'est pas totale, que le *Dasein* est tendu vers l'avenir, que sa structure profonde est bel et bien temporelle.

L'influence de Heidegger sur la spatialité butorienne ne saurait cependant se limiter à cette seule remise en cause de la vision bergsonienne. Remarquons d'abord qu'elle conforte certaines des conclusions précédentes en fondant philosophiquement la structuralité de l'espace repérée plus haut. Chez Heidegger, l'affairement, la « pré-occupation », détermine l'espace. L'espace d'un *Dasein* est la somme de ce qui est « sous-[s]a-main », c'est-à-dire tous les étants matériels qui lui sont utiles, qui sont liés à son affairement. Le stylo qui va permettre d'écrire est « sous la main ». En revanche, la punaise qui est à-côté du stylo, plus proche du *Dasein* que le stylo, mais que celui-ci ne remarque même pas parce qu'elle n'a aucun rapport avec sa « préoccupation », ne fait pas partie du « sous la main ». Toujours à cause de la « préoccupation », le *Dasein*, au moment d'agir, choisit d'aller à droite ou à gauche (« l'aiguillage ») et c'est ce choix qui crée la spatialité. Par la « préoccupation », en effet, l'espace est

---

[1] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 443.
[2] *Ibid.*
[3] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 393.
[4] *Ibid.*, p. 471.

> « fait de directions non de dimensions, de places non de points, de parcours non de lignes, de régions non de plans. On repère en lui des chemins, on ne mesure pas des distances. […] L'existence est un déplacement, un délogement. L'être du *Dasein* ek-siste, il sort sans cesse de soi pour se retrouver là dans un monde qui s'ouvre à son passage et lui fournit les instruments d'un séjour précaire[1]. »

Nous le voyons, la tendance du *Dasein* est à ce que Heidegger appelle le « dé-loignement », c'est-à-dire un élargissement continuel du monde ambiant. En résumé, « c'est la flèche de ma projection vers mon possible qui ouvre un monde, en sorte que celui-ci n'a pas le statut d'un englobant objectif déjà donné et connu avant que j'y niche mon comportement[2] ». Précédant la spatialité objective traditionnelle, existe donc une spatialité que l'on pourrait qualifier d'existentiale. A noter que « si l'*Être-au-monde* engendre en un sens l'espace et le monde, il engendre aussi le sujet au sens d'un sujet localisé, inséré[3] », d'où encore une fois la justesse du terme « Da » « sein ».

Avec cette conception, le monde n'est plus un système cohérent de réalités obéissant à la causalité, il n'est plus non plus une somme d'étants mais l'atelier de l'affairement du *Dasein* et, puisque les étants « sous-la-main » sont tous en relation les uns avec les autres, une totalité articulée, un système de « renvois ». Le monde étant « un complexe de [sous-la-main] animé par des renvois où se joue mon affairement[4] », Heidegger en arrive peu à peu à la conclusion que « les choses de notre monde existential sont pour nous des *signes*, ou du moins que les rapports qu'elles entretiennent sont des rapports de signification. Le monde de l'existence est un système de finalisations circulant de [sous-la-main] à [sous-la-main], système au sein duquel chaque étant ne se manifeste que par le sens qu'il prend pour moi[5] ». Il n'est cependant pas question, précise Heidegger, « *de trouver dans le phénomène de l'espace la détermination ontologique unique, ou même primaire, de l'être de l'étant intramondain* [6]». Elle est ailleurs, elle est, nous le savons maintenant, dans le Temps.

Cet espace heideggérien, Butor le transpose dans *L'Emploi du temps*. Les premiers pas de Revel dans la ville sont en effet motivés par la recherche d'un endroit où dormir, puis par la recherche de son lieu de travail, de restaurants où manger, d'un lieu où se loger, d'un magasin pour trouver un plan, un livre, etc. Autrement dit, **ses préoccupations sont créatrices d'espace. C'est à partir d'elles que se dessine peu à peu la ville de Bleston**. Si le premier quartier qui est décrit est celui de la gare, c'est parce que Revel cherche dans les parages un hôtel. Les lieux qui sont ensuite évoqués ne sont pas les arrondissements qui

---

[1] Pasqua, *Introduction à la lecture de* être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 54.
[2] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 20.
[3] *Ibid.*, p. 22.
[4] *Ibid.*, p. 23.
[5] *Ibid.*, p. 23-24.
[6] Pasqua, *ibid.*, p. 57.

jouxtent cette gare, ils n'obéissent pas non plus à, par exemple, l'ordre alphabétique où à une thématique du type, les parcs, les terrains vagues, les rues les plus commerçantes. L'ordre premier est celui de la « préoccupation » : la gare, l'itinéraire menant à son travail, son lieu de travail, l'itinéraire menant à son premier logement, celui-ci, etc. Certains lieux, très proches par exemple du logement de Revel, ne seront décrits que beaucoup plus tard, voire jamais, parce qu'ils ne sont pas associés à une préoccupation. Sont ainsi mis en relief dans la ville, toujours par le biais de « la préoccupation », ce que Heidegger nomme des « coins » : le bureau, les restaurants, les cinémas, la maison de James, la maison des Bailey, etc. Toujours comme chez Heidegger, plutôt que les « points », les « dimensions », les « lignes » et les « plans », ce sont les « places », « directions », « parcours » et « régions » qui fondent la spatialité. Les allusions constantes aux trajets des bus trouvent ici un de leurs fondements.

Ces trajets sont la matérialisation parfaite d'une spatialité construite avant tout sur des directions et des parcours menant de place en place, de région en région ou plutôt, si cette fois l'on utilise le vocabulaire de Butor, d'arrondissement en arrondissement. **L'espace étant aussi fondé par « l'aiguillage », c'est de « la préoccupation » que naissent les notions relatives de droite et de gauche**. Butor l'illustre quand il précise que les vitraux de la cathédrale n'étaient pas à la même place jadis :

> « Comment se fait-il que Caïn soit à droite et qu'Abel ait été à gauche ? N'était-ce pas la gauche le côté de la réprobation ?
> […]
> C'est que vous voyez les choses à l'envers » (6 juin, p. 96/285) ;

> « elle avait pour correspondant, de l'autre côté, à gauche du chœur pour nous, mais à droite de ce Christ juge qui devait être représenté dans la grande verrière de l'abside, la Rome des papes, la capitale de l'Eglise » (6 juin, p. 99/286).

Autrement dit, ce qui était à gauche et donc négatif selon la préoccupation ancienne, Caïn, est à droite et donc positif, selon la préoccupation actuelle. Ce qui était à droite et donc positif jadis, Rome, est passé à gauche et est donc devenu, conformément à ce que nous avons analysé plus haut, source de régression.

Le concept de « déloignement » est aussi au cœur de la spatialité de *L'Emploi du temps*. Dès son premier mois, Revel tente d'explorer les confins de Bleston. Le but de sa première grande sortie est même de quitter la ville, d'aller le plus loin possible. Il faudra cependant attendre la fin de *L'Emploi du temps* pour voir la concrétisation de ce « déloignement ». Tout au long du roman, « préoccupation », « sous-la-main », « coin », « aiguillage » et « déloignement » obligent, Revel n'est donc pas à proprement parler dans Bleston, Bleston n'est pas un englobant comme le serait l'espace kantien. Bleston est une

spatialisation de « préoccupation », spatialisation qui fait, par la même occasion, de Revel un sujet localisé, inséré, encore une fois, un… « Da » - « Sein ».

Les différents étants « sous la main » générés par Revel étant tous en relation les uns avec les autres, l'espace devient une totalité articulée, un système de « renvois » qui explique tous les échos et répétitions découverts plus haut, tous les liens qui se créent par exemple entre le musée, la Nouvelle Cathédrale et l'Ancienne Cathédrale ou entre les personnages du roman de Burton, les personnages de l'antiquité, les personnages de *L'Emploi du temps*, etc.

Dans un tel univers tout devient alors signe, tout entretient des rapports de signification. Tel personnage de la tapisserie devient Rose ou Ann. Tel roman de Burton devient l'équivalent de l'Ancienne Cathédrale. Chaque étant se manifeste par la signification qu'il prend pour le *Dasein*, d'où ce constat de surabondance et de profusion de sens recensé plus haut. Cependant l'espace n'est pas l'élément ontologique primordial de l'étant, ce qui explique que Revel, qui semble au début de son séjour arpenter systématiquement la ville, y renonce au profit d'une autre exploration bien plus fondamentale pour découvrir l' « être » : le Temps.

Si l'approche heideggérienne fonde donc philosophiquement la structuralité de l'espace repérée plus haut, elle permet surtout de découvrir que le fondement de la spatialité du *Dasein* est la Temporellité, autrement dit, elle entérine et dépasse le long cheminement philosophique que nous venons de retracer, elle poursuit la longue histoire du rapprochement entre le Temps et l'espace.

Nous l'avons vu, le *Dasein* s'inscrit dans l'espace par « l'aiguillage » et « le déloignement ». « La préoccupation » est créatrice de « coins », c'est-à-dire de lieux de la quotidienneté où se trouve un utilisable en conjointure avec d'autres utilisables ou utilisés. Or **s'installer dans l'espace, c'est pour Heidegger « une attendance aiguillée sur un coin[1]» et c'est cette 'Attendance' qui fait ressurgir la Temporalité.**

Cependant, le fondement de la spatialité n'est pas la Temporalité mais la Temporellité. S'il n'y avait que l' 'Apprésentation', nous oublierions constamment les coins qui n'ont aucun rapport avec l'occupation en cours. Seule, la contemplation est 'Apprésentation'. La structure du Souci fait que le présent est constamment en relation avec le passé et le futur, ce qui permet la conscience des autres lieux reliés au passé et au futur, ce qui

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 431.

permet donc la conscience de l'espace : « *C'est seulement sur la base de la temporellité horizontale qu'est possible l'irruption du Dasein dans l'espace* [1]».

Inversement, **le fait de voir un espace, même s'il n'est pas celui de la préoccupation, nous permet d'appréhender la Temporellité, nous fait prendre conscience de la structure du Temps**. En effet, le fait de percevoir plusieurs espaces en même temps sans que tous soient reliés à notre « préoccupation » mais au déjà-vu ou à l'advenir est d'abord la preuve qu'il n'y a pas que l' 'Apprésentation'. Mais, surtout, le *Dasein*, à travers les bâtiments érodés, transformés, disparus, appréhende le futur authentique, la possibilité de la mort. A travers les reprises architecturales, les ressemblances entre bâtiments de différentes époques, les influences de tel ou tel style ou école du passé, il appréhende les « répétitions », c'est-à-dire le passé authentique. Enfin, en observant les lieux actuels qui ne sont déjà plus tout à fait comme hier et presque déjà comme demain, c'est « l'instant » heidegerrien qu'il appréhende.

Dans *L'Emploi du temps*, il en est bien de même. Que « coin » et 'Attendance' soient reliés est par exemple très net avec l'espace de la gare qui est d'ailleurs aussi certainement à associer au concept de « déloignement ». Revel a une telle envie de quitter Bleston que la gare, symbole de la fin de son séjour, devient pour lui un espace qu'il attend de rejoindre, devient une manifestation concrète de son futur. Mais il ne s'agit pas là du futur authentique. Revel attend mais ne sait pas ce qu'il attend. Le choix du lieu gare est de ce point de vue judicieux car ce lieu représente un futur instable, un futur dans lequel on ne peut s'installer, un futur qui est toujours fuite en avant. Comme le prouvent les multiples références aux horloges, la gare représente aussi l'intratemporéanité, le Temps quantitatif, autrement dit, le Temps impropre.

Cependant, **même si les espaces sont,** comme nous venons de le voir, **chargés de Temporalité, ils n'en permettent pas moins d'approcher, de gagner la Temporellité.** Le début du roman est de ce point de vue symptomatique. Arrivant dans une nouvelle ville, Revel n'a aucun souvenir passé sur cette ville, il se perd, confond les trois gares, tourne en rond et finit dans une salle d'attente, dans une salle de Temps impropre. Nous avons bien là la confirmation que **la Temporellité est indispensable pour prendre place dans l'espace**. La Temporellité et non la Temporalité, preuve en est, la Temporalité est très présente dans cette première scène mais elle n'empêche en rien que Revel se perde. De même, la première fois que Revel découvre les tapisseries, il est incapable d'interpréter ces espaces, il est aussi égaré dans ce qui est représenté qu'il était égaré au début de son séjour. Quand il revient un peu

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 432.

plus tard dans le même lieu, son présent, à cause de la structure de la Temporellité, n'est plus seulement 'Apprésentation', il est relié à son passé et à son futur, ce qui fait que dans le musée ressurgissent les premières observations qu'il a faites sur cet espace puis un peu plus tard ses premières, ses deuxièmes, ses troisièmes observations. Peu à peu, il se met alors à maîtriser l'espace en question. En s'identifiant aux personnages représentés, il se met même à prendre lui-même place dans cet espace. Une nouvelle fois, nous le voyons donc, c'est la Temporellité qui fonde l'espace, c'est elle et elle seule qui permet de construire, de comprendre cet espace et donc de pouvoir s'y déplacer physiquement ou mentalement.

Le processus est bidirectionnel. Si la Temporellité permet de prendre possession de l'espace, l'espace fait prendre conscience de la structure du Temps propre. Par l'espace, l'instant présent se retrouve relié au passé et au futur. Certes, c'est dans son présent que Revel pénètre quand il entre dans l'Ancienne Cathédrale mais, par ce bâtiment, il se trouve relié au XVIe siècle et même à l'antiquité judéo-chrétienne. La Nouvelle Cathédrale, parce qu'elle est répétition de l'Ancienne, a le même effet. Parfois, un lieu le conduit même vers le futur. C'est le cas, bien sûr, du grand magasin qui bien qu'encore inachevé annonce une nouvelle dynamique, un nouveau centre qui changera toute la configuration actuelle de Bleston. L'instant heidegerrien est, quant à lui, présent ne serait-ce que par le fait que Revel prend conscience que la nouvelle carte de Bleston, bien qu'étant la même, est caduque par rapport à l'ancienne. La ville change dans son propre présent, c'est bien le signe que le présent est débordant.

Si Gassendi et Kant rapprochent Temps et espace à cause de leur statut particulier, si l'école anglaise et surtout les découvertes scientifiques du début du XXe siècle tendent même à montrer que Temps et espace sont en étroite interrelation, si enfin avec Heidegger la Temporellité devient le fondement de l'espace et l'espace un moyen d'appréhender la Temporellité, Hegel, lui, dans la deuxième partie de son *Encyclopédie des sciences philosophiques* esquisse une voie qui, bien qu'en contradiction avec les conclusions de Heidegger, **est encore un peu plus dans la ligne générale que nous sommes en train de restituer**.

Heidegger achève symptomatiquement *Sein und Zeit* sur les réflexions en question d'Hegel et leur consacre une place inhabituelle qui montre bien l'importance qu'il leur accorde. Il leur reproche certes de ramener à la Temporalité et y voit « le développement conceptuel le plus radical de l'entente courante du temps[1] ». Il n'en reste pas moins que **la**

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 496.

conclusion à laquelle aboutit Hegel rend assez bien compte de ce que nous avons observé chez Butor et tout particulièrement de sa tendance à une spatialisation généralisée.

Pour Hegel, l'espace est « l'indifférence sans médiation de l'être-hors-de-soi de la nature », ce que Heidegger traduit par « la pluralité abstraite des points distinguables en lui[1] ». Chaque point, « dans la mesure où il distingue généralement quelque chose dans l'espace[2] » est une *négation* de l'espace qui, lui, est indéterminée. Grâce à la démarche dialectique, la négation qu'est le point va être à son tour niée. Ce qui fait que le point, négation de l'espace indifférencié, va se poser *pour soi* et donc soudain s'extraire de l'indifférence en laquelle il consistait pour pénétrer dans la sphère l'être-hors-de-soi[3]. Par cette extraction, le point sort de la passivité, il quitte « le repos paralysé de l'espace », il n'est donc plus ce qu'il était. Or pénétrer dans la sphère de l'être-hors-de-soi, c'est, si l'on en croit Hegel, s'approprier la successivité. Chaque point devient donc « ici-maintenant » mais puisque « *Ce par où* le point peut à chaque fois se poser pour soi comme ce point-là est à chaque fois un maintenant[4]», ce n'est donc pas dans l'espace mais « dans le temps que le point a l'effectivité[5]».

La conclusion ne tarde guère : « L'espace "est" temps », car le temps est la "vérité" de l'espace[6] ». Si chaque point spatial est un maintenant, aller de point en point revient à aller de maintenant en maintenant, revient à déambuler dans le Temps. On comprend soudain pourquoi Butor en commentant son texte sur Rimbaud, « Hallucinations simples », écrit : « j'ai réparti celui-ci dans l'espace – ou le temps, comme vous voulez[7]. »

Pour rendre philosophiquement compte de la propension de Butor au spatial, de la spatialisation généralisée qui sous-tend son œuvre, de la structuralité des espaces qu'il met en place, de son refus de la dichotomie Temps/espace, de sa tendance à temporaliser l'espace et à spatialiser le temporel, nous en arrivons donc à l'hypothèse suivante : poursuivant à la fois les acquis et la dynamique des pensées mythologique et philosophique de l'espace, s'appuyant sur Heidegger et extrapolant certaines des conceptions de Hegel, Butor a eu l'intuition d'une nouvelle représentation du Temps et d'un nouveau schème matriciel qui, puisqu'il spatialise le Temps qualitatif en des lignes débordantes, en des lignes qui s'entremêlent et forment un tissu, un volume, une

[1] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 497.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 498.
[4] *Ibid.*, p. 499.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 497.
[7] Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 122.

structure à trois, à quatre dimensions interreliées, prend l'exact contre-pied de la théorie de Bergson.

Non seulement ce schème matriciel dépasse et intègre les précédents (ligne, labyrinthe, strates géologiques ou monceau d'affiches ramènent tous au spatial) mais, d'un point de vue éthique, il a, même si Butor ne l'a sans doute pas véritablement perçu et ne semble pas avoir été jusqu'au bout de son intuition, des conséquences importantes. En effet, si le Temps a une structure comparable à celle de l'espace, ce que permet la structure de l'espace est permis par la structure du Temps. Autrement dit, étant donné qu'il est possible de se déplacer dans la structure de l'espace, il devient envisageable de se déplacer dans la structure du Temps. Autrement dit encore, s'opère un véritable renversement conceptuel. L'homme n'est soudain plus emporté par le Temps. Le Temps n'est plus un grand fleuve qui coule dans une direction donnée. Le Temps n'est plus non plus un indéfinissable qui transperce, qui traverse l'homme. Le Temps devient une entité dans laquelle l'homme peut se déplacer.

Certes, Butor ne pousse pas l'idée jusqu'au bout dans *L'Emploi du Temps*. Elle n'est là, pourrait-on dire, qu'au stade embryonnaire mais elle est cependant bel et bien là. Vaquer pour la troisième ou quatrième fois dans une vieille cathédrale, ne revient-il pas, en effet, comme le préfigurait l'archéologie objective, à retourner à l'époque où cette cathédrale a été construite, aux grands moments qu'a vécus cette cathédrale, aux moments qui sont représentés dans cette cathédrale, par exemple, par le biais des vitraux, à l'époque romaine ou à l'époque biblique ?

Vaquer dans une cathédrale ne revient-il pas aussi à retourner, comme le préfigurait cette fois l'archéologie subjective, aux Temps correspondant aux précédentes visites effectuées dans cette cathédrale ? D'ailleurs, commentant sa découverte du Caire, Butor, à peu près à la même époque que *L'Emploi du temps*, ne dit guère autre chose : « traverser certaines rues, c'est passer d'un Temps à un autre, d'un monde mental à un autre[1] ».

✓ **… éthique**

Ethiquement parlant, ce changement de perspective induit que, de même qu'il est possible de s'éloigner de l'endroit où l'on est, il doit être possible de s'éloigner de son présent, ce qui a un double avantage.

[1] Butor, *Le Génie du lieu, Œuvres complètes, V Le Génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p. 94.

Premièrement, cela permet de s'évader, d'échapper à ce qui oppresse sans être obligé d'aller à l'autre bout de la terre. C'est exactement ce que fait Revel. Pour lutter contre l' 'Ennui' et l' 'Attendance', il ne rentre pas en France mais il se plonge dans le passé en visitant cathédrales et musées. Evoquant non pas la fuite dans le passé mais la fuite dans la lecture, il aborde d'ailleurs cette utilité du déplacement spatial dans « L'espace et le roman » :

> « cet autre lieu ne m'intéresse, ne peut s'installer, que dans la mesure où celui où je me trouve ne me satisfait pas. Je m'y ennuie, c'est la lecture qui me permet de n'en pas sortir en chair et en os. Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué[1]. »

On pourrait bien sûr dire la même chose du « lieu temporel **».**

L'autre intérêt d'un éloignement dans le Temps **est de créer un effet de recul qui permet d'avoir un regard différent, plus objectif, sur le présent**. Une nouvelle fois, ce qui est vrai pour le spatial devient vrai pour le temporel :

> « Mais lorsque le voyageur est loin de chez lui, qu'il est retenu dans ces îles dont il rêvait, c'est de sa patrie qu'il rêve alors, elle lui manque et lui apparaît sous des couleurs toutes renouvelées. A partir du moment où le lointain me devient proche, c'est ce qui était proche qui prend le pouvoir du lointain, qui m'apparaît encore plus lointain[2]. »

Il est, de plus, possible d'aller dans un espace du point A au point B puis de revenir au point A. **Si espace et Temps ont la même structure,** un autre des grands dogmes du Temps s'effondre, l'irréversibilité, et **un faiscsème rencontré au début de ce travail réapparaît et trouve sa pleine justification, la /Rétrogradation/.** La flèche du Temps n'est plus une fatalité. Le *Dasein* n'est plus obligé d'aller inexorablement, implacablement, vers son futur, il peut partir à la recherche de son passé, à la recherche du passé. Il peut se le réapproprier, le revivre, l'améliorer. Butor, dans *L'Emploi du temps,* encore une fois, ne pousse pas jusqu'au bout cette possibilité mais la « répétition » heideggérienne qui, elle, nous l'avons montré, est bien présente ne sert-elle pas justement à se déplacer vers le passé non pas pour le revivre tel quel mais pour en tirer des leçons, pour n'en garder que le meilleur ?

✓ **… existential**

Evidemment cette possibilité de se déplacer dans le Temps, de s'évader du présent, de prendre du recul par rapport à lui, voire de retourner dans son passé ou dans le passé de sa civilisation a des conséquences existentiales de premier ordre.

[1] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 400.
[2] *Ibid.*

Estimer que la structure du Temps est comparable à la structure de l'espace, c'est tout d'abord mettre une représentation connue sur une réalité qui jusqu'alors posait problème. L'existential de la 'Compréhension' s'en trouve renforcé.

Cette meilleure 'Compréhension', comme précédemment, fait que l'homme se sent moins perdu, moins déstabilisé par son environnement, ce qui débouche sur des existentiaux comme l' 'Assurance', la 'Solidification', la 'Stabilité' et cela d'autant plus que la /Rétrogradation/ renforce cette 'Solidification'. En effet, retourner vers notre passé, c'est retourner vers ce qui nous a fondés, c'est découvrir nos racines et, en quelque sorte, les consolider par l'exploration que nous en faisons, par la prise de conscience que nous en avons. Si nous lisons notre présent comme la résultante de tout ce qui l'a produit, il est évidemment beaucoup plus ancré, plus épais, plus solide que si nous n'y voyons qu'un instant infinitésimal flottant dans le néant.

Cette meilleure 'Compréhension' du monde et du Temps comme cette 'Solidification' du « Moi » entraînent, par contrecoup, un sentiment de 'Maîtrise' de l'environnement qui suscite un 'Désir' d'explorer le monde, 'Désir' qui débouche, à un moment ou à un autre, sur un 'Désir' de changer, d'améliorer, ce monde et cela d'autant plus que la possibilité de prendre du recul comme la possibilité de se mouvoir et de retourner dans son passé renforcent bien évidemment ces existentiaux. Prendre du recul, c'est certes mieux voir mais c'est aussi découvrir ce qui ne va pas, c'est aussi avoir envie de revenir, de recommencer sur de meilleures bases. Se mouvoir, y compris dans le passé, c'est découvrir ailleurs d'autres possibilités transposables au réel, c'est aussi prendre conscience qu'il y a sûrement quelque part des idées, des modèles qui pourraient nous être bien utiles, c'est donc devenir insatiable d'ailleurs, toujours en alerte, toujours en quête.

A cela, il faudrait ajouter que, étant donné le jeu d'interrelation intrinsèque à toute structure, déplacer un point de la structure a des incidences sur l'ensemble de la structure. Cela veut dire que lorsque le *Dasein* bouge, il fait forcément bouger avec lui la structure. Loin d'être seulement un point passif, un élément fonctionnel, il peut donc avoir une incidence, des incidences sur le réel. Il peut contribuer à le changer, à l'améliorer.

Enfin, nous avons vu que considérer l'espace comme le Temps amène à découvrir que le *Dasein* est deux fois plus mobile qu'on aurait pu le penser or, selon Bergson, « Entre la mobilité et la conscience il y a un rapport évident[1]. » Les êtres vivants

[1] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 111.

immobiles comme les plantes ou qui sont devenus immobiles comme certains parasites ont une conscience endormie. Au contraire « Les animaux, obligés d'aller à la recherche de leur nourriture, ont évolué dans le sens de l'activité locomotrice et par conséquent d'une conscience de plus en plus ample, de plus en plus distincte.[1] » Découvrir la possibilité de se mouvoir dans le Temps, c'est entretenir sa conscience, c'est lui permettre de se réveiller, de s'élargir, de se déployer davantage :

> « La conscience est-elle ici, par rapport au mouvement, l'effet ou la cause ? En un sens elle est cause, puisque son rôle est de diriger la locomotion. Mais, en un autre sens, elle est effet, car c'est l'activité motrice qui l'entretient, et, dès que cette activité disparaît, la conscience s'atrophie ou plutôt s'endort[2] ».

Terminons en faisant remarquer que la mobilité du *Dasein* et la possibilité de /Rétrogradation/ confortent aussi les deux existentiaux fondamentaux que sont le sentiment de 'Liberté et l' 'Espoir'. L'homme n'est plus entraîné en avant par le flux de l'histoire, il n'est plus prisonnier de son présent ou de son passé. Il peut même, d'une certaine façon, infléchir son présent, et donc son futur, par ses allers et retours dans le passé. Si l'on est homme ou femme de bonne volonté, un peu idéaliste, non cynique, cela induit la possibilité d'un futur meilleur et, donc, donne quelques raisons d'espérer.

Nous le voyons, même si Butor n'a pas exploité totalement les potentialités de son intuition, n'a sans doute pas vu qu'il tenait là un schème matriciel des plus intéressant, n'a certainement pas pleinement pris conscience des conséquences existentiales de ce schème, en un mot, n'en est resté qu'au seuil d'une représentation spatiale du Temps, considérer le Temps comme une structure spatiale et l'espace comme une structure temporelle est une conceptualisation riche de promesses et, en tous les cas, certainement moins angoissante que le Temps linéaire, le Temps labyrinthique ou le Temps stratifié. En effet, non seulement cette conceptualisation permet d'échapper à la néantification de l'instant, donne la possibilité de se déplacer dans le Temps, de prendre du recul, de ne plus subir le Temps, de ne plus être un « patient » emporté malgré lui dans un flux inexorable mais elle contribue à un élargissement de la conscience humaine, sauvegarde la 'Liberté' et s'avère une potentielle source d' 'Espoir'.

---

[1] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 112.

Aussi intéressante et prometteuse soit elle, on pourrait cependant reprocher à une telle conceptualisation de ne pas être totalement satisfaisante, d'être un mondain ne correspondant au monde que dans les grandes lignes, de n'intégrer (qui plus est, pas assez précisément) que quelques caractéristiques du Temps, de ne pas dépasser toutes les ambivalences, de ne prendre en compte que très peu des faiscsèmes jusqu'alors rencontrés. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Butor met peu à peu en place dans son roman un autre modèle structural, un modèle structural plus conscient puisque revendiqué, un modèle structural qui, tant du point de vue des faiscsèmes que des existentiaux, tant du point de vue éthique qu'ontologique, semble mieux répondre aux besoins de l'homme, mieux l'aider à surmonter la crise de l'après-guerre, mieux correspondre à ce qu'il perçoit du Temps, un modèle vers lequel conduit le Temps spatial…

5.3. Une structure musicale

Dans L'Emploi du temps, *le temps musical vient au secours du temps vécu et se met à réorganiser le temps du calendrier.*
Butor[1]

5.3.1 Vers une musicalisation généralisée

Un des articles de *Répertoire II* est de ce point de vue particulièrement programmatique. La première page y est entièrement consacrée à la musique or son titre est « L'espace du roman ». A l'image de cet article, toute l'œuvre de **Butor s'intéresse tantôt à** la « **la capacité de spatialisation[2] » du musical tantôt à la musicalisation du spatial.**

✓ De la spatialisation du musical à la musicalisation du spatial

C'est la capacité de spatialisation du musical qui, par exemple, selon Butor, **rend « possible une notation conventionnelle quelle qu'elle soit[3] » et explique que la musique se voit autant qu'elle s'entend** : « il est très intéressant, je trouve, de regarder une partition. […] Pour certaines œuvres musicales, ce que je vois sur la partition est aussi important que ce que j'entends, et transforme naturellement la façon dont j'entends[4]. » **La spatialisation de la musique ne saurait cependant se réduire à des transcriptions. La musique en elle-même a en effet une dimension physique, matérielle, spatiale** et c'est tout jeune que Butor semble en avoir pris conscience. Dans ses écrits autobiographiques, il raconte en effet une anecdote mettant bien en valeur la dimension vibratoire de la musique. Sous la houlette d'une certaine Mme Tastemain, il jouait du violon mais sa mère étant sourde n'arrivait pas à l'entendre :

> « Je sentais sa douleur et je le supportais mal. Parfois, elle venait discrètement appuyer sa main sur mon violon afin de sentir sa vibration. Elle m'écoutait de cette façon-là : cela m'a appris que l'on peut percevoir la musique autrement que par les oreilles. Il y a d'ailleurs de beaux passages de Roland Barthes sur le toucher du piano[5]. »

C'est cependant **avant tout par le visuel que Butor relie musique et espace**. Il s'appuie à ce sujet sur un long passage de *Massimila Doni* de Balzac où un médecin parisien, « peu sensible, effaré à l'idée que la musique pourrait l'entraîner ailleurs » proteste contre certains critiques :

> « je vous avouerai que je suis toujours révolté par la prétention qu'ont certains enthousiastes de nous faire croire que la musique peint avec des sons. N'est-ce pas comme si les admirateurs de Raphaël prétendaient qu'il chante avec des couleurs ? »

---

[1] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 21.
[2] Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 581.
[3] *Ibid.*
[4] « Entretien avec Mireille Calle » Gaillard, 18 décembre 1988 et 12 et 13 février 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 39.
[5] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 22.

Sur le champ, l'interlocutrice de ce triste sire lui rétorque que toute musique grâce à son pouvoir évocateur fait surgir à la conscience des images spatiales :

> « Dans la langue musicale, répondit la duchesse, peindre, c'est réveiller par des sons certains souvenirs dans notre cœur, ou certaines images dans notre intelligence, et ces souvenirs, ces images, ont leur couleur, elles sont tristes ou gaies. […] Le hautbois n'a-t-il pas sur tous les esprits le pouvoir d'éveiller des images champêtres, ainsi que presque tous les instruments à vent[1] ? »

Nous retrouvons le même type d'argumentation dans les réflexions de Butor sur Stravinsky. Après avoir écrit que ce dernier « compose pour les yeux autant que pour les oreilles[2] », Butor explique que la musique de ce compositeur étant souvent écrite pour des ballets, une simple audition fait naître les images des danseuses et danseurs ou d'un possible décor. A cela, il ajoute que les premières œuvres de Stravinsky s'ancraient toutes dans un environnement géographique très précis et reconnaissable à l'oreille : la Russie ou le Vaudois. Poursuivant sa réflexion, il se sert, pour intituler une des sous-parties de son article, d'une dénomination des plus révélatrice empruntée au vocabulaire de la musicologie : « COULEURS ». Il subdivise cette sous-partie en a) Couleurs physiologiques, b) Couleurs fonctionnelles c) Couleurs modales d) Couleurs tonales e) Couleurs géographiques f) Couleurs historiques. Même si la lexie garde encore ici une grand part de ses sens technique et métaphorique, **Butor n'est** cependant **pas loin de penser**, sur les pas du Baudelaire des « correspondances », sur les pas du Proust d'*A la recherche du temps perdu*, **que la musique est colorée** :

> « La correspondance entre les notes de la gamme et les couleurs de l'arc-en-ciel, ce double clavier, nous le retrouvons tout au long d'*A la recherche du temps perdu*, ce qui fait qu'à la fin l'œuvre de Proust se stabilise en sept parties, et que la grande œuvre musicale de Vinteuil que nous trouvons à l'intérieur, après divers tâtonnements devient un septuor[3]. »

Pour Butor, la musique n'est cependant pas reliable au spatial que par la couleur, elle l'est aussi par sa dimension architecturale. Là encore, Proust est son modèle :

> « les notes… tendent selon leur hauteur et leur quantité à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimension variée […] à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice[4] » ;

> « quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue […] ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture[5]. »

Quand Butor s'intéresse à l'opéra, c'est ce même concept d'architecture sonore qui surgit et ressurgit :

---

[1] Butor, « La musique, art réaliste », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p.389-390.
[2] Butor, « Stravinsky au piano », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 589.
[3] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 853.
[4] Proust cité par Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 581.
[5] *Ibid.*

> « Le texte, étant lui-même une organisation sonore, comporte des silences qui vont jalonner le temps du spectacle ; cette répartition, je puis l'étayer, l'affirmer, l'accentuer, la transformer, la corriger par des moyens instrumentaux ; au lieu d'avoir une surface plane, nue, sur laquelle va s'étaler mon inscription sonore, je puis avoir une architecture travaillée, un ensemble de voûtes, d'arcs, de niches[1]. »

Peu après la publication de *L'Emploi du temps,* ce sera d'ailleurs justement la dimension architecturale de la musique qui l'amènera à se tourner vers le *Cantique* de Stravinsky[2] et le conduira à rédiger, un peu plus tard, *Description de San Marco.*

Cependant, il est important de souligner que **Butor précise que ce mouvement de spatialisation du musical qui rend « possible une notation, […] ne s'achève jamais, quelque chose dans la musique reste inétendu,** l'événement pur du bruit et du son qui est "pour ainsi dire *sine matéria*".[3] »

Si la spatialisation totale du musical s'avère impossible, l'inverse (l'impossibilité de la musicalisation du spatial) ne semble pas aussi vrai et, d'ailleurs, Butor rappelle que, dans l'antiquité, on associait déjà espace et musique et que, dès les débuts de la « musicologie », on s'est mis à relier ciel et gamme, sol et… sol :

> « à partir du moment où Guido d'Arezzo donna aux notes du mode majeur les noms qu'elles ont conservés jusqu'à aujourd'hui, la coïncidence du mot sol pour désigner la cinquième note, la dominante, et la dominante de notre ciel, le soleil en sa cinquième sphère, hantait les esprits ; on en trouvera une admirable illustration chez Robert Fludd[4]. »

Quant à Butor, c'est dès sa plus tendre enfance qu'il est sensible à la question :

> « c'était une salle de courts métrages dans les galeries marchandes de l'ancienne gare Montparnasse, j'ai eu l'impression que la musique sortait des paysages parcourus, accompagnait la déambulation ou la cavalcade des personnages, coulait, montait des meubles, des murs, de tous les objets dans les pièces où ils parlaient, de leurs visages même quand ils se taisaient, réfléchissaient, de tout leur corps. Le monde à la sortie m'a semblé manquer douloureusement de quelque chose. Aussi que de symphonies imaginaires ai-je dirigées les années suivantes, en remontant la rue de Vaugirard pour me rendre au lycée Louis-le-Grand, étonnant, inquiétant les adultes par mes grands gestes et mon air absorbé, risquant les accidents les plus ridicules au traverser des carrefours, m'efforçant d'extraire de tous les immeubles, de tous les arbres, de tous les nuages les sonorités qu'un effroyable enchantement obligeait à y rester tues[5]. »

Et ce au point que, bien plus tard, **dans** un article au titre significatif, **« La littérature, l'oreille et l'œil », il en arrive à la conclusion que tout espace est associable à des bruits,**

---

[1] Butor, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1033. Dans le même article, on peut lire : « Enfin je puis installer dans mon architecture sonore tout un système de références et de signaux », « De même que je peux loger des textes dans une architecture fournie pas des sons instrumentaux ».

[2] « Ce qui m'intéresse surtout, maintenant, c'est de forcer les choses à la parole », *Les Lettres françaises,* 19-25 décembre 1963, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 96.

[3] Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 582.

[4] Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli, Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 485.

[5] Butor, « Une semaines d'escales », *Répertoire V, Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 741.

que tout monument, tout lieu a « des propriétés sonores ». Sa demeure actuelle en est la meilleure preuve :

> « Ce qui a beaucoup compté dans le choix de ce logis, ce sont ses qualités acoustiques. A l'écart des routes passantes, nous entendons le bruit du torrent, le chant des oiseaux, le vent dans les feuilles, les rires des enfants dans la cour de l'école, l'appel des cloches juste assez loin pour n'être pas pesant ; mais les freins, dérapages, changements de vitesse nous sont épargnés[1]. »

Toute son œuvre est à l'image ce constat. Un peu avant la rédaction de *Description de San Marco,* par exemple, il écrit un texte descriptif montrant que cette cathédrale donne « une grande place à la sonorité que l'on peut caractériser par deux éléments principaux : la présence d'un murmure touristique singulièrement fort, et les propriétés sonores particulières de l'édifice avec ses trois tribunes[2] ». Il ajoute : « Il me fallait tenter non seulement de faire voir, mais de faire entendre ce monument[3]. » Lorsqu'il s'intéresse aux chutes du Niagara, c'est, de même, pour tenter de représenter le bruit impressionnant qui en émane :

> « En raison des divers traitements qu'il subit le texte de Chateaubriand qui court d'un bout à l'autre du livre, devient capable de mimer le débit des chutes, d'épouser le rythme du fleuve, de gronder, de se précipiter, de s'égoutter, de refluer, bref, de nous fournir un équivalent verbal de ce "monument liquide en perpétuel mouvement"[4] ».

Quand, quelques années plus tard, il décrit dans *Intervalle* la gare de Lyon-Perrache, il accumule encore les notations auditives : paroles, multiples fredonnements, claquement de portes, chant pop puis musique romantique émanant d'un transistor, grincement de clous sur le carrelage, pages qui tournent, chœur, etc. Il serait évidemment aisé de poursuivre ce petit jeu tant toute l'œuvre de Butor met en scène des lieux ayant une dimension auditive.

Une telle caractéristique fait que **se déplacer d'un endroit à un autre revient à passer d'un univers sonore à un autre**, ce qui, en soi, est déjà une expérience d'ordre musical. Dans « La Musique, art réaliste », Butor va cependant plus loin en montrant que **les univers sonores** ne sont pas que juxtaposés, ne font pas que se remplacer, ils **se superposent**, ils **s'harmonisent**. Pour illustrer son propos, il relate un voyage dans une bourgade de Hollande célèbre pour ses nombreux carillons. Ces derniers sonnant tous ensemble, étant décalés les uns par rapport aux autres, ayant des rapports d'intensité s'inversant constamment en fonction de la place du promeneur, « la ville entière se transformait en un prodigieux instrument dont on jouait, sur lequel on improvisait la parcourant[5]. »

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 34.
[2] Butor, « Le théâtre et la musique aujourd'hui », *X Recherches*, La Différence, Paris, 2009, p. 560.
[3] *Ibid.*
[4] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 51.
[5] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II,Œuvres complète, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 390.

✓ **De la musicalisation de l'enfance à la musicalisation de la « carrière »**

Cette tendance à musicaliser tout ce qui l'entoure se retrouve tout au long de la biographie de Butor, tout au long de sa « carrière ». Nous l'avons vu, dès sa plus tendre jeunesse, il est violoniste. Il débute à l'âge de sept ans et, « fasciné » par cet « instrument de l'âme[1] », continue à manier l'archet jusqu'à sa dix-septième année : « j'ai abandonné, je n'avais plus le temps, il aurait fallu à ce niveau y consacrer plusieurs heures par jour[2]. » Encore aujourd'hui, il possède un violon familial d'origine viennoise datant du XIXe siècle[3].

Avant même la guerre, croit-il se souvenir, accompagné de sa grand-mère, il va « chez Pasdeloup, Colonne ou Lamoureux » écouter « la *Huitième Symphonie* de Beethoven, une œuvre sur des thèmes montagnards de Joseph Canteloube et la *Berceuse* de *L'Oiseau de feu,* qui bien loin de [l]'endormir […] [l'] électris[e][4]. » Après la libération, il participe à un festival musical dirigé par Manuel Rosenthal et, par ce biais, commence à s'initier à Stravinsky. Grâce au « Collège philosophique » de Jean Wahl, il entend « pour la première fois des œuvres de Webern[5] ».

En toute cohérence, **dans ses premières œuvres fictives, la musique est omniprésente** et ce tant au niveau métaphorique qu'aux niveaux structurel, symbolique ou référentiel. A titre d'exemple, dans *Passage de Milan*, Martin, comparant un de ses derniers tableaux à ceux qu'il peignait quatre ou cinq ans auparavant, prévoit que « d'autres figures viendront habiter cette maison, comme l'invention mélodique, se superpose au rythme nu[6] ». Butor, d'ailleurs, explicite lui-même, dans un de ses entretiens, l'importance de la musique dans ce roman : « On entend aussi le carillon d'un monastère voisin, ce qui donne une organisation musicale à l'ensemble[7] ». Dans *La Modification*, non seulement l'héroïne, comme une des filles de Butor, s'appelle Cécile, « j'aime ce prénom. C'est celui de la patronne de la musique[8] » mais le référent devient à certains moments immense partition :

> « Balayant vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre, se succèdent sans interruption les poteaux de ciment ou de fer ; montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une complexe portée musicale, non point chargée de notes, mais indiquant les sons et leurs mariages par le simple jeu des lignes[9]. »

---

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 21.
[2] Butor, « Une semaine d'escale » *Répertoire V, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 755.
[3] Calle-Gruber, « Chronologie », *Œuvres complètes*, *I Romans*, La Différence, 2006, p. 31.
[4] Butor, « Stravinsky au piano », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 575.
[5] Butor, « Une semaine d'escale », *ibid.*, p. 757.
[6] Butor, *Passage de Milan, Œuvres compètes, I Romans*, La Différence, 2006, Paris, p. 99.
[7] Butor, *Curriculum Vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 64.
[8] *Ibid.*, p. 116.
[9] Butor, *La Modification, Œuvres complètes, I Romans*, La Différence 2006, p. 499-500.

Il suffit aussi de relire les premiers articles critiques de Butor pour voir que **l'interprète, auditeur, utilisateur, qu'il était seulement jusqu'alors, devient de plus en plus un connaisseur**. Comme il l'écrit lui-même de nombreuses années plus tard, il veut, dès cette époque, « comprendre comment la musique [est] faite[1] » et se passionne pour « la musique la plus écrite : les canons, les fugues[2] ». Bach, Mozart, Beethoven, Schubert deviennent ses compositeurs favoris[3]. Son intérêt pour la composition croît à un tel point que dans « Promenade au mausolée de Claude Debussy », il évoque « le compositeur qui sommeille en chacun de nous [4]» et, dans « Une semaine d'escale », avoue avoir « gribouillé sur quelques portées[5]. » Son insatiable curiosité le conduit bientôt à s'initier « à l'art des Viennois par les conférences-concerts de René Leibowitz au Collège philosophique[6] », à lire une étude de Louis-René Desforêt dans la *NRF* sur Webern et Stravinsky[7], à croiser de plus en plus les pas ou plutôt les notes des créations contemporaines et à rencontrer, en personne, Stravinsky, Bosseur, Boulez, qui d'ailleurs ne s'y trompe pas puisqu'il dit peu après à Pousseur : « pour travailler avec des musiciens comme nous, il faut Butor ; sa tête fonctionne un peu de la même façon[8] ». A cette même époque, son niveau musical est tel qu'il se sent de plus en plus insatisfait de la musique de l'école de Vienne qui, explique-t-il, « était, à [s]on goût, à la fois trop expressionniste dans ses origines et trop sèche dans quelques-uns de ses aboutissements : il y avait donc quelque chose d'autre à trouver[9] ».

Nous le voyons, **tout est réuni pour le pousser à franchir l'étroite frontière qui sépare les connaisseurs des créateurs** et cela d'autant plus que, dans la même période, il reçoit un courrier de Pousseur l'invitant à travailler avec lui. Les deux hommes se rencontrent peu après à un concert à l'Odéon et Butor commence à rédiger pour celui qui deviendra vite son ami, à partir de juin 1961, une

> « Fantaisie variable genre opéra, *Votre Faust*, qui connaîtra deux mises en scène l'une à la Scala de Milan dont une représentation en forme d'oratorio, l'autre à Gelsenkirchen en Allemagne, ainsi que plusieurs concerts présentant des extraits, des "œuvres satellites" pour petits ensembles qui ont été enregistrées sur disque[10]. »

---

[1] « Entretien avec Mireille Calle » Gaillard, 18 décembre 1988 et 12 et 13 février 1989, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 38.
[2] *Ibid.*, p. 37.
[3] Calle-Gruber, « Chronologie », *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 31.
[4] Butor, « Promenade au mausolée de Claude Debussy », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 566.
[5] Butor, « Une semaine d'escale » *Répertoire V, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 755.
[6] Butor, « Stravinsky au piano », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 579.
[7] *Ibid.*, p. 583.
[8] « Entretien avec Mireille Calle », *ibid.*, p. 38.
[9] « *Ibid.*, p. 37.
[10] Calle-Gruber, *Œuvres complètes, VIII Matière de rêves*, La Différence, 2008, p. 927.

L'année suivante, *6 810 000 litres d'eau par seconde* est une nouvelle confirmation de la musicalisation progressive de son univers mental. Non seulement dans ce texte, qui se veut, rappelons-le, un livre auditif, le titre est éminemment musical, non seulement, comme nous l'avons déjà dit, la dimension sonore y est essentielle, mais le sous-titre est sans ambiguïté : « Etude stéréophonique ». Se mêlent dans cette œuvre plusieurs voix (voix d'un speaker-guide, voix d'un lecteur, voix des « innombrables couples de passage », voix de Chateaubriand) qui doivent être lues, conformément aux indications de Butor, « très doucement, doucement, assez doucement, pas trop fort, assez fort, fort, très fort[1] », c'est-à-dire avec des nuances qui ne sont pas sans rappeler celles de la musique classique (pianissimo, piano, mezzo forte, forte, fortissimo). A noter aussi que le texte, lointain écho à *Passage de Milan*, commence par « Un coup de cloche très fort » et qu'en toute cohérence avec les réflexions de Butor sur l'importance du phonique dans le spatial et dans la droite ligne de Janequin, Gibbons[2] ou des futuristes, s'y mêlent constamment des bruits plus ou moins continus de craquement de branche, de goutte d'eau, de machinerie d'ascenseur, d'automobile qui démarre, de froissement de vêtements caoutchoutés, de trompette, de rire, etc., « jalonnés par les dix premières notes du carillon de Westminster[3] ». Butor ne s'arrête évidemment pas en si bon chemin. En 1970, Pousseur l'invite à participer à Liège à un concert-conférence avec la pianiste Marcelle Mercenier. Ce projet qui consiste à entrecouper la prestation de l'artiste par des interventions savamment placées se concrétise, peu après, par la rédaction du *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Dans la même période, cette fois en totale collaboration avec Pousseur, Butor retravaille *Une chanson pour Don Juan* et la transforme en *Don Juan dans l'orchestre,* puis en *16 et 1 variations pour Don Albert*. Inutile, bien sûr, de spécifier que cette liste est bien loin d'être exhaustive.

L'œuvre critique ultérieure de Butor confirme cette musicalisation généralisée. Non seulement certaines pages de *Dialogue avec 33 variations de Ludwig von Beethoven sur une valse de Diabelli* sont dignes d'un musicologue mais, en 1981, un des articles de *Répertoire V*, intitulé « Les révolutions des calendriers », est un « post-scriptum » à cette œuvre. Le 10e tome des *Œuvres complètes de Michel Butor*, quant à lui, ne contient pas moins

[1] Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde, Œuvres complètes, V Le génie du lieu 1,* La Différence, 2007 [1965], p. 605.
[2] « Dès le XVIe siècle, il y a des gens comme Clément Janequin ou Orlando Gibbons pour écouter les cris de Paris ou de Londres. Mais nous avons été amenés à les écouter de beaucoup plus près et ces bruits se sont mis à nous parler comme ils ne l'avaient jamais fait », Butor, *Frontières : Entretiens avec Christian Jacomino,* SaintMaximin, Le Temps Parallèle, 1985, p. 47, cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique,* L'Harmattan, 2004, p. 77.
[3] Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde, ibid.*, p. 640.

de sept articles consacrés à la musique : « Concert », « Dans la forêt des sons », « Henri Pousseur au présent », « Le sablier du phénix (Roland de Lassus) », « Le théâtre et la musique aujourd'hui », « Promenade au mausolée de Claude Debussy », « Stravinsky au piano ». Au-delà des différences parfois abyssales qui existent entre tous ces écrits, il est frappant de remarquer que, dans tous ou presque, conformément à son refus catégorique des « murs » existant entre les genres et les arts, **revient sans cesse un « problème qui [le] passionne […] celui des relations entre la musique et la parole, la littérature**[1] ».

✓ De la musicalisation du langage à la musicalisation de la littérature

Butor fait effectivement remarquer que, dans certaines occasions, discours et musique sont indissociables. C'est le cas, explique-t-il, des textes liturgiques de l'Eglise catholique. A telle période de l'année, à telle fête, à la célébration de tel ou tel saint correspondaient tel ou tel passage biblique, tel ou tel texte du bréviaire mais aussi tel ou tel cantique grégorien[2]. Il rappelle aussi qu'en Occident « la plus grande partie de la musique connue est de la musique vocale[3] ».

Mais surtout, pour lui, la musique fonde le langage articulé :

> « C'est, d'emblée, comme cas particulier de structures musicales, que le langage articulé peut apparaître. Ainsi la musique creuse le lit du texte, prépare, forme cet espace dans lequel il peut se produire, se préciser de plus en plus[4]. »

Avoir recours au langage, explique-t-il, c'est avoir « conscience et maîtrise d'une certaine hauteur de son, d'un certain rythme, établissement et contrôle d'une continuité et d'une distinction de timbre[5]. » Les voyelles ont des timbres, c'est-à-dire « ce qui désigne la différence de forme entre deux vibrations qui ne se modifient pas pendant une certaine durée, la différence entre une note tenue de flûte ou de clarinette[6] ». Les consonnes sont, quant à elles, l'équivalent d'attaques, « c'est à dire la façon dont l'intensité et même le timbre change en particulier au début d'une note[7] ». Tout discours a aussi un tempo. Comme l'explique Butor, nous pouvons effectivement, par exemple, parler dans le tempo habituel du français de la région de Lyon mais aussi, pourquoi pas, beaucoup plus lentement. Les Genevois

[1] Couffon : « Michel Butor : Ce qui m'intéresse surtout, maintenant, c'est de forcer les choses à la parole », *Les Lettres françaises*, 19-25 décembre 1963, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 96.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 254.
[3] *Ibid.*, p. 262.
[4] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 392.
[5] *Ibid.*
[6] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 263.
[7] *Ibid.*

multiplient les longueurs, les gens du Sud ont un débit plus rapide[1]. Et ne pourrait-on pas rajouter que chaque langue a sa propre musique[2] et que n'importe quel texte rédigé, exactement comme un morceau de musique, « s'interprète » ? Il est possible de lire tout haut une page en faisant monter plus ou moins notre voix, en allant plus ou moins vite, autrement dit « Le même texte peut être prononcé *allegro, andante* ou *presto*[3] ». D'ailleurs, ajoute Butor, à la radio, certains commentateurs notent sur leur feuille préparatoire une multitude de signes indiquant intonations, vitesses, intensités, hauteurs[4]. Ne retrouvons-nous pas là le concept de partition, concept qui, une nouvelle fois, ramène le langage à la musique ? La conclusion est sans appel : **tout discours est musical**[5].

Plus que cela**,** une des preuves, selon Butor, que la musique est l'ancêtre du langage est que**,** exactement comme le sont des paroles proférées, **la musique est en soi significative.** Il y voit une sorte de monade où fond et forme, son et sens sont inséparables. En effet, pour lui, le musical a un signifié. Il s'insurge contre la conception de l'art pour l'art qu'il qualifie de « préjugé terriblement enraciné[6] » et fustige le « radotage critique qui l'entoure[7] ». A ce sujet, il s'en prend même à un des compositeurs qu'il admire le plus, Stravinsky qui, « dans un moment de distraction » précise-t-il, aurait déclaré que « la musique, de par sa nature, était incapable de rien exprimer ». Assertion que Butor commente par : « formule que tout son œuvre contredit superbement[8]. » Il justifie son point de vue en rappelant que **dès les origines, origines, le son a été « avertissement, signe »,** qu'il abolit la différence « entre nature et langage », « entre matière et pensée », qu'il est « toujours susceptible, passible d'interprétation[9] » et que les fanfares et coups de trompette qui « ont une signification que nul nul n'est censé ignorer[10] » en sont la meilleure preuve. L'influence de Mallarmé se fait ici évidemment sentir et, d'ailleurs, Butor, dans ses écrits critiques, le cite ouvertement :

> « Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion… : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée[11]. »

Cependant, et Butor le rappelle, **si la musique permet le développement du langage, « elle ne sera jamais épuisée par celui-ci** ; **elle en constituera donc constamment un idéal**

---

[1] Butor, « L'utilité poétique », *III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 830.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 259-260.
[3] *Ibid.*, p. 258.
[4] Butor, « La littérature, l'oreille et l'oeil », *Répertoire III, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1041.
[5] Butor, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », *ibid.*, p. 1032.
[6] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 387.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 262.
[10] *Ibid.*
[11] Butor, « La Musique, art réaliste », *ibid.*, p. 569.

et une critique (langage des anges) ; elle nous obligera à nous interroger toujours sur la relation entre le nom et la chose[1] », d'où, bien sûr, la tentation pour tout écrivain de partir à la quête de cette musique.

Pour Butor, le lien unissant la musique et la littérature est des plus étroit. Il estime que, **littérature et musique ayant en commun le même terreau sociologique sont constamment en adéquation, en « correspondance[2]». Il est possible à chaque fois de retrouver dans l'une et l'autre la même esthétique, les mêmes influences, les mêmes mutations, les mêmes caractéristiques formelles.** Comme le résume Butor, « Les gens qui ont composé ces œuvres, ou pour qui elles ont été composées, qui ont peint ces autres, ou pour qui elles ont été peintes, s'asseyaient dans les mêmes fauteuils[3] ». Pour le prouver, il fait fait remarquer que les règles traditionnelles de la musique classique ont été remises en cause à peu près à la même période où la prosodie a reçu ses premiers coups de butoir[4]. Il montre aussi que l'opéra traditionnel de Monteverdi jusqu'à Berg a pour correspondant le théâtre[5] et souligne l'importance du silence dans la musique comme dans la littérature de son époque :

> « Le monde est devenu de plus en plus bruyant. La musique alors ne peut plus être quelque chose qui s'ajoute au bruit déjà présent souvent jusqu'à saturation. Il lui est nécessaire de creuser du silence dans ce bruit pour pouvoir apparaître[6]. »

Il semble, en fait, en arriver implicitement à la conclusion que qui dit Littérature dit Musique, **que si tout discours est en soi musique, la littérature est un discours encore plus musical que les autres discours.** Non seulement il cite Rousseau,

> « *les vers [,] les chants [,] la parole ont une origine commune. Autour des fontaines […] les prémiers discours furent les prémières chansons : les retours périodiques et mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poesie et la musique avec la langue*[7] »,

mais il insiste aussi, à plusieurs reprises, sur le fait que « la littérature est fondamentalement quelque chose d'oral, quelque chose que l'on *entend*[8]. » Concernant ses propres œuvres, il écrit « J'aurais aimé être musicien. J'écris dans la nostalgie de la musique[9] » et Pousseur,

---

[1] Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 582.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 255.
[3] *Ibid.*, p. 249.
[4] *Ibid.*, p. 49-50.
[5] Butor, « L'opéra c'est-à-dire le théâtre », *Répertoire III*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1028.
[6] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *ibid.*, p. 257.
[7] Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 17-18.
[8] Butor, « La littérature, l'oreille et l'oeil », *Répertoire III*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1035.
[9] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 130.

spécialiste en la matière s'il en est, confirme : « Michel a une conception de la littérature qui inclut beaucoup le côté musical, […] sonore, sensoriel, phonétique[1] ».

Cette musicalisation s'opère, tout d'abord, chez Butor par un travail sur le référent :

> « Si le roman veut donner une représentation tant soit peu complète de la réalité humaine, lui donner sa propre image, et donc agir sur elle en vérité, il faut bien qu'il 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[2]. »

La « musicalisation » ne saurait cependant n'être qu'un simple saupoudrage référentiel. Butor va, en fait, surtout musicaliser ses textes en y soulignant ou y en transposant certaines caractéristiques musicales :

> « Si le roman est le laboratoire du récit, la musique n'est-elle pas l'antre où peuvent se forger les armes et instruments d'une littérature nouvelle, le labourage du terrain sur lequel cette moisson pourra mûrir[3] » ;

> « la façon dont cela s'entend est quelque chose de très important pour moi. Je me surprends quelquefois quand je travaille à des textes à presque battre la mesure. La question d'articulation est si importante que j'ai besoin dans certains cas de la mimer[4]. »

Et s'il y a une caractéristique du musical qui attire bien l'attention de Butor, c'est bien sûr la structuralité. L'influence déterminante est cette fois Joyce. Analysant *Ulysses*, Butor y repère effectivement constamment des motifs structuraux musicaux. Non seulement il utilise pour désigner cette œuvre le syntagme « composition musicale[5] » et explique que la partie centrale est l'équivalent d'un crescendo « encadré de deux suites symétriques[6] » mais tantôt il souligne un épisode, se passant d'ailleurs dans une salle de concert, « construit comme une fugue[7] », tantôt il évoque des « voix » qui « se surajoutent en contrepoint les unes sur les autres évoluant en imitation les unes par rapport aux autres, et rythmées par une batterie d'onomatopées jusqu'à la note finale : *done* (c'est fait)[8]. » Quant à *Finnegans Wake*,

---

[1] *« Entretien avec Henri Pousseur », Gaillard 13 février 1989, Calle (entretiens de),* Les Métamorphoses Butor, *coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 114.*
[2] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 399.
[3] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 393.
[4] Butor, « écorché vif », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1974, p. 450.
[5] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 192-193.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 191.
[8] *Ibid.*, p. 191-192.

il n'y voit rien de moins qu'une « symphonie », « une matière musicale à l'intérieur de laquelle se déroulent thèmes et variations[1]. »

Une autre piste qui suscite sa plus grande attention, on s'en doute, est cette spatialisation du musical évoquée plus haut, qu'est toute partition. Le modèle du genre, « le primitif de nos recherches[2] », dit Butor, est, cette fois, *Un coup de dès jamais n'abolira le le hasard* de Mallarmé :

> « il a toujours gardé la musique devant son esprit comme un modèle avec lequel rivaliser et ceci bien plus profondément, précisément, qu'on ne l'a, je crois, compris jusqu'à ces dernières années, la disposition typographique du *Coup de dés*, par exemple, n'étant immédiatement sensible qu'à celui qui possède quelques familiarités avec des partitions d'orchestre, ainsi qu'il le déclare en sa préface : "de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même résulte, pour qui veut lire, à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de la page, notera que monte ou descend l'intonation…"[3] »

En toute cohérence avec ces déclarations d'intention et cette influence, une œuvre comme *6 810 000 litres d'eau par seconde* contient des interventions qui ne sont pas alignées en paragraphes bien sages et sont typographiées en caractères différents : le gras pour le « speaker », les italiques pour le « lecteur », les caractères romains pour les différents couples. On pourrait de même voir, nous l'avons dit, dans toutes les pages de *Mobile* l'équivalent de partitions.

Ajoutons que Butor suggère que cette musicalisation des pages pourrait fort bien aboutir à une autre musicalisation, non plus cette fois du texte mais de la lecture. Comme vu plus haut, la lecture solitaire traditionnelle, comme par exemple celle d'un roman policier, « implique une certaine linéarité[4] ». La lecture des œuvres plus littéraires, elle, entraîne une pluralité de possibilités, des arrêts ou tout au moins ralentissements sur certains passages, ce qui fait que

> « le texte va devenir partition, la lecture explorer une surface. Nous pouvons disposer les signes sur la page de telle sorte qu'on puisse et doive la lire un peu comme un chef d'orchestre lit une partition symphonique, chaque lecteur pouvant avoir dans le détail des parcours différents. […] La polyphonie nous enseigne une nouvelle littérature. Mais l'écoute musicale nous enseigne une nouvelle façon de lire le roman lui-même[5]. »

Au-delà de ces deux aspects fondamentaux, Butor semble aussi s'intéresser tout particulièrement à la question de la polyphonie et cela d'autant plus qu'il découvre là un modèle stratifié et… structuré :

---

[1] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 198-199.
[2] Butor, « La littérature, l'oreille et l'oeil », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1041.
[3] Butor, « Mallarmé selon Boulez », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 569.
[4] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 268.
[5] *Ibid.*, p. 267-268.

> « Lorsqu'on arrive à des phrases non linéaires, lorsqu'on veut faire entendre plusieurs choses à la fois, on se trouve dans la polyphonie littéraire qui ne peut s'éclaircir que par la musique. […] C'est ce qui a été admirablement résolu depuis la polyphonie médiévale jusqu'à certains opéras[1] » ;
>
> « Le musicien projette sa composition dans l'espace de son papier réglé, l'horizontale devenant le cours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes ; de même le romancier peut disposer différentes histoires individuelles dans un solide divisé en étages, par exemple un immeuble parisien, les relations verticales entre les différents objets ou événements pouvant être aussi expressives que celles entre la flûte et le violon[2]. »

Comment rendre audibles différentes voix superposées ? Comment emphatiser une voix plus qu'une autre alors que tout l'orchestre continue à jouer ? Comment donner, par le jeu des superpositions, des répétitions, des ajouts, de nouvelles significations aux mots ? Comment les faire résonner autrement ? Ces problèmes auxquels sont confrontés tous les compositeurs, Butor les reprend à son compte. Constamment, il tente de transposer, d'adapter, à la littérature les réponses trouvées par les musiciens :

> « L'exemple de l'opéra rend immédiatement sensible ce fait que c'est la musique qui permet aux paroles de se faire entendre, donc aux mots d'être intelligibles. C'est parce que la technique musicale de Mozart lui permet de superposer sans qu'elles se confondent deux ou trois voix ou plus que ces voix vont pouvoir prononcer pour nous des paroles distinctes ensemble ; sinon, nous ne percevrions qu'un murmure confus dans lequel tous les mots s'aboliraient[3] » ;
>
> « En découpant la phrase en un certain nombre d'éléments que l'on ne fait entendre que peu à peu, on va pouvoir faire changer progressivement la signification de ceux-ci[4] » ;
>
> « En faisant entendre une phrase jusqu'à un certain mot, puis avec un mot de plus, et ainsi de suite, et chaque fois de telle sorte que le sens soit plein, les mots font ressortir peu à peu toute leur signification oubliée à l'intérieur de la conversation courante[5]. »

Il traite même l'intertextualité sous cet angle et, d'ailleurs, reconnaît totalement sa dette :

> « Ainsi, chez Stravinsky, le pastiche et la citation jouent-ils un rôle fondamental ; chez lui telle phrase "à la Beethoven" se révèle soudain avoir des possibilités de transposition "à la Debussy" […] Son œuvre la plus caractéristique à cet égard étant le *Rake's Progress*, où, à l'intérieur d'une couleur générale mozartienne, des ondulations ironiques font intervenir des couleurs Verdi, Gluck, Gounod, etc[6] » ;
>
> « L'importance de la citation à toutes sortes de niveaux dans l'œuvre de Stravinsky, une des sources à n'en pas douter de celle qu'elle a dans la mienne[7]. »

En disciple de Stravinsky, un peu comme une nouvelle voix s'ajoute aux autres dans un orchestre polyphonique, il ne veut pas « plaquer » l'hypotexte mais l'intégrer à l'ensemble de son texte. Lyotard l'a parfaitement compris :

> « Ce n'est jamais du direct, c'est toujours médiatisé et par suite l'*autre* est toujours repris, la voix de *l'autre* est reprise dans une structure très complexe qui va essayer de lui conserver son altérité et va

---

[1] Butor, « Le théâtre et la musique aujourd'hui », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 558.
[2] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 404.
[3] Butor, « La musique, art réaliste », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 393.
[4] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1165.
[5] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 833.
[6] Butor, « La musique, art réaliste », *ibid.*, p. 397.
[7] Butor, « Stravinsky au piano », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 592.

être, néanmoins *composée*. On est fondamentalement dans la composition, au sens musical du terme[1]. »

Structuralité, spatialité, dimension polyphonique… A ces différents éléments rapprochant littérature et musique, il faudrait certainement ajouter un dernier auquel, comme le prouve son travail sur l'œuvre de Beethoven, **Butor s'intéresse tout particulièrement : la /Variation/[2].** Par le biais de Pousseur, il prend effectivement peu à peu conscience que **les variations permettent « la multiplication des points de vue**, l'alternance et l'imbrication des processus évolutifs sur tel ou tel axe[3] » **et sont un formidable instrument d'amplification ouvrant** d'autant plus **l'oeuvre vers une sorte de /Non-finitude/** que nous pouvons fort bien avoir une variation de variation, voire une variation de variation de variation et ce, bien sûr, *ad libitum*. **Varier, c'est** aussi ne jamais se satisfaire de l'état présent, c'est donc constamment aller plus loin, **aller de l'avant, tout en s'appuyant pourtant à chaque fois sur un état passé.** Butor en fait le constat lorsqu'il analyse certaines des variations de Beethoven qui, tout en partant de références passées, sont prémonitoires de l'avenir :

> « la lente marche lunaire (20), c'est à la fois Lassus et Debussy, la fantaisie pathétique (31), c'est à la fois Haendel et Chopin. Beethoven dans l'exploration du passé, recherche tout ce qui est gros d'avenir. Ainsi les révolutionnaires américains ou français se considéraient comme des Grecs et des Romains[4]. »
> Romains[4]. »

Cependant, par un beau paradoxe, **une variation est aussi « un continuel retour au Même**, à l'Un, à ce thème initial toujours interrogé, toujours sondé à nouveau, et que la variation ne cesse de creuser et d'enrichir, tout en le remettant en question[5] ». A noter que Butor ne s'intéresse pas qu'aux variations issues de l'art lyrique ou de la musique classique. Il regarde aussi du côté du jazz et y découvre de nouveaux types de variation, les variations de timbre :

> « Ensuite, il y a la question du timbre : contrairement à la musique classique, le jazz aime sculpter la note, si je puis dire, y introduire toutes sortes de perturbations ; moi aussi, il m'est arrivé de multiplier les résonances et les effets de timbre, afin d'obtenir des couleurs littéraires différentes d'une page à l'autre[6]. »

Tout ce qui précède montre donc que non seulement Butor estime que le langage en général et le discours en particulier sont par essence musicaux mais que la littérature

---

[1] « Entretien avec Jean-François Lyotard » Heidelberg, 12 décembre 1988, Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 66.

[2] « La variation se définit comme la « "présentation d'un motif ou d'un thème sous une forme différente" », Hakim, Dufourcet, *Guide pratique d'Analyse musicale* Combre, 1991, p. 166, cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 163.

[3] Pousseur, *Esquisse pour une rhapsodie pathétique*, *l'Arc,* n° 40 *Beethoven*, p. 66, cité par Didier, « Michel Butor et les variations de Diabelli », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 286-287.

[4] Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 488.

[5] Didier, *ibid.*, p. 286-287.

[6] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 97.

est par excellence un discours musicalisé. En toute cohérence, empruntant aux musiques anciennes ou contemporaines, classiques ou plus populaires, certaines de leurs caractéristiques (structuralité, spatialité via les partitions, polyphonie, variations) et faiscsèmes (/Continuité/, /Différenciation/, /Discontinuité/, /Irrégularité/, /Non-finitude/, /Pluralité/, /Répétitivité/, /Simultanéité/, /Successivité/, /Variations/, etc.), il musicalise au fur et à mesure de sa carrière de plus en plus ses textes.

Armé de ce bagage, retournons maintenant à *L'Emploi du temps* et demandons-nous où en est Butor au moment de la rédaction de ce roman. La musique est-elle déjà importante pour lui ? Musicalise-t-il son texte ou se contente-t-il de références à la musique ? Les caractéristiques recensées ci-dessus sont-elles déjà en germe dans cette œuvre ou au contraire faut-il attendre la rencontre et le travail avec Pousseur pour les voir apparaître ?

5.3.2 Vers une musicalisation de *L'Emploi du temps*

✓ De la cacophonie au silence, du silence à l'harmonie

. Caïn, Yubal et les cloches

Un premier constat s'impose assez rapidement : non seulement *L'Emploi du temps* n'est pas avare en références musicales mais la ville de Bleston est totalement sous le signe de la musique.

Rappelons d'abord qu'elle est la ville de Caïn, ce paria chassé par les siens qui s'acharne à reconstruire, ce solitaire effréné qui après avoir semé la discorde sème la concorde, ce romantique, ruisselant de sang, qui est marqué par la foudre de Dieu, qui terrifie les hommes mais qui est aussi le père de tous les arts. Ces quelques caractéristiques ne sont pas sans rappeler la description que Butor propose des musiciens et chefs d'orchestre :

> « Dans notre monde, il y a bien des musiciens, mais, semble-t-il, ce qu'ils font n'a aucun rapport avec notre vie ; ils nous offrent donc le spectacle de leur solitude et de la nôtre, d'un vain acharnement contre la surdité du sort[1] » ;

> « Le chef d'orchestre, c'est celui qui déchaîne la tempête et le calme. D'un signe du doigt il déclenche le tonnerre ; d'un mouvement de main il fait onduler les murmures de la forêt. Il est le héros romantique par excellence[2]. »

Ajoutons à cela que si Bleston est sous le signe de Caïn, elle est aussi sous le signe de ses descendants, donc sous le signe de Yubal, explicitement présenté par Butor comme

[1] Butor, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1030.
[22] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 256.

« l'ancêtre de tous les musiciens » (5 juin, p. 94/283), dénomination renforcée par l'attitude de cette figure mythique et par les personnages qui l'environnent sur un des fameux vitraux de l'Ancienne Cathédrale :

> « (debout, la bouche grande ouverte, comme s'il hurlait), "au milieu de ses fils avec les instruments à vent, l'orgue, la trompette et la flûte, et de ses filles avec les instruments à cordes, la harpe, la viole et le luth […]" » (5 juin, p. 94/283).

Deux autres indices que Bleston est sous le signe de la musique se trouvent dans les armoiries de la ville et dans une des étymologies possibles du nom de cette ville :

> « les célèbres cloches qu'ils considèrent depuis des siècles comme l'essence même de leur cité, au point qu'ils les ont mises dans ses armoiries, et qu'ils s'imaginent que son nom même vient d'elles, Bleston, Bells Town » (7 juin, p. 102/288).

A plusieurs reprises, Butor rappelle aussi l'importance du carillon et des cloches dans l'histoire de la cité et va même jusqu'à faire dire à un de ses protagonistes à ce sujet : « Ce qu'il y a de plus intéressant, ce sont nos cloches » (7 juin, p. 103/289).

. Du dysphorique au virtuel

Pourtant la lexie « musique » n'apparaît qu'une fois dans tout le roman, le substantif « musicien » aucune fois au singulier et seulement trois fois au pluriel. Même constat pour l'adjectif « musical » totalement absent. Quant à la forme au féminin, on ne la décèle qu'une fois dans les 394/264 pages de *L'Emploi du temps*.

Non seulement, ces lexies sont peu présentes mais **constamment la musique est présentée péjorativement**. La seule occurrence du substantif « musique » se trouve d'ailleurs, significativement, dans un contexte des plus dépréciatif :

> « Les grands magasins, Grey's, Philibert's, Modern Stores, se préparaient déjà pour Noël ; remplissant leurs vitrines sur la place de l'Hôtel-de-Ville, sur Silver Street et Moutain Street, de sapins vrais ou en carton, aux branches couvertes de coton hydrophile ou de borate de soude, piquées de bougies électriques, chargées de boules brillantes et d'étoiles, au milieu de touffes de houx, de bouquets de gui suspendus, de chaumières tapies sous la neige aux fenêtres illuminées, de cloches, d'enfants de chœur les yeux au ciel, en surplis brodés, en collerettes élisabéthaines, les mains croisées sur la poitrine ou étalant des feuilles de musique, d'anges à longues ailes, de traîneaux pailletés à guirlandes de grelots » (9 juillet, p. 197/352).

Les carillons et cloches de la ville ont à plusieurs reprises droit à un traitement similaire. Soit ils sont associés au mercantilisme, soit ils semblent poursuivre haineusement le pauvre Revel et ce, dans un climat météorologique apocalyptique :

> « tandis que les cloches de la Nouvelle Cathédrale sonnaient à toute volée comme si elles me pourchassaient, entrant dans tous les édifices religieux que je rencontrais dans mon errance, sans faire attention à leur secte, entendant partout les mêmes cantiques, devinant partout, sous les visages

> apparemment heureux des fidèles, leurs crânes tristes et inquiets, sentant qu'il n'y avait partout que l'ombre d'une fête, le fantôme d'une fête morte […] obligé, pour ne pas étouffer, de sortir, de retrouver les linceuls noirs de la pluie et le martèlement des cloches » (24 juillet, p. 237/378-379) ;

> « sur votre comptoir, dans "Rand's Stationery", comme sur tous ceux de toutes les papeteries de Bleston, s'étalait un choix de cartes de vœux avec rubans et paillettes, décorées de poussins, de lapins, et de cloches, alors que toutes les vitrines des confiseurs se garnissaient de simulacres d'œufs en toutes sortes de matières sucrées, en prévision de ce dimanche de Pâques si semblable aux autres, qui n'a différé pour moi des autres que par cette longue impitoyable sonnerie de carillons de la Nouvelle et de l'Ancienne Cathédrale, qui m'a poursuivi pendant des heures d'errance pluvieuse et lasse » (26 août, p. 322/435).

Symptomatiquement, au détour d'une phrase, le carillon est même indirectement associé à un lieu que Revel honnit parmi tous, l'Ecrou : « où il me faudrait carillonner pour réveiller le gardien et me faire ouvrir » (13 juin, p. 127/305).

En fait, très souvent, le sonore est synonyme de bruit et de cacophonie. Dès les premières pages, le cadre est bruit : « La trame de l'épaisse couverture de bruit, qui m'enveloppait depuis des heures presque sans répit » (1er mai, p. 9/225) ; « J'ai vérifié le contenu de mes poches (un train sifflait) » (5 mai, p. 15/229). Même les lieux censés être les plus recueillis ne sont pas épargnés. Pour en prendre conscience, il suffit de recenser les notations auditives ayant un rapport avec l'Ancienne Cathédrale : « la profonde crécelle d'un camion » (5 juin, p. 94/283) ; « les cris de la foule furieuse […] Une immense huée envahit ce lieu de recueillement […] s'esclaffant et criant » (7 juin, p. 100/287) ; « tandis qu'au-dessus, sur une vitre peinte, dans un concert de timbres s'inscrivent en chiffres lumineux les coups portés » (30 juin, p. 169/332). Certes, l'on a parfois droit à de la musique d'orgue mais celle-ci est sous le sceau du dysphorique : « l'organiste répétait indéfiniment quatre mesures avec toujours la même faute, c'est l'effroi qui m'a pénétré » (9 juillet, p. 198/353) ; « L'organiste continuait à ânonner » (9 juillet, p. 200/354). La musique des pubs est tout aussi décevante : « dans l'atmosphère épaisse de la Licorne où un groupe d'hommes chantait horriblement, en dodelinant de la tête » (13 juin, p. 124/303). Ailleurs, la situation n'est guère meilleure. Annonce de l'utilisation des bruits de la vie quotidienne repérée plus haut dans par exemple *Description de San Marco* ou *6 810 000 litres d'eau par seconde*, constamment le roman résonne de bruits de trains : « près du grand pont de chemin de fer sur lequel hurlaient de longs trains partant vers l'Ecosse » (3 juillet, p. 183/343) ; « dans les salles où l'on entendait le bruit des trains qui relient Hamilton Station au sud et à Londres » (10 juillet, p. 202/355) ; « des trains quittant ou approchant Hamilton Station avec leurs sifflets jaunes comme l'hiver » (15 août, p. 293/416). Et quand les trains ne sont plus évoqués, ils sont remplacés, comme le confirme aussi un des exemples ci-dessus, par des bruits de camion ou d'automobile :

> « jusqu'au moment où m'est parvenu le raclement d'une voiture de police s'arrêtant brusquement puis sa sirène comme elle repartait ; et certes, c'était bien là une part de ce qui devait passer par les ruelles de cette ville de verre sombre que ce hurlement arraché » (5 août, p. 259/395).

En conséquence de quoi **l'environnement sonore de Revel est très souvent agressif et dérangeant** : « le gardien, en uniforme noir à galons rouges, a lancé un coup de sifflet à mon adresse » (26 mai, p. 60/259), « tandis que quelques mouettes rayaient de leurs cris de râpes le bourdonnement général » (26 mai, p. 59/259). Même quand ils ne sont pas « réellement » présents dans le référent, même quand ils ne sont que métaphoriques, les bruits de la vie moderne sont tout aussi désagréables :

> « Je me trouvais sur un terrain plein de pièges […] déclenchant d'un même coup toutes les sonneries d'alarme » (18 juillet, p. 220/367) ;

> « vos mâchoires cariées qui s'étaient abattues sur moi avec un bruit vrillant de perforeuse, que les passants ne semblaient point entendre, mais qui résonnait à l'intérieur comme à l'extérieur de ma tête, de telle sorte que je parvenais à peine, dans la cabine téléphonique, à distinguer la voix de Harriett » (2 septembre, p. 342/450).

A noter que **le chaos et le débordement auditifs** sont souvent tels que, toujours conformément à ce que nous avons découvert dans les écrits théoriques de Butor, ils **sont redoublés synesthésiquement par des couleurs associées au désordre et à la négativité** :

> « miroirs ternis, confus, dépolis, par lesquels cependant réussissait à nous atteindre toute une suite de rougeoiements, tout le long, fumeux, crépitant, hurleur » (19 août, p. 302/423) ;

> « un écran d'incendies obscurs, âcres, et hurleurs, la houle d'une dévastation pesante et rouge, de cette Rome impériale » (27 août, p. 322/436) ;

> « dans les vents mauvais et les vapeurs jaunes, près des marécages hantés de menus hululements sourds, d'enfants morts » (27 août, p. 323/436).

Comme vu aussi plus haut, **Butor** ne se contente pas de décrire, çà et là, un son strident ou désagréable, il **superpose les bruits**. En arrière fond, nous avons ainsi constamment droit à une sorte de bourdonnement insupportable : « Ainsi toujours avec la même hâte, dans la pluie salissante et insidieuse, sur les trottoirs luisants et bourdonnants » (19 septembre, p. 379/475) ; « le grand atelier tout bourdonnant de ses cinq rangs de vingt machines saignantes et suppliciantes » (29 août, p. 331/441) ; « dans l'isolement, l'éblouissement, le bourdonnement et le froid » (1er septembre, p. 337/447). Par le biais d'une pluie lancinante qui « inonde » le roman d'une sorte de tristesse générale, parfois, ce bourdonnement se fait, via des allitérations d'occlusives, crépitement : « sauf le bruit de la pluie » (7 juin, p. 103/289) ; « bruit de la pluie qui s'était remise à tomber résonnait sur toutes les vitres » (20 juin, p. 146/317) ; « Et maintenant, de nouveau, c'est la pluie qui frappe mes carreaux de ce morne, inlassable bruit qui ronge et rogne mon courage, la pluie qui me brouille ce soir par son ironie » (26 juin, p. 159/326). A cet arrière-fond sonore bourdonnant

et crépitant, aux bruits de train, de conversation, etc., viennent se rajouter une multitude d'autres sons dont des bruits d'animaux :

> « j'entendais le bruit de la hache des démolisseurs, auquel les autres ne faisaient nullement attention qu'ils ne percevaient sans doute même pas, effacé qu'il était pour eux sous celui de la conversation et du choc des couverts contre la faïence, sous les plaintes des fauves et des oiseaux, j'entendais au-delà de tout ce brouhaha s'écrouler ces ruines » (23 juin, p. 150/320) ;

> « à chacune des explosions […] On entendait de temps en temps les hurlements des animaux dans la section zoologique » (30 juillet, p. 250/387).

Bourdonnements, crépitements, hurlements d'animaux mais aussi et surtout martèlements et coups envahissent le roman : « le rouant de coups de poings » (7 juin, p. 100/287), « j'entendais le bruit de la hache des démolisseurs » (23 juin, p. 150320), « A l'intérieur, dans le brouhaha accru, longtemps ponctué des coups de marteau des décorateurs » (9 juillet, p. 197/352), « le martèlement des cloches » (24 juillet, p. 237/379), « ce concert de coups, de cuivres et de plaintes » (5 août, p. 259/395), « des têtes en bois sur lesquelles on tape avec des balles remplies de sciure pour les faire tomber en arrière sur la planche avec un bruit sec comme un maillet » (13 août, p. 282/409), « Bleston dont j'étais séparé par un mur que tes propres coups, t'acharnant sur moi, ont fait s'écrouler » (4 septembre, p. 348/454).

Du point de vue connotatif, les simples exemples ci-dessus, tendent à montrer que **souvent les bruits décrits ont une dimension mortifère**. Le bourdonnement via les mouches, nous l'avons vu, évoque symboliquement dans de nombreuses civilisations les corps décomposés. Les démolisseurs à coups de hache mettent à bas le grand huit de Plaisance Gardens. Horace à coups de fusil, à coups de balles ou de maillets abat des ours, des têtes de bois, des avions.

Des feux crépitent aussi un peu partout dans la ville et cela au point que **dans le référent, que ce soit métaphoriquement ou non, tout ou presque semble sur le point d'exploser** :

> « je l'avais amenée, Rose […] à Plaisance Gardens voir les feux d'artifice des fêtes, en compagnie de sa sœur Ann qui […] avait mis sa main autour de mon poignet et qui la serrait, faisant rentrer ses ongles dans ma peau, à chacune des explosions » (30 juillet, p. 250/387) ;

> « Je me trouvais sur un terrain plein de pièges, comme devant un château très savamment gardé dans les fortifications duquel la lecture du *Meurtre de Bleston*, comme l'explosion d'une bombe, avait certes provoqué une grande fissure dont je n'aurais jusqu'à ces derniers temps jamais cru qu'elle fût si profonde et si durable » (18 juillet, p. 220/367).

Tout… y compris le bruit lui-même. Il est en fait frappant de remarquer que, dans Bleston, non seulement carillons, orgues et sons sont dévalorisés mais ils sont aussi constamment virtualisés.

A plusieurs reprises, les cloches sont, par exemple, réduites à des décors stéréotypés de carte postale ou utilisées métaphoriquement. Elles sont même matériellement réduites au silence :

> « Or il y avait depuis longtemps une grande lézarde dans la tour qui se trouve au-dessus de nous, ce qui était fort grave pour les habitants de Bleston que cela interdisait de faire sonner les célèbres cloches […] un pan de cette tour s'est effondré » (7 juin, p. 101-102/288).

Certes, pourrait-on alléguer, ces cloches ont été remplacées par un carillon électrique mais celui-ci est plus décrit dans le roman par ses caractéristiques géographiques et techniques que par sa qualité musicale : « Les pas et les rires étouffés résonnaient dans les spires de l'escalier presque neuf qui mène au carillon moderne au milieu du dernier étage de la tour centrale carrée » (29 mai, p. 68-69/265) ; « nous avons même réussi, voici deux ans, à installer un carillon électrique des plus perfectionnés, et ne représentant aucun danger pour la solidité des murs » (7 juin, p. 102/289).

Plusieurs fois, nous l'avons dit, un orgue est aussi mentionné mais lorsqu'il n'est pas « cacophonique », il est… muet : « A l'intérieur tout était calme » (5 juin, p. 90/280), « Car j'étais seul, car l'orgue au-dessus de la barrière du chœur se taisait » (5 août, p. 259/395).

La musique des pubs semble frappée du même mal : « Je suis entré dans ce chaos de buée et de bulles, de vieilles femmes, de bribes de chansons marmonnées, de chapeaux imprégnés de suie » (6 août, p. 265/399), « Les chants s'étaient arrêtés ; on n'entendait plus qu'un piétinement continu, et, de temps en temps, un rire cassé » (13 juin, p. 125/304).

Les premières notations auditives du roman sont programmatiques. Certes, nous l'avons dit, une « trame », une « couverture de bruit » enveloppe Revel mais, lorsqu'il arrive à Bleston, elle se « relâche », elle se « défait » (1er mai, p. 9/225).

Et quand Revel monte en haut de la cathédrale, symptomatiquement, ce ne sont pas les culées, les pinacles ou les arcs-boutants qu'il évoque mais les « abat-sons » (29 mai, p. 69/265).

Les premières explosions du roman sont tout aussi programmatiques. Les fusées évoquées ne sont que pétards mouillés et le chant proféré en est à peine un si l'on en croit les adjectifs qui le caractérisent : « Je les ai regardés […] éclater de petites fusées qui retombaient et s'éteignaient presque aussitôt, au bruit des pétards et de ce monotone chant scandé : "We burn the Guy, we burn the Guy" » (12 juin, p. 119-120/300).

Ce silence envahissant n'est pas présenté que comme une caractéristique de l'après-guerre mais comme inhérent à l'histoire même de Bleston, comme une conséquence des guerres de religion. L'élément déclencheur semble être l'épisode de l'évêque catholique de l'Ancienne Cathédrale incapable de proférer un mot : « En effet, le

silence se fit dès qu'il parut ; mais il ne parvint pas à ouvrir la bouche » (7 juin, p. 100/287) ; « les vicaires de la Cathédrale […] descendirent délier l'évêque devenu aveugle, qui gémissait, qu'il fallut nourrir comme un enfant et qui mourut trois ans plus tard, sans avoir prononcé une parole » (7 juin, p. 101/288). **Après ces événements,** comme nous avons commencé à le montrer, **tout se tait dans Bleston, cloches, pubs, orgues et… Revel.**

Il est en effet à son arrivée dans la même situation que l'évêque. Comme ce dernier, il est incapable de s'adresser au chauffeur de taxi. Sa bouche ne veut plus lui obéir : « ceux [les mots] par lesquels j'aurais voulu le remercier, je ne parvenais pas à les former dans ma bouche ; c'est un simple murmure que je me suis entendu prononcer » (2 mai, p. 12/227).

Il est, loin d'être le seul dans cette situation. **Toutes les bouches de la ville semblent ankylosées, endormies, obstruées, collées, gênées, incapables d'émettre de la vraie musique** : « j'ai vu deux hommes qui dormaient sur les bancs de bois […] l'autre […] la tête renversée, la bouche ouverte, presque sans dents » (2 mai, p. 14/228) ; « une pâtisserie justement nommée "éponge" couverte de cette immanquablement couleur de jonquille fanée, qui laisse dans la bouche un goût de colle » (12 mai, p. 26/236) ; « Quelques minutes plus tard, mon compagnon m'a dit à voix basse, après avoir retiré de sa bouche une dernière arête » (14 mai, p. 32/241).

Les bouches sont souvent grandes ouvertes mais elles souffrent, ont mal et sont incapables de proférer des sons harmonieux :

> « le grand atelier tout bourdonnant de ses cinq rangs de vingt machines saignantes et suppliciantes, où j'étais monté pour la deuxième fois, où je venais de quitter le fauteuil laqué blanc réglable, semblable à celui dans lequel, je vous voyais assise, la bouche ouverte, le regard terrorisé » (29 août, p. 331-332/441-442).

On comprend mieux pourquoi Ann puis Revel ressentent le besoin de se faire soigner la bouche. **Tous ont la bouche béante car en tant que descendants de Yubal (représenté lui aussi, rappelons-le, bouche grande ouverte sur un des vitraux de l'Ancienne Cathédrale) ils aspirent à la musique mais, contrairement à leur ancêtre, aucun son ne sort de leur bouche.** Ce symbolisme est redoublé un peu plus loin dans le roman par un autre détail significatif. Non seulement Burton est, comme toute la société de l'après-guerre, accidenté, mais on apprend non pas qu'il s'est cassé une jambe ou le crâne mais qu'il « a eu l'oreille arrachée » (15 juillet, p. 216/364).

Le silence qui en découle n'est évidemment pas serein et recueilli, c'est un silence pesant et oppressant, un silence lourd de tensions :

> « j'avais vu son regard changer d'éclat ; je sentais son silence tout travaillé de cheminements et d'enquête » (11 juin, p. 115/297) ;

> « l'étonnant silence, la crispation de madame Jenkins » (20 juin, p. 146/317) ;

« chaque fois un silence de vitre givrée pesait de nouveau entre nous » (26 juin, p. 160/326) ;

« après un silence qui n'a pas duré plus de quelques secondes, une seule peut-être, qui me semble maintenant long comme de plusieurs mois » (14 juillet, p. 210-211/361) ;

« Ainsi nous nous taisions tous deux dans un massif silence que n'entamaient point nos quelques paroles » (21 juillet, p. 224/370) ;

« comme des mains de meurtrier, comme si j'étais condamné au meurtre, mes mains au centre de la flaque, mes mains au centre de la tache projetée par la scène d'en haut dans le silence » (5 août, p. 258/394) ;

« je réussirai à vous exposer ma solitude et mon besoin de vous, à vous expliquer mon silence et les bizarreries, les oscillations de ma conduite » (22 août, p. 312/429) ;

« que lui deviennent plus clairs certains aspects de ma conduite qui l'ont étonnée et même gênée, notamment ce silence du 23 août, en lequel malgré moi culminait celui que j'avais observé à son égard depuis si longtemps, depuis ce jour de fin avril où je n'avais pas répondu à sa question muette » (8 septembre, p. 354/458).

Le silence en question est si réfrigérant que, comme chez Rabelais, **les paroles en sont gelées**, que **le feu de la littérature et de la musique ne peut plus brûler,** ce qui évidemment met en grand danger Bleston :

« Car j'étais seul, car l'orgue au-dessus de la barrière du chœur se taisait, car tout s'accomplissait dans le silence : le labourage, le fratricide, la construction ; les métiers tissaient en silence, les marteaux forgeaient en silence, les musiciens mimaient le bruit dans le silence, jusqu'au moment où m'est parvenu, au travers de toutes ces paroles prisonnières, de ce concert de coups, de cuivres et de plaintes, gelé dans cette fenêtre, m'est parvenu le raclement d'une voiture de police s'arrêtant brusquement, puis sa sirène comme elle repartait ; certes, c'était bien là une part de ce qui devait passer par les ruelles de cette ville de verre sombre, que ce hurlement arraché » (5 août, p. 259/395).

Toutes ces observations sont évidemment à mettre en parallèle avec ce que nous avons découvert dans les deuxième et troisième grandes parties de ce travail.

Si l'origine du silence est l'évêque catholique, si la cloche de Bleston s'est brisée dans l'Ancienne Cathédrale, si l'orgue qui ânonne et répète cinq fois les mêmes accords est un orgue d'église, c'est bien sûr parce que Butor, une nouvelle fois, remet en cause le judéo-christianisme qui n'a plus rien à dire, qui ressasse mécaniquement toujours les mêmes mots, qui ne parle plus au monde d'aujourd'hui, dont « la musique » non seulement ne répond plus aux besoins de la société mais est devenue source d' 'Apathie' et donc de mort.

S'il insiste tant sur les bruits de train, de voiture, de camion, si sans cesse surgissent, métaphoriquement ou non, des sons de râpe ou de foreuse, sources de cacophonie et de pollution, si les cloches sont constamment réduites à des décors stéréotypés de carte postale, si la cacophonie est si souvent liée aux isotopies de la /Violence/ et de la /Destruction/, si se font même entendre les sifflets des gardiens et des

sirènes de police, c'est, cette fois, pour remettre en cause l'industrialisation, la bourgeoisie, la société de consommation qui réifie et marchandise tout, qui magnifie la propriété, qui règlemente et contrôle tout, qui muselle tous ceux qui ne correspondent pas à ses schémas, qui fait que même les pubs ne sont plus des lieux de convivialité mais des lieux de solitude où règne un silence pesant, qui fait que certains en arrivent à avoir envie de tout faire exploser. Yubal est l'ancêtre de la musique, de l'harmonie. Avec la disparition de Yubal et des musiciens, c'est l'harmonie sociale qui a disparu. On comprend d'autant mieux qu'Horace est constamment associé à des bruits d'armes, qu'Horace en arrive à détester les bruits de cloches, qui rappelons-le, via les beffrois symbolisaient aussi la puissance des bourgs, la puissance de la bourgeoisie :

> « je l'ai vu, Horace Buck, l'œil au viseur de la grosse mitrailleuse, s'acharnant à tirer sur les images d'avions […] et tout d'un coup secouer l'appareil avec indignation (j'ai entendu un cliquetis de mince ferraille) […] Il me chuchotait sous la pluie : "Je crois que je l'ai détraquée", lorsque de nouveau, des cloches se sont mises à sonner ; alors, les poings fermés, les dents serrées, regardant de côté avec ses yeux jaunes de nègre, il s'est mis à marmonner : "Leurs cloches, et leur père Noël, et tous les enfants de chœur qui chantent les yeux au ciel et les mains croisées sur la poitrine… " mais elles s'étaient déjà arrêtées ; ce n'étaient pas celles de la Nouvelle Cathédrale, ce n'étaient pas les véritables cloches de Bleston, c'étaient seulement celles du beffroi de l'Hôtel de Ville marquant sept heures, nous rappelant à notre faim » (25 juillet, p. 238-239/379-380).

Le lexique utilisé par Butor quand il évoque les animaux (« plaintes ») ou la juxtaposition des événements (explosion du feu d'artifice, animaux qui se mettent à hurler) vont dans le même sens. Ne laissent-ils pas entendre que plus rien n'est naturel et que le monde moderne est incompatible avec la vie ? Par les martèlements, par le bourdonnement incessant, par la superposition des paroles humaines, des hurlements des animaux, des crissements, sifflements, tintements des objets industriels, Butor met en place un véritable pandémonium phonique ne pouvant mener qu'aux paroles gelées, qu'à la glaciation de la littérature et de la vie, qu'à une néantisation généralisée. On comprend d'autant mieux pourquoi, au détour d'une page, le narrateur s'écrie : « Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens ? » (5 juin, p. 94/283).

.Du virtuel à l'euphorique

Cependant, comme précédemment, **l'étude de la musique dans *L'Emploi du temps* révèle que chaos et néant ne sont pas inévitables.**

L'analyse des occurrences de la lexie « bruit » le confirme. Sur un total de quatorze occurrences, dix sont dans les deux premières parties du roman. Autrement dit, **si les deux premières parties sont indéniablement sous le signe du bruit, il n'en est plus de même dès les trois dernières.** Les bruits se mettant à décroître, il serait assez légitime de s'attendre

à ce que parallèlement les occurrences de la lexie « silence » se mettent, elles, à croître. Or si c'est bien le cas durant les trois premières parties (0 occurrence, 5 occurrences, 8 occurrences), il n'en est plus rien à partir de la quatrième (6 occurrences puis 2 occurrences). Ce qui semblerait dire que **quelque chose d'autre que le silence fait place au chaos et aux bruits du début du roman. Ce quelque chose, c'est… la musique.**

Cette remusicalisation est graduelle. Certes au début du roman, nous venons de le montrer, bruits et silence dominent outrageusement, pourtant déjà des indices annoncent le revirement futur. L'orgue est totalement muet mais la proximité textuelle fait qu'il est associé à « la lueur d'une lampe à huile » (5 juin, p. 90/280). Comment mieux annoncer que c'est de la musique que surgira le salut ? L'effet de sens semble d'autant plus voulu que quelques pages plus loin Butor surmarque ce détail : « j'ai dans l'esprit l'image de la petite flamme vacillante dans son vase de verre rouge suspendu au milieu du chœur derrière l'orgue » (6 juin, p. 96/285).

Conformément à certaines des théorisations de Butor sur la musicalité de la parole, le musical ressurgit dans les mêmes pages par le biais de la voix de l'ecclésiastique :

> « le ton de sa voix résonne encore dans mes oreilles, surtout la façon très déroutante pour moi dont il prononçait les phrases latines qu'il citait, ou les noms propres hébraïques, et aussi dans le cours calme de ses propos aimables, ces vagues soudaines d'attachement passionné, qui faisaient vibrer s'épanouir en longues notes communiquant leur agitation contenue jusqu'à ses cils et à ses doigts, les mots "church", "cathedral", "window" ou "Bleston" » (5 juin, p. 91/281) ;
>
> « ses derniers mots résonnaient sous la voûte » (7 juin, p. 101/288) ;
>
> « il a repris son histoire dans le ton sourd avec lequel il avait commencé » (7 juin, p. 101/288) .

La confirmation ne tarde guère. Toujours conformément aux réflexions de Butor sur le langage, la voix de James matérialise idéalement la musicalité de l'anglais :

> « de sa voix plus lente, plus basse, et plus douce, dans cette langue que lui seul alors savait me rendre familière, avec son accent d'ici, mais comme purifié par sa retenue, par son attention, avec cet accent d'ici en général si lourd et si gras, comme la suie qui s'agglomère aux joints des briques, mais qui parfois, surtout dans les bouches féminines, surtout lorsqu'il est relevé par l'influence du français, possède une sorte de chant prenant » (11 juin, p. 115/297-298).

Gradation oblige, **ce qui n'était qu'évoqué s'actualise**, les blestoniens se mettent à chanter, certes bien timidement puisqu'ils ne font que fredonner mais pourtant une nouvelle étape vient d'être franchie : « Même à midi, les rares passants frôlent les murs, et se pressent en fredonnant des chansons, le cou rentré dans les épaules, comme si c'était la nuit noire » (11 juin, p. 117/299). Les pages suivantes en sont la confirmation. Ce qui n'était que fredonnement sans doute indistinct devient véritables mélodies reconnaissables, d'abord « monotone chant scandé, "We burn the Guy, we burn the Guy" » (12 juin, p. 120/300) puis air de saloon,

> « après avoir regardé pendant près de trois heures, demi-endormi, au sec, Yvonne de Carlo ou quelque actrice équivalente servir en chantant du "Bourbon" à des cavaliers en chemise à carreaux dans des tavernes fantaisistes de l'Arizona » (13 juin, p. 122/302),

autrement dit, vraie musique mais musique institutionnalisée, stéréotypée, commercialisée, sans âme, musique à peine digne d'être écoutée. Preuve en est, Revel, lorsqu'il l'évoque, n'utilise justement pas le verbe « écouter » mais le verbe « regarder ».

Quelques pages plus loin, même si la musique en question est bien loin d'être harmonieuse, **la gradation se poursuit**. **La musique n'est plus ni monotone ni artificielle mais,** à chaque fois, **cependant, elle reste sous le signe du « Manque »**, manque de beauté, manque de force, de joie et de musicalité, manque de sonorité, manque de jeunesse : « dans l'atmosphère épaisse de la Licorne où un groupe d'hommes chantait horriblement, en dodelinant de la tête » (13 juin, p. 124/303) ; « Horace s'est mis à déclamer doucement, monotonement, comme une élégie » (13 juin, p. 124/303) ; « où tissent, forgent et chantent, accompagnés du cor et du luth, silencieusement les descendants du fondateur Caïn ! » (24 juin, p. 153/322) ; « Je suis entré dans ce chaos de buée et de bulles, de vieilles femmes, de bribes de chansons marmonnées, de chapeaux imprégnés de suie » (6 août, p. 265/399).

Il faut, en fait, attendre les deux derniers mois du journal pour que le péjoratif dysphorique fasse place au mélioratif euphorique, pour que les hurlements, le silence ou les marmonnements se meuvent en délicatesse et poésie, pour que la vieillesse cède le terrain à la jeunesse, pour que toute la ville soit enfin concernée, pour que le froid des premiers fredonnements soit remplacé par l'incandescence de l'art : « le chant flûté des flammes bleues » (7 août, p. 266/399) ; « l'admirable Rose frémissante et chantante » (26 août, p. 321/434) ; « pour que tes propres paroles silencieuses atteignent enfin au chant brûlant » (8 septembre, p. 355/459).

Ce qui est vrai pour le chant est vrai pour les instruments. Si la première harpe évoquée n'est qu'un dessin sur une plaque de pub (14 mai, p. 31/240), si l'orgue est, comme vu ci-dessus, totalement muet au début du roman et si les cloches de l'Ancienne Cathédrale ne sont plus là depuis le XVIIIe siècle, dès le 7 juin est évoquée leur réinstallation dans la Nouvelle Cathédrale. Revel ne les entend pas encore mais l'ecclésiastique les présente très positivement :

> « les édiles n'ont pas hésité à entreprendre la construction d'une Nouvelle Cathédrale dont il était bien entendu que la tour centrale serait achevée avant tout le reste, pour que l'on pût y transporter les cloches en grande cérémonie. Depuis, elles sonnent tous les jours (vous avez pu apprécier l'ampleur, la richesse de leurs timbres, la variété des combinaisons qu'elles permettent) » (7 juin, p. 102/289).

Etait aussi évoqué, juste auparavant, l'orchestre, certes muet, mais tout de même orchestre de Yubal avec instruments à vent, orgue, trompette, flûte, instruments à cordes, harpe, viole et luth.

L'actualisation se fait quelques pages plus tard par l'intermédiaire Horace : « Puis, prenant son harmonica, il s'est mis à jouer très doucement, pour lui seul, comme si je n'étais pas là » (13 juin, p. 127/305) ; « Il s'est mis à jouer de lointaines navigations le long des côtes plates et plantées de hautes herbes agitées de passages » (13 juin, p. 127/305). L'instrument n'est pas celui d'un concertiste, le son est faible, l'auditoire plus que restreint, mais, paradoxalement, par l'intermédiaire de son « pire ennemi », Bleston retrouve un peu de son faste sonore d'antan.

L'orgue ne tarde pas aussi à se faire entendre. Sa musique, nous l'avons vu, est ânonnante et répétitive mais elle a le mérite de briser le silence. Qui plus est, la deuxième moitié du roman, même si ce n'est encore que métaphoriquement, fait passer cette musique du dysphorique à l'euphorique :

> « le soleil qui enfin était réapparu sur les taches de bleu lacté, de bleu lessive, qui parvenaient presque alors à se faire prendre pour le pur ciel, un beau cercle pâle passant derrière les fumées sans se déformer, atteignant soudain le bord d'un nuage et s'étendant alors en rayons qui se levaient ou s'abaissaient sous les doigts du vent comme les touches des claviers d'un orgue, permutaient, se superposaient, roulaient l'un devant l'autre comme des voilages, et puis s'atténuaient, s'évanouissaient (les lèvres d'où s'étaient évadés ces lés de chants, se fermaient brusquement comme les cisailles) » (28 juillet, p. 245/384).

De même, nous l'avons vu, le chant des flammes devient « flûté » (7 août, p. 266/399) et Revel, même s'il sera par la suite encore déçu, perçoit dans l'air comme une grande espérance musicale » (20 août, p. 305/425).

Il est possible de détecter une gradation parallèle en s'intéressant aux tortues du roman. Il est en effet intéressant de remarquer **qu'au fur et à mesure des pages, les tortues grossissent**. La première évoquée est celle que dessine Revel sur son exemplaire du *Meurtre de Bleston*. Il croque alors « une petite image » (4 juillet, p. 188/346). Comme s'il voulait surmarquer la petitesse de cette image, quatre jours plus tard, il la notifie à nouveau : « celui [l'exemplaire du *Meurtre de Bleston*] que j'avais décoré, revenant de Plaisance Gardens, d'une petite image de tortue » (8 juillet, p. 195/351). Bien qu'il l'ait pourtant vue chronologiquement auparavant, Revel ne mentionne qu'ensuite la tortue de Plaisance Gardens (9 juillet, p. 198/353). La gradation se fait d'autant plus sentir que juste après il prend bien soin de préciser que cette deuxième tortue, plus grande que la première, est cependant plus petite que celle de la tapisserie d'Harrey qui, elle-même, est plus petite que celle de la Nouvelle Cathédrale :

> « Je suis allé revoir la tortue-luth énorme par rapport à la tortue vivante que j'avais vue le dimanche précédent à Plaisance Gardens, comme celle-ci était énorme par rapport à celle que j'avais dessinée sur l'exemplaire du *Meurtre de Bleston* » (9 juillet, p. 198-199/353).

Le 10 juillet, il revient sur la tortue du Musée et la caractérise alors deux fois par l'adjectif « énorme », la compare « à quelque immense vautour » et mentionne « ses deux grandes ailes » (p. 102/355). Le 20 août, la gradation se poursuit puisque nous avons droit, cette fois, à « la grande tortue-luth du chapiteau des chéloniens » (p. 305/425). La dernière tortue évoquée n'est aucune des précédentes mais elle est de loin la plus « monstrueuse » avec ses « écailles de briques et de fonte » et ses « cornes de taureau poussiéreuses » (1er septembre, p. 337/447).

Il est intéressant d'observer que, **parallèlement à ce grossissement généralisé, les carapaces, elles, perdent peu à peu de leur épaisseur**. Une des premières occurrences de cette lexie insiste énormément sur la lourdeur, la pesanteur, la solidité de la carapace en question :

> « ses deux grandes ailes définitivement repliées et soudées l'enfermant maintenant dans cette carapace de lourdeur que parviennent à peine à soulever ses anciennes serres épaissies en courts piliers dont les ongles s'agrippent à la terre, et ces autres pattes poussées des épaules à travers la chape, auprès de son esclave et complice, le géant Sciron qui arrêtait les voyageurs pour les lui donner en pâture » (10 juillet, p. 202-203/355).

Les deux occurrences suivantes, que ce soit par l'adjectivation ou la métaphorisation, confirment cette première orientation sémantique : « sur cette immense carapace, quelle brûlure minuscule provoquera tout ce que tu pourras rassembler de braise » (20 août, p. 306/425), « une carapace de bitume » (1er septembre, p. 338/447). Cependant, à la fin du roman, le processus, graduellement, s'inverse. Le complément de nom concret devient abstrait, l'adjectif « immense » fait place à l'adjectif « mince » et la dernière métaphore renvoie à un matériau fragile et surtout transparent donc totalement opposé à la dureté et à l'opacité des carapaces ordinaires : « carapace de fatigue et d'acceptation » (18 septembre, p. 377/474), « sous sa mince carapace de glace vitreuse » (19 septembre, p. 379/475).

Mais… pourquoi s'intéresser à un tel animal dans un chapitre sur la musique ? Quelle signification a-t-il ? Cette question, bien légitime, est exactement celle que se pose Revel quand, pour la première fois, il gribouille ce reptile sur le roman de Burton :

> « j'ai dessiné une petite image de tortue, me demandant immédiatement pourquoi, parmi les nombreux animaux que j'avais vus ce jour-là, et qui tous avaient quelque correspondant sculpté sur un chapiteau de cet édifice, c'était celui-là que j'avais choisi » (4 juillet, p. 188/346).

Une telle question est évidemment une invitation à chercher dans le roman une réponse. **Un premier indice se trouve certainement dans le fait que, pratiquement à chaque fois, cette lexie apparaît dans un contexte que l'on pourrait qualifier d'artistique**. La première tortue décrite, la plus petite, est associée à la plus « petite » des œuvres évoquées, le roman de Burton. La deuxième, plus grande, est reliée aux tapisseries du

XVIIIe siècle, œuvre qui a traversé les temps et est donc évidemment plus « grande » que *Le Meurtre de Bleston* dont Revel souligne lui-même les limites. La troisième et plus volumineuse tortue correspond à l'œuvre la plus novatrice, la plus porteuse d'avenir, la Nouvelle Cathédrale. Il faudrait ajouter à cela que **quand Revel évoque cette tortue spécifique, il ne la nomme pas uniquement « tortue » mais « tortue-luth** » (9 juillet, p. 198/353 ; 20 août, p. 305/425).

Nous avons là la réponse à la question que se pose Revel et cela d'autant plus que, comme le rappelle après bien d'autres Léonard-Roques, **depuis toujours ou presque la tortue renvoie à la musique** : « Hermès s'en servit pour fabriquer la première cithare[1]. »

Voilà qui amène à relire les deux gradations repérées plus haut. **Si la tortue ne cesse de grandir, c'est que la musique reprend de plus en plus d'importance dans la société. Si la carapace ne cesse de s'alléger, de s'affiner, c'est que la musique jusqu'alors enfermée dans le silence, jusqu'alors emmurée derrière une immense carapace est sur le point de rejaillir. Ce qui n'était que lourde et épaisse carapace est sur le point de se métamorphoser en luth, en lyre.** Les dernières occurrences des lexies « tortue », « carapace » ou « écailles » sont de ce point de vue sans ambiguïté. Non seulement le lexique musical soudain surgit mais le premier extrait est suivi presque aussitôt par le bruissement des briques :

> « puis cette couche de bitume qui m'enfermait comme une cuirasse de chevalier ou d'insecte, comme une camisole de fou, s'est amincie, s'est fendillée, s'est divisée en innombrables écailles qui sont devenues transparentes comme du verre, résonnantes aux moindre sons » (1er septembre, p. 339/448) ;

> « Bleston dont je ronge la carapace par cette écriture, par cette lente flamme acharnée issue de tes propres entrailles, cette flamme qui peu à peu, se reflètera, se réveillera dans leurs yeux, s'affermira par cette résonance » (25 septembre, p. 391/484).

Le dernier extrait, quant à lui, donne l'impression d'assister en direct à l'élaboration d'un instrument de musique : les entrailles de l'animal retirées, la carapace nettoyée, affermie par le feu, rongée, polie avec acharnement, les potentialités musicales enfouies qui se réveillent, l'instrument qui commence à résonner, à s'enflammer, à réveiller les yeux des auditeurs.

Le choix de cet animal est d'autant plus judicieux qu'il semble, à premier abord, plus négatif que positif. D'ailleurs, Revel ne manque pas d'accentuer cette négativité en faisant de lui, via les tapisseries d'Harrey ou via le cauchemar du 1er septembre, l'équivalent d'une allégorie de Bleston la terrifiante. Or, **comme avec les murs, comme avec les feux, comme,** justement, **avec Bleston, le salut vient** précisément **de ce que l'on aurait eu tendance à éliminer, à araser, à détruire. L'horrible animal, le mangeur d'hommes, le**

[1] Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Champion, 2003, p. 311.

taureau tueur, se révèle instrument de musique, promesse d'harmonie. Si l'on se rappelle que tortue et Temps ne sont pas sans lien et que l'on transpose au deuxième ce qui vient d'être dit de la première, on est même amené, peu à peu, à se demander si le salut ne pourrait pas naître du Temps dévorateur ou plus exactement d'un nouvel emploi de ce Temps, d'un emploi plus… musical.

Tout aussi symptomatiquement, **si l'on cherche via Hyperbase les lexies de plus en plus employées dans le roman**, **on découvre que la troisième**, juste après « tapisserie » et « nouvel », **est le verbe « entendre ».** On peut effectivement compter quatre occurrences dans la première moitié du roman contre huit dans la deuxième. **De même, plus la fin approche, plus tout se met à « résonner** ». Là encore les occurrences sont révélatrices. Si l'on additionne tous les mots de la famille de résonance présents dans le texte (cinq « résonance », un « résonances », un « résonnaient », deux « résonnait », un « résonantes », un « résonateur », un « résonne », trois « résonner »), on s'aperçoit que neuf occurrences sur seize se trouvent dans la cinquième partie du roman et même onze sur seize dans les deux dernières : « le foyer d'une gigantesque résonance » (27 août, p. 322/436) ; « cette région en résonance avec ce qui est le plus lointain » (4 septembre, p. 347/453) ; « c'est toi-même qui m'apparaissais comme l'un des foyers d'une immense résonance confuse et fumeuse » (8 septembre, p. 353/457) ; « pour que mes paroles silencieuse se mettent à résonner dans toutes tes poutres, pour que tes propres paroles silencieuses atteignent enfin au chant brûlant » (8 septembre, p. 355/458-459) ; « cette flamme qui peu à peu, se reflétera, se réveillera dans leurs yeux, s'affermira par cette résonance » (25 septembre, p. 391/484).

En toute cohérence, **dans la dernière partie du roman les objets eux-mêmes se musicalisent** et tout particulièrement un de ceux qui au début de *L'Emploi du temps* symbolisaient mutisme et fermeture, dureté du monde et frontières :

> « les briques d'où il me semblait que me parvenait comme un bruissement, comme il me semblait que j'entendais bruire des roues et des pas dans les rues voisines, comme il me semblait que j'entendais bruire le sommeil des gens entre leurs draps dans leurs chambres aux rideaux tirés, un bruissement étrangement parent de ce murmure qui n'avait cessé de toute la nuit, un bruissement qui était bien la même voix que ce murmure, la même voix qui n'avait pas cessé, mais perçue à un autre niveau, dont la parole était toute autre, cette voix qui n'a pas cessé ; alors j'ai pu écrire sur une page toute blanche ces trois mots […] dont je sentais qu'ils résumaient tout ce qui m'était adressé dans cette sorte de bruissement qu'il me fallait entendre » (1e septembre, p. 340//449) ;
>
> « tous les germes que j'entends bruire dans ses briques » (12 septembre, p. 363/464).

Mieux que cela, **ce qui n'était qu'une simple ligne mélodique devient peu à peu harmonie**. Le roman de Butor ne contient que **trois occurrences de l'adjectif « harmoniques »** or ces trois occurrences **se trouvent,** encore une fois, toutes **dans la**

cinquième et dernière partie. **Le journal de Revel est aussi dans cette même dernière partie de plus en plus explicitement comparé à un morceau de musique** :

> *« 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, comme les raies en quoi se décompose l'éclat d'un corps incandescent sur l'écran noir d'un spectroscope, toute une série de résonances plus ou moins intenses séparées par de larges intervalles à peu près muets, comme les harmoniques en quoi se décompose le timbre d'un son » (23 septembre, p. 385/480) ;*
>
> « ce fragment de juillet s'éveillant dans la zone d'ombre séparant ceux de juin et d'août qui s'étaient éveillés hier, leur faisant rendre un son nouveau, s'enrichissant lui-même à cet accompagnement, s'affermissant, s'éclaircissant, se corrigeant » (23 septembre, p. 385/480) ;
>
> « Ainsi, chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé, et cette accession de certaines régions à la lumière généralement s'accompagne de l'obscurcissement d'autres jadis éclairées qui deviennent étrangères et muettes jusqu'à ce que, le temps ayant passé, d'autres échos viennent les réveiller » (24 septembre, p. 388/482).

Cette apparition de la lexie « harmonique », en fin de roman, est d'autant plus riche qu'on peut peut-être la relier à la fin du *Temps retrouvé* de Proust où Marcel, après s'être adressé à Mme de Molé, après avoir remis à plus tard son projet artistique, ne cesse plus d'y penser et écrit alors : « Je ne savais pas si ce serait une église où les fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies[1] ».

En conclusion, si au début du roman le sonore était sous le signe du péjoratif, du dysphorique, du cacophonique, du virtuel et semblait un immense decrescendo conduisant au silence, dans la suite de *L'Emploi du Temps*, en un impressionnant crescendo, le musical est réactualisé. Mélioratif et euphorique reprennent le pouvoir, résonances et harmonie sont de retour et leur instrument n'est plus ni les cloches de la Nouvelle Cathédrale, ni le nouveau carillon de l'Ancienne, ni l'orgue, ni l'harmonica d'Horace, ni l'orchestre de Yubal mais bel et bien le journal de Revel. Outre la /Variation/, la /Successivité/ et la /Simultanéité/, l'analyse qui précède fait donc ressurgir deux faiscsèmes rencontrés au tout début de ce travail : la /Régressivité/ et la /Progressivité/.

✓ De l'écriture à la musique, de la polyphonie à la fugue

Butor ne se contente cependant pas de références à la musique. Dès *L'Emploi du temps*, nous avons droit à une véritable musicalisation de l'écriture qui confirme par la même occasion que la plupart des transpositions du musical au textuel relevées plus haut sont déjà en germe dans ce roman.

[1] Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1983, p. 1040.

. Audibilité, emphatisation, variations

Les questions de l'audibilité et de l'emphatisation par la reprise de procédés sonores et musicaux préoccupent déjà Butor. « Comment procéder pour que certains mots de la phrase ne soient pas noyés, étouffés par elle ? » est un des problèmes auquel, comme tout écrivain, il est constamment confronté. **Une des réponses qu'il trouve est la sonorisation, la musicalisation des mots en question.** Nous en avons un bel exemple avec le traitement de la lexie « plaisance » de Plaisance Gardens. Le nom étant un nom propre, le lecteur un peu pressé risque fort de n'y voir qu'une simple étiquette. Pour éviter cet écueil, Butor consacre un petit paragraphe « sonorisant », « musicalisant » ce mot :

> « A quelle étrange sonorité donnent les contrôleurs des bus à ce vieux mot français "plaisance" quand ils le hurlent à l'arrêt, parfois méprisante et gourmande à la fois, grivoise, odieuse pour moi, mais aussi bien souvent laissant transparaître dans la façon dont ils s'attardent sur la seconde syllabe, comme s'ils ne se résolvaient pas à la quitter "plaisaanntse", tant de désirs étouffés de changer, de partir et de voir ! » (4 juillet, p. 185/345).

Les observations faites par Butor dans ses textes théoriques sur les effets de variation sont aussi déjà là, Comme en musique, **il ne cesse effectivement dans ses phrases de jouer sur les syntagmes répétés en les transformant légèrement**, en modifiant un déterminant, en changeant son complément, etc. « [L]e murmure de tous mes jours à Bleston » (1er septembre, p. 338/447) devient ainsi, quelques lignes plus loin, « le murmure de tous ces jours de mars » puis « le murmure de ce dimanche » et, enfin, « ce murmure qui n'avait cessé de toute la nuit ». **Exactement comme en musique, le premier intérêt de ces variations est d'élargir le potentiel sémique de l'expression en question, de « changer progressivement [s]a signification[1] », de faire « ressortir peu à peu toute l[a] signification [des mots utilisés] oubliée à l'intérieur de la conversation courante[2] ».** Dans l'exemple ci-dessus, par la seule modulation, les murmures deviennent de plus en plus précis, se rapprochent de plus en plus de Revel, l'agressent de plus en plus. **Exactement comme en musique, les variations s'avèrent aussi,** et là encore l'exemple ci-dessus est un bon exemple, **un formidable instrument d'amplification** et cela d'autant plus qu'en ne cessant de réinterroger les mêmes épisodes, qu'en ne cessant de creuser tel ou tel événement (l'accident), tel ou tel lieu (les tapisseries), telle ou telle réaction de Revel (la révélation aux deux sœurs du nom de Burton), elles se font questionnements et approfondissements. A noter que **certaines de ces variations sont déjà, comme dans le jazz, de véritables variations de ton ou de timbre** :

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations*, La Différence, 2010, p. 1165.
[2] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 833.

> « J'ai essayé ainsi de travailler des textes […] dans lesquels le ton et le timbre vont pouvoir changer d'une phrase à l'autre, et même à l'intérieur d'une phrase[1] » ;

> « Cela me paraît tout à fait parallèle à certaines phrases de grands musiciens de jazz. Vous voyez, la façon aussi dont la sonorité d'une phrase évolue d'une note à l'autre… Chez moi, le ton évolue d'un mot à l'autre : c'est quelque chose que j'ai cherché pendant des années et des années ; et je sens que depuis une quinzaine d'années, j'ai réussi à faire cela. Encore faut-il qu'on l'entende[2]. »

Dans *L'Emploi du temps*, ce « changement de ton » est repérable lorsqu'on met en vis-à-vis le début et la fin du roman. Les phrases de la première partie sont indéniablement plus brèves et plus hétérogènes que celles de « L'Adieu ». Se côtoient, par exemple, une phrase comme « Les lueurs se sont multipliées » et une autre décrivant la carte de Bleston en plus d'une page (22 mai, p. 54-55/255-256). Dans la première moitié du roman, les dialogues, souvent composés de phrases très courtes, sont, de même, beaucoup plus présents qu'à la fin de *L'Emploi du temps*. Autrement dit, **l'on passe d'une certaine /Irrégularité/ à une certaine /Régularité/**. Butor, en cela, imite encore une fois Joyce et il l'imite consciemment puisque, dans *Répertoire I,* il écrit au sujet de *Finnegans Wake* :

> « le rythme des phrases est particulièrement étudié et diversifié ; parfois fait d'une succession dialoguée de courtes paroles, parfois s'étendant au contraire en immenses périodes de plusieurs pages soutenues par des mots indéfiniment longs[3]. »

Comme en musique, loin d'être gratuite, **cette variation rythmique a des effets sur le « ton » du texte, a des effets sur l'auditeur-lecteur, a des conséquences sur les existentiaux** et, là encore, c'est Butor lui-même qui le dit : « certains rythmes réguliers exaltent, tonifient […] un rythme irrégulier trouble[4] ». Le fait que la régularité soit plus présente à la fin conforte les conclusions de l'analyse des niveaux de l'histoire et du récit : **par le musical, Revel conquiert 'Stabilité', 'Sérénité' et 'Harmonie'.**

. Silence et sirène

Pour vérifier les conclusions des niveaux du récit et de l'histoire ainsi que la présence, dès *L'Emploi du temps,* d'une musicalisation du textuel, **pour aussi continuer à dégager les faiscsèmes « musicaux », analysons maintenant plus en détail une phrase, déjà plusieurs fois croisée, évoquant la musique :**

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1170.
[2] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 36-37.
[3] Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 198-199.
[4] Butor, « La musique, art réaliste », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 394.

> « Car j'étais seul, car l'orgue au-dessus de la barrière du chœur se taisait, car tout s'accomplissait dans le silence : le labourage, le fratricide, la construction ;
>
> les métiers tissaient en silence, les marteaux forgeaient en silence, les musiciens mimaient le bruit dans le silence, jusqu'au moment où m'est parvenu, au travers de toutes ces paroles prisonnières, de ce concert de coups, de cuivres et de plaintes, gelé dans cette fenêtre, m'est parvenu le raclement d'une voiture de police s'arrêtant brusquement, puis sa sirène comme elle repartait ;
>
> et certes, c'était bien là une part de ce qui devait passer par les ruelles de cette ville de verre sombre, que ce hurlement arraché » (5 août, p. 259/395)[1].

Nous pouvons d'abord observer que **cette phrase se divise en trois « morceaux »** séparés par des points virgules. Par le jeu des longueurs, **la première partie est symétrique de la troisième**. La dimension sonore du texte renforce la structuration : en effet, les mêmes allitérations en [s] et [R] se retrouvent dans ces deux parties :

> « Ca**R** j'étais **s**eul, ca**R** l'o**R**gue au-de**ss**us de la ba**RR**iè**R**e du chœu**R** **s**e taisait, ca**R** tout **s**'accompli**ss**ait dans le **s**ilen**c**e » ;
>
> « et **c**e**R**tes, **c**'était bien là une pa**R**t de **c**e qui devait pa**sser** par les **R**uelles de **c**ette ville de ve**RR**e **s**ombRe, que **c**e hu**R**lement a**RR**aché ».

Sémantiquement, **cette symétrie s'avère, en fait, antithèse et, comme le montre le schéma ci-dessous, le ternaire se révèle binaire**.

a) silence b) silence // bruit c) bruit.

Si nous nous appuyons sur la ponctuation et sur les parallélismes, la première partie pourrait être représentée comme ci-dessous :

> a)
>
> Car j'étais seul,
> car l'orgue au-dessus de la barrière du chœur se taisait,
> car tout s'accomplissait dans le silence : le labourage, le fratricide, la construction ;
>
> b)
> les métiers tissaient en silence,
> les marteaux forgeaient en silence,
> les musiciens mimaient le bruit dans le silence,
>
> jusqu'au moment où m'est parvenu, au travers
> de toutes ces paroles prisonnières,
> de ce concert de coups, de cuivres et de plaintes, gelé dans cette fenêtre,

La schématisation ci-dessus révèle une forte musicalisation du passage. **Le rythme ternaire domine** amplement et ce à la fois au niveau macrostructural (création par les anaphores de trois « tercets ») et au niveau microstructural (présence d'accumulations ternaires : « le labourage, le fratricide, la construction », « de coups, de cuivres et de plaintes »).

[1] Dans le texte de Butor, les trois parties forment un seul paragraphe. La présentation proposée a pour but de rendre l'analyse qui suit plus claire.

A chaque « tercet » ou presque, **nous retrouvons** aussi **un rythme similaire, à savoir une cadence majeure.** Le deuxième « vers » est plus long que le premier mais plus court que le troisième. A noter que cette gradation de la longueur des « vers » est redoublée dans le premier tercet par une gradation de la longueur des mots. Dans le premier « vers » dominent des lexies d'une syllabe. Dans le deuxième, trois lexies ont deux syllabes ou plus. Dans le troisième, nous pouvons compter quatre lexies ayant au moins trois syllabes.

On peut aussi repérer dans le texte plusieurs mètres reconnus par la tradition : des octosyllabes (« les métiers tissaient en silence », « les marteaux forgeaient en silence »), un décasyllabe (« car tout s'accomplissait dans le silence ») et même des alexandrins avec césure à l'hémistiche (« Les musiciens mimaient le bruit dans le silence » voire « jusqu'au moment où m'est parvenu à travers » ou encore « De ce concert de coups, de cuivres et de plaintes »).

Dans cette première partie, **les homéotéleutes de même abondent et ce parfois à la rime (**avec l'épiphore « silence » réitérée quatre fois), **parfois en début de vers (**avec les anaphores « car […] car […] car […] » au début du premier tercet ou « les m […] les m […], les m […] » au début du deuxième). **Les « rimes internes ne sont pas non plus absentes.** Non seulement les désinences « ais », « ait » et « aient » de l'imparfait sont récurrentes mais le parallélisme syntaxique accroît la perception de la récurrence phonique :

> « Car j'ét**ais** seul, car l'orgue au-dessus de la barrière du chœur se tais**ait**, car tout s'accompliss**ait** dans le silence ».

Nous pourrions ajouter à cela que les lexies « barrière », « travers », « prisonnières » et « concert » semblent de même se répondre.

La musicalité passe aussi par le jeu des allitérations qui se font même, parfois, harmonie imitative. C'est par exemple le cas dans les deux derniers « vers » où les occlusives labiales miment les coups évoqués dans le référent : « ces **p**aroles **p**risonnières, de ce **c**oncert de **c**oups, de **c**uivres et de **p**laintes ».

Cependant, indéniablement, **le tercet le plus musical est le second.**

> **les mé**tiers tiss**aient en silence**,
> **les m**arteaux forge**aient en silence**,
> **les m**usiciens mim**aient** le bruit d**ans** le **silence**,

Nous avons déjà vu que les mètres y étaient traditionnels et très proches, qu'il s'achevait sur un alexandrin régulier, que nous pouvions y détecter anaphores, épiphores et rimes internes mais à cela il faudrait ajouter **que les rimes finales** non seulement sont forcément riches puisque le même mot de deux syllabes est repris mais **sont à la limite des rimes léonines**, ce n'est pas « silence » qui rime mais « en silence » voire « aient en silence ». Certes le troisième « vers » est, de ce point de vue, moins régulier mais, même si les phonèmes réitérés sont

espacés, nous nous devons de noter qu'ils sont pourtant encore tous là. Plus que cela, **à l'intérieur de chaque « vers », nous assistons à un savant glissement phonique**. Dans le premier « vers », le phonème [ti] glisse ainsi de « métiers » à « tissaient ». Dans le deuxième, le son du graphème « eaux » est repris dans « forgé ». Dans le troisième, les phonèmes [y] et [i], quant à eux, se réunissent dans la lexie « bruit ».

Le fait que le passage le plus musical de l'extrait est dans le second tercet et pas dans le troisième (comme le fait que le vers le plus « irrégulier » par la rime et par la longueur est le troisième vers de ce deuxième tercet) **amorce cependant une variation : une décrue du musical**. De même, la troisième « strophe » est moins régulière que la précédente et, symptomatiquement, y apparaissent des lexies connotativement plus péjoratives comme « prisonnières », « coups », « plaintes », « gelé ».

Pour mieux faire sentir, cette « variation », ce changement « de ton, de timbre », cette décrue musicale, schématisons une dernière fois sa structure générale :

a)
Car j'étais seul,
car l'orgue au-dessus de la barrière du chœur se taisait,
car tout s'accomplissait dans le silence : le labourage, le fratricide, la construction ;

b)
les métiers tissaient en silence,
les marteaux forgeaient en silence,
les musiciens mimaient le bruit dans le silence,

jusqu'au moment où m'est parvenu, au travers
de toutes ces paroles prisonnières,
de ce concert de coups, de cuivres et de plaintes, gelé dans cette fenêtre, //

m'est parvenu le raclement d'une voiture de police s'arrêtant brusquement
puis sa sirène comme elle repartait ;

c)
et certes, c'était bien là une part de ce qui devait passer par les ruelles de cette ville de verre sombre, que ce hurlement arraché.

Première « variation », le rythme ternaire fait soudain place à un rythme binaire. Nous avons non pas droit à trois « m'est parvenu » mais à deux et ce rythme binaire, peu à peu, se met à vaciller. Le deuxième « au travers de » est elliptique. Quant au deuxième sujet du deuxième « m'est parvenu », contrairement à ce qui se passait précédemment, il n'est plus syntaxiquement parallèle au groupe nominal qu'il redouble (« le raclement d'une voiture » ; « puis sa sirène »). En toute logique, **dans la troisième partie du texte, le rythme binaire disparaît**. **Plus d'anaphore, plus de redoublement syntaxique mais un retour à un énoncé qu'il serait d'autant plus tentant de qualifier de linéaire que les compléments de nom s'accumulent les uns à la suite des autres**.

Autre « variation », la cadence dominante n'est plus majeure mais mineure : « puis sa sirène comme elle repartait » est bien plus court que « le raclement d'une voiture de police s'arrêtant brusquement ». **Le processus est comme accentué dans la troisième partie du texte** où « que ce hurlement arraché » est proportionnellement encore bien plus court que l'énoncé qui le précède.

Nous le voyons, **la belle symétrie disparaît**. Ce qui est vrai à un niveau est vrai à un autre. La partie du texte mise en gras n'est pas symétrique de celle qui précède, elle est beaucoup plus courte. De la même façon, même si la troisième partie est, comme nous l'avons dit, en écho avec la première, elle est, elle aussi, plus courte que celle-ci.

Dans ce qui est en gras, **nul octosyllabe, nul décasyllabe, nul alexandrin incontestables.** Certes, il est sans doute possible d'analyser « m'est parvenu le raclement d'une voiture » comme un alexandrin et « de police s'arrêtant brusquement » comme un décasyllabe et cela d'autant plus que nous sommes à la frontière de la partie précédente et que ces métriques confirmeraient la décrue musicale généralisée. Cependant, l'alexandrin n'a plus de césure à l'hémistiche et la tentative est beaucoup plus hasardeuse que précédemment puisque aucun signe de ponctuation, aucun parallélisme syntaxique ne confirment ce découpage.

Epiphores et rimes finales ont aussi complètement disparu. Quant à l'anaphore, encore présente au début de la deuxième partie, via « m'est parvenu », elle s'achève sans qu'une nouvelle ne ressurgisse. **Les seules homéotéleutes résistant à la démusicalisation généralisée** (« raclement », « s'arrêtant », « brusquement ») **mettent particulièrement bien en valeur le dysphorique** et appellent la dernière lexie de l'isotopie du /Sonore/, à savoir le substantif « hurlement ». De même, on pourrait alléguer que quelques allitérations subsistent mais elles sont là pour faire entendre au lecteur non pas une sonate ou une fugue mais le freinage d'une voiture de la police :

> « m'est pa**r**venu le **r**aclement d'une voitu**r**e de police s'a**rr**êtant b**r**usquement, puis sa si**r**ène comme elle **r**epa**r**tait ».

Toutes ces remarques conduisent aux mêmes conclusions que précédemment. Ce que nous avons découvert aux niveaux du récit et de l'histoire se retrouve au niveau de l'écriture. Le début du texte révèle en effet un monde silencieux où seul est perceptible, en arrière-fond, un lancinant murmure (allitération en r et s) où le « je » solitaire a bien du mal à s'affirmer (proposition de 4 lexies). Cependant, un retour dans le passé, via le vitrail de l'Ancienne Cathédrale, lui permet d'y puiser de quoi reprendre quelques forces (cadence majeure). A partir de cet instant, l'isotopie de la /Musique/ se fait plus

prégnante et, surtout, le texte ne cesse de se musicaliser et ce au point que le silence est sur le point de redevenir musique, et ce au point qu'au moment où surgit la lexie « musicien », les décasyllabes deviennent un pur alexandrin.

Mais, à ce stade du roman, Revel ne s'est pas encore totalement reconstruit, Revel n'a pas encore compris que son rôle est de réanimer « les paroles gelées », n'a pas encore compris que les bruits de la ville, que le brouhaha ambiant sont appelés, eux aussi, à être musique, sont la musique d'aujourd'hui. Sous les coups de butoir de l'idéologie bourgeoise, symbolisée par ceux qui en sont les garants et symboles, la police et sa voiture, qui représente, elle, la froide technicité du monde moderne, la musicalisation généralisée « s'arrête alors brusquement ». La police d'aujourd'hui remplace les tisserands, forgerons et musiciens d'hier. Raclements et sirènes chassent cuivres et concerts. Les cadences majeures se meuvent en mineures, le texte diminue, le ternaire se fait binaire puis simple petit énoncé linéaire qui ne cesse de s'amenuiser. Le silence regagne du terrain, un silence qui donne envie de hurler de désespoir pour lutter contre la néantisation généralisée qui guette.

Doit-on en déduire que Bleston est condamnée à la cacophonie et au silence ? La présence du verbe « repartir », le fait que, par les allitérations, par la phrase, par le hurlement, par les bruits extérieurs, le silence ne finit pas par l'emporter totalement, le fait qu'à l'opposé du premier, le dernier énoncé (c) passe de lexies ayant pour la plupart une syllabes à des lexies contenant deux puis trois syllabes, le fait que la fin du texte, par les allitérations en [R] et [s] et par les rimes internes, est symétrique du début (a. « barrière » ; b. « travers », « prisonnière », « concert » ; c. « verre »), début qui a été suivi d'une tentative presque réussie de remusicalisation, le fait aussi que, grâce au vitrail, Revel commence à comprendre que coups et plaintes puissent être les « instruments de musique » du grand concert qu'est la vie et, enfin et surtout, le fait que les allitérations et assonances ([l], [l] ; [r], [r] ; [v],[v] ; [el], [il]) se multiplient (« les ruelles de cette ville de verre ») et que nous pourrions fort bien voir derrière le dernier syntagme du passage (« hurlement arraché ») une métaphore vive du journal de Revel laissent espérer des lendemains meilleurs, ce que l'analyse référentielle, avec les murmures et bruissements qui deviennent résonance puis harmonie, confirme. Remarquons, pour terminer, que tout était dit dès les premières lignes, tout était dit dans les vitraux : « tout s'accomplissait dans le silence : le labourage, le fratricide, la construction ».

En conclusion, l'analyse qui précède est la confirmation qu'à l'époque de *L'Emploi du temps* Butor ne se contente pas de musicaliser son référent en virtualisant et actualisant sons, chants, instruments de musique et tortues mais que, déjà, il musicalise son écriture. De plus, cette analyse montre que la musique a partie liée avec plusieurs des faiscsèmes découverts précédemment comme par exemple la /Complexification/ (mais aussi, puisque la dernière partie est musicalement beaucoup moins riche, nouveau potentiel faiscsème, la /Simplification/) ; la /Continuité/ (puisque les différentes étapes sont reliées par des jeux d'écho phonologiques et sémantiques) et la /Discontinuité/ (puisque nous avons repéré des ruptures) ; la /Directivité/ (par la présence de la flèche du Temps, le silence est suivi d'un bruit de voiture) et la /Rétrogradation/ (par la référence au vitrail qui ramène Revel à l'époque des descendants de Caïn, à l'époque de la construction de la cathédrale) ; la /Finitude/ (puisque le silence menace) et la /Non-finitude/ (puisque, malgré tout, il ne l'emporte pas) ; l' /Imprévisibilité/ et l' /Irrégularité/ (puisque parfois, le ternaire attendu n'arrive pas, puisque aucun mètre ne s'impose) mais aussi la /Prévisibilité/ et la /Régularité/ (puisque le ternaire revient, puisque certains phonèmes réapparaissent) ; l' /Ordre/ (dans la première moitié du texte), le /Désordre/ (dans la deuxième moitié du texte) ; la /Progressivité/ (par le crescendo de la première moitié) et la /Régressivité/ (par le decrescendo de la deuxième moitié) ; la /Prolifération/ (par exemple via les parallélismes et les cadences majeures) mais aussi, autre nouveau faiscsème potentiel, la /Raréfaction/ (via la disparition des parallélismes et les cadences mineures) ; la /Répétitivité/ (par exemple des phonèmes, des anaphores, des épiphores, etc.) et la /Variation/ (disparition des parallélismes, des mètres, etc.) ; la /Simultanéité/ (quand la voiture de police passe, les représentations qui sont sur les vitraux ne cessent pas pour autant) et la /Successivité/ (le silence est suivi du raclement de la voiture de police) ; etc.

Reste bien sûr à confirmer l'omniprésence de ces faiscsèmes, à les relier davantage à la question du Temps et à éventuellement les rassembler dans un schème matriciel qui rendrait mieux compte de la représentation du monde et du Temps de Butor que, par exemple, le schème des strates géologiques ou du monceau d'affiches déchirées.

. De la phrase à la fugue

Pour ce faire, retournons à une phrase d'autant plus cruciale qu'elle est la dernière du roman (pour faciliter la lecture des lignes qui suivent et pouvoir constamment visualiser l'extrait étudié, il est possible d'utiliser la double page 836 - 837) :

> « Dans ce coin de compartiment, face à la marche, près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck, il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi, quelques instants pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu parce qu'il était bien trop tard, que je ne pouvais plus lutter contre le sommeil, au moment où j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien, de lire ces phrases, ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end comme je l'aurais voulu, ce week-end au cours duquel je n'ai même pas pu aller regarder enfin la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee, ce week-end trop encombré de courses et de dernières visites que je n'ai pas le temps de détailler parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai, sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1er mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé depuis le hall, appelant de toute ma haine, le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner,
>
> le samedi 1er mars, avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français que je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Street, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise ;
>
> il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus, où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier pour la dernière fois, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick, et même James Jenkins dont les vacances étaient terminées ;
>
> et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire, tandis que je m'éloignerai de toi, Bleston, l'agonisante, Bleston toute pleine de braises que j'attise, ce qui me paraissait si important à propos du 29 février, puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase » (30 septembre, p. 393-394/486-487).

Exactement comme dans une polyphonie orchestrale, on peut repérer dans cette phrase l'équivalent d'une mélodie, à savoir une voix principale servant de charpente à l'ensemble du morceau et de point de référence aux autres voix, ces dernières se construisant alors en quelque sorte par rapport à elle. En musique, tantôt ces voix reprennent la mélodie principale telle quelle mais avec un décalage dans le temps ou avec un écart d'une quinte, d'une tierce, etc. ; tantôt elles contiennent des variations mélodiques, des variations rythmiques, etc. ; tantôt enfin, elles la prennent totalement à contre-pied en recherchant par exemple un maximum de dissonances. Etant donné que sur une partition occidentale traditionnelle la mélodie se lit horizontalement, exactement comme l'écriture, de gauche à

droite, **dans les phrases de Butor son correspondant le plus proche serait certainement l'axe syntagmatique**. Dans l'extrait étudié, la mélodie pourrait donc par exemple être « Dans ce coin de compartiment, il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février ».

Cependant « dans la musique occidentale […], on a non seulement multiplié le mot horizontalement mais aussi verticalement, c'est-à-dire qu'on a fait entendre plusieurs voix à la fois. Dans un dialogue entre amoureux, on va pouvoir répéter les mots "je t'aime" un grand nombre de fois successivement, mais ils vont pouvoir parfois chanter ensemble à la même hauteur ou à des hauteurs différentes[1]. » Dans la littérature traditionnelle, la successivité étant la loi, les auteurs ne jouent pas sur la dimension harmonique. Butor estimant que la littérature est une parole particulièrement musicalisée et ayant tendance, comme montré plus haut, à musicaliser de plus en plus ses textes exploitera, après *L'Emploi du temps*, pleinement cette potentialité, par exemple, dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. **On peut** cependant **légitimement se demander si,** dans le journal de Revel, **à l'horizontalité de la lecture mélodique ne s'ajouterait pas** déjà**, en creux,** comme sur les partitions musicales**, la verticalité d'une lecture harmonique et ce parce que non seulement le paradigmatique est particulièrement abondant dans ce journal mais surtout parce qu'il permet des jeux qui rappellent le travail d'harmonisation qu'effectuent les compositeurs et qui illustrent parfaitement ce qu'en dit Butor.**

L'abondance des phrases par parallélisme constatée plus haut n'est-elle pas déjà en soi la meilleure preuve d'un travail sur le paradigmatique ? A peine débuté, le premier syntagme de la phrase que nous étudions, « Dans ce coin de compartiment », est par exemple redoublé par « face à la marche » puis par « près de la vitre grise couverte […] » Comme en musique, comme lorsqu'il y a harmonie, ces syntagmes sont en résonance avec la ligne mélodique, lui font écho, la complètent, la varient, la discutent. **Conformément à certains des propos de Butor cités plus haut, loin de n'être que décoratives, elles ont même des implications sur le signifié.** A titre d'exemple, au début de la phrase que nous analysons sont mis en vis-à-vis :

> « Dans ce coin de compartiment » ;
>
> « face à la marche » ;
>
> « près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck ».

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, XI Improvisations*, La Différence, 2010, p. 1166.

« Harmoniser » ces trois circonstants amène à comprendre que Revel, « jeté », comme tout humain, dans un « coin » du monde totalement compartimenté, est « face » à un double choix. Soit il regarde devant lui, affronte son futur et ainsi « grandira ». Soit, au contraire, il regarde sur le côté, tergiverse, « bavarde » dirait Heidegger, se tourne vers le passé et, alors, est appelé à connaître une vie bien grise et bien terne où il restera immanquablement séparé des autres, où il restera inévitablement enfermé dans sa petite cage de verre.

L'écriture de Butor permet une autre possibilité harmonique qu'il a décrite dans ses *Improvisations* et **qui incite encore un peu plus à rapprocher le paradigmatique de l'harmonique** :

> « Dans la musique de l'école de Vienne on parle de mélodie de timbres. Au lieu qu'un seul instrument joue une mélodie, celle-ci va être distribuée sur plusieurs. Chez Webern par exemple, le piano joue une note, le hautbois la seconde, un violon la troisième[1]. »

Ce qui n'empêche pas bien sûr alors le piano de poursuivre une deuxième voix, et le hautbois, après avoir été le relais de la mélodie principale, d'en continuer, au moment où le violon prend en charge à son tour la mélodie principale, une troisième. Autrement dit, **la mélodie première peut passer d'une ligne à une autre.** Carlo Ossola fait remarquer que Butor utilise et explicite cette possibilité dans une note *Intervalle* :

> « Ce qu'il faut donc dans cet orchestre accompagnateur, c'est que la mélodie passe de vois en voix, que les rôles se transforment les uns dans les autres, mais tout en restant suffisamment distincts, que le soliste devienne soudain chœur, mais que la différence entre eux soit suffisamment maintenue pour que l'on ressente une surprise, même après coup[2]. »

Mais **ne serait-ce pas** en fait **dès *L'Emploi du temps* que Butor exploite ce possible ?** Un groupe de mots qui d'un certain point de vue ne semble être que projection sur l'axe paradigmatique, qu'accompagnement, qu'harmonisation, peut en effet fort bien, d'un autre point de vue, devenir une unité à part entière de l'axe syntagmatique, c'est-à-dire élément de la mélodie principale alors que ce qui jusqu'alors était considéré comme élément de la ligne mélodique principale peut se muer, par la même occasion, en ligne d'accompagnement, en harmonisation. C'est à cause de cette possibilité qu'offre le texte butorien que précédemment nous avons multiplié les précautions oratoires au moment d'énoncer ce que nous avons présenté comme « la mélodie » de la phrase. Rien n'empêche en effet de considérer que la mélodie principale n'est pas celle que nous avons proposée mais par exemple :

> « Près de la vitre grise couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que le train s'ébranle et je n'ai même plus le temps de noter ce qui me paraissait si important à propos du 29 février ».

---

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1170.
[2] Butor, *Intervalle, anecdote en expansion*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 1125-1246, cité par Ossola, *Conversation sur le temps,* coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 14.

Rien n'empêche de considérer qu'il y a autant de mélodies principales que de combinaisons paradigmatiques ou au moins de considérer que plusieurs mélodies sont concurrentes. Comme en musique, par ce biais, les possibles se démultiplient, tel élément de la phrase qui pour un auditeur n'était qu'élément secondaire, par exemple le 29 février, **devient élément premier et s'enrichit alors, à l'image de ce que nous avons pu observer ci-dessus, mais aussi précédemment avec le titre, des autres harmoniques. Par ce biais, la phrase devient la somme quasi infinie de toutes ses lectures ou auditions, la compréhension du monde jaillit de l'union de tous. Le lecteur, l'auditeur, passe du statut de simple étant à celui de créateur.** Dans *Intervalle,* Butor invite à une telle approche : « Lecteur, pourquoi de temps en temps n'ajouteriez-vous pas au-dessus de ce second journal après coup […] votre propre journal de lecture […][1] ? »

Mélodies, harmonies… A ces caractéristiques structurelles, il faudrait ajouter que, **toujours comme en musique**, qu'il soit dans une voix ou dans une autre, qu'il passe d'une voix à une autre, **nous pouvons très souvent repérer dans les phrases de Butor ce que les musicologues appellent un thème**, c'est-à-dire une ligne mélodique ou une séquence harmonique reprise tout au long de l'œuvre. Dans la phrase ci-dessus, à plusieurs reprises revient par exemple la ligne mélodique 1) « **il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge** » :

> 2) « **quelques instants** pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu » ;
>
> 3) « **parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai** » ;
>
> 4) « **le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner** » ;.
>
> 5) « **il ne me reste plus que quelques instants, Bleston**, pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons » ;
>
> 6) « **et je n'ai même plus le temps** […] **puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase** ».

En musique, le fragment exécuté en premier est dit « antécédent », sa reproduction est appelée « conséquent ». L'imitation est dite « régulière » lorsque le conséquent est identique à l'antécédent. Cependant**, la plupart du temps, le thème subit des modulations, des… variations**. **Le conséquent peut** alors **être « resserré »**, **c'est le cas par exemple du début de la deuxième occurrence** (« quelques instants ») où le thème originel est réduit à moins de

[1] Butor, *Intervalle, anecdote en expansion*, *Œuvres complètes, I Romans*, La Différence, 2006, p. 1125-1246, cité par Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 15.

la moitié de sa première partie. **Le conséquent peut aussi être « augmenté », c'est le cas cette fois de la deuxième partie de la troisième occurrence** où vient s'ajouter à la lexie « horloge » à la fois une précision spatiale (« le cadran ») et une relative (« que je surveille sur le quai »). Autre cas de figure, le plus courant, **le conséquent peut être « transposé ». C'est le cas de la dernière occurrence.** Celle-ci est en effet sémantiquement très proche du thème de départ. Même si les mots ne sont pas les mêmes, la syntaxe de la première partie n'est pas si éloignée de celle de la première partie de la première occurrence : pronom personnel (« il »/ « je »), mêmes adverbes de négation (« ne […] plus »), verbe court (« reste », « ai »), complément d'objet se référant à du temporel (« avant que la grande aiguille […], « puisque la grande aiguille […] ». Quant à la suite, le même lexique réapparaît « devenue », « verticale ».

Ce premier constat fait, il est évidemment important d'ajouter que, **chez Butor, mélodies, harmonies et thème ne sont pas disposés aléatoirement. Montrons-le en décomposant maintenant en quatre grandes parties la phrase que nous analysons.**

Cette phrase commence, nous l'avons vu, par trois circonstants de lieu directement reliés à la suite du texte. Les deux premiers (« Dans ce coin de compartiment, face à la marche ») sont relativement simples. En revanche, le troisième, comme si Revel après s'être fait la main se « lançait » pour de bon, se complexifie et s'allonge très nettement : « près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck ».

Apparaît ensuite ce que nous avons appelé plus haut le thème. Nous pouvons, à son tour, le diviser en deux parties : d'une part, en ce que nous nommerons, pour une raison que nous éclaircirons plus loin, le « sujet » (« il ne me reste plus que quelques instants, Bleston ») et, d'autre part, en ce que nous désignerons par la lexie « réponse » (« avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge »). Cette réponse est à la fois imitation et mutation du sujet. Imitation puisque nous retrouvons les thématiques du Temps, de l'ultimatum et la référence à un événement qui doit survenir d'un instant à l'autre. Mutation puisque la formulation est différente et puisque ce n'est plus la durée qui est envisagée mais l'aboutissement, le point final visé. A noter que dans la phrase que nous analysons cette « réponse » est redoublée par un syntagme parallèle qui est l'équivalent d'une variation de la variation : « avant que le train s'ébranle ». Vient ensuite, après une brève reprise du sujet (« que quelques instants »), le groupe prépositionnel « pour esquisser les pages que je n'ai pas

pu écrire hier soir ». Ce dernier, puisque orienté vers le passé, puisque abordant un référent prenant place à l'intérieur plutôt qu'à l'extérieur, puisque évoquant le trop tard plutôt que le trop tôt, le non départ (de l'écriture) plutôt que le départ, un acte de déplacement minime (écrire) plutôt qu'un acte de déplacement conséquent (prendre le train), est aussi différent du sujet que possible. Pour cette raison, nous le nommerons contre-sujet. Sujet, réponse et contre-sujet forment un tout que nous appellerons cette fois « Exposition ».

Cette deuxième partie de la phrase est suivie par un long développement qui, de temps en temps, ramène au thème et au contre-sujet. Preuve en est, non seulement le sujet, « il ne reste plus que quelques instants », apparaît une fois mais la thématique de la réponse revient à deux reprises. La grande aiguille est en effet évoquée tantôt explicitement (« parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille »), tantôt implicitement (« ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner »). Quant au contre-sujet, il est partout. Nous le retrouvons à travers toutes les évocations de ce que Revel n'a pas encore eu le temps d'écrire, à savoir ce qu'il a relu la veille, ce qu'il a fait ou n'a pas fait le week-end dernier, les souvenirs du mois de mars et, bien sûr, les événements mystérieux du vingt-neuf février. Tout dans cette partie est en fait dans l'art de reprendre sujet et contre-sujet tout en ne cessant de les faire varier, tout en les déformant, tout en semblant s'en éloigner, s'en détourner, en un mot, tout en les « divertissant » (au sens étymologique du terme). Pour cette raison, nous nommerons cette troisième partie : « divertissements ». Dans cette partie, la plus longue, tous les moyens (variations, mutations, ornements, etc.) sont bons pour « obvier à l'impression de monotonie », tout en revenant et revenant cependant, toujours et sans cesse, aux sujet et contre-sujet. D'où, bien sûr, l'importance de doser le retour du sujet et du contre-sujet, de s'étendre sur certains divertissements, comme l'arrivée de Lucien ou la description de la grande salle de Matthews and Sons, qui, bien qu'en rapport avec le sujet ou le contre-sujet, les font oublier, d'où, enfin, l'importance de savoir s'arrêter à temps en entamant la quatrième et dernière partie de la phrase.

Clore la dynamique d'expansion, préparer la fin de la phrase est justement la fonction de cette dernière partie, partie que nous nommerons « réexposition » pour la simple et unique raison que le sujet et la réponse, qui jusqu'alors semblaient comme se courir après sans jamais réussir à se rejoindre, sont soudain, comme dans l'exposition, sur le point d'être réunis. A noter aussi que juste auparavant, via la longue accumulation « Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick », le contre-sujet est comme tenu, comme prolongé

une dernière fois. Si cette prolongation, qui ramène à la première apparition du contre-sujet en question (« hier soir », « hier ») et qui suit, comme c'était déjà le cas dans l'exposition, le sujet, stabilise le mouvement de la phrase, crée une sorte de digue refermant tout le flot qui précède, elle génère parallèlement un mouvement d'attente, attente de ce qui va peut-être enfin être révélé, attente aussi du départ de Revel, attente paradoxale puisque plutôt qu'une fin, c'est un commencement qui s'annonce. Autre « nouveauté », signalé par la présence de deux futurs de l'indicatif, pour la première fois dans le passage, l'avenir est envisagé explicitement. Notons enfin que le tout, dans la continuité du paradoxe et de l'innovation signalés à l'instant, s'achève par une sorte de morceau de bravoure où se mêlent antithèses (« départ »/ « termine » ; « départ » / « dernière »), référence autonymique (« cette dernière phrase ») et cadence régulière.

Cette structure quadripartite que nous venons de mettre en évidence (tâtonnement préliminaire, exposition, divertissements, réexposition) est d'autant plus intéressante pour notre propos que, loin d'être aléatoire, elle correspond trait pour trait, comme nous allons maintenant le montrer, à ce que les musicologues appellent une « fugue avec prélude » et est ouvertement évoquée par Butor quand il réfléchit aux rapports possibles entre la littérature et la musique :

> « La combinaison de ces dédoublements horizontaux et verticaux va produire toutes sortes d'obliques. Une phrase commence, la même commence un peu plus tard à une autre hauteur. Ce sont des canons ou des fugues. […] Quant aux multiplications obliques elles vont produire des rencontres nouvelles entre différentes parties de la phrase originelle. La structure de la phrase parlée est soumise à une charpente polyphonique[1]. »

A l'origine, le luth étant un instrument particulièrement difficile à accorder, les préludes étaient tout simplement des improvisations introductives servant à prendre en main cet instrument et se complexifiant au fur et à mesure de l'exécution et ce jusqu'à ce que le musicien se sente enfin prêt à interpréter son morceau. Si les préludes les plus anciens étaient totalement coupés du morceau en question, au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle s'imposent de plus en plus des préludes s'intégrant à la pièce qui suit, à savoir dans de nombreux cas… une fugue. Bach et son *Clavier bien tempéré* comme plus tard les 6 *Préludes et fugues,* op. 35 de Mendelssohn, les *Préludes et fugues* de Brahms pour orgue ou le *Prélude, choral et fugue* pour piano de César Franck en sont les meilleures preuves.

La plupart des fugues, quant à elles, commencent, exactement comme la phrase de Butor, par un « sujet » suivi, à une autre voix, d'une « réponse », c'est-à-dire, à l'origine, une

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 1166.

imitation à la quinte du sujet (fugue réelle). Par la suite, cependant, par le biais de ce que les musicologues appellent une mutation, la deuxième voix s'est mise à répondre à la tonique par la dominante ou à la dominante par la tonique (fugue tonale). Parallèlement à cette deuxième voix, dans toutes les fugues, le sujet est suivi d'un « contre-sujet » qui est censé être aussi différent de ce dernier que possible, aussi bien par le rythme que par la mélodie. C'est une sorte de thème secondaire qui, à la manière du sujet, sera sans cesse repris et développé par la suite. Des variantes bien sûr existent. Certaines expositions font par exemple entendre deux fois le sujet et deux fois la réponse.

Dans les fugues, l'exposition est suivie de « divertissements » plus ou moins importants, c'est-à-dire de fragments thématiques imitant, ornant, déformant sujet (et donc réponse) ou contre-sujet et s'intercalant les uns aux autres. Cette partie est structuralement parlant la plus libre de la fugue. Le compositeur cherche en effet à y éviter le talon d'Achille de cette forme : l'effet de monotonie. Pour cela, assez souvent il espace alors le retour du sujet ou du contre-sujet.

Exactement comme dans la phrase de Butor, la dernière présentation du sujet est très souvent précédée d'une longue tenue qui sert à stabiliser le mouvement ou à créer une tension. Chez Haydn, elle entraîne souvent un sentiment d'attente, une sorte de suspens qui est ensuite révolu par une arrivée joyeuse et héroïque. Chez Beethoven, elle est plutôt l'équivalent d'une sorte de digue cherchant à contenir le flot musical qui la précède tout en annonçant le futur raz-de-marée qui va la briser. Arrive le rapprochement du sujet et de sa réponse qui, l'un comme l'autre, ne sont plus alors développés mais au contraire réduits à leur forme la plus simple. L'ensemble se termine généralement par un développement ayant un caractère différent et par une clôture brillante ou expressive.

Si nous récapitulons tout ce qui précède, nous voyons qu'il devient possible de figurer la phrase que nous étudions sous la forme d'une fugue où le bleu correspondrait au prélude, le rouge et l'orange au thème (c'est-à-dire respectivement au sujet et à sa réponse) et le vert au contre-sujet.

PRELUDE
- Dans ce coin de compartiment,
- face à la marche,
- près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck,

EXPOSITION
il ne me reste plus que quelques instants, Bleston,

. avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge,
. avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi,

quelques instants

pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu

DIVERTISSEMENTS

parce qu'il était bien trop tard, que je ne pouvais plus lutter contre le sommeil, au moment où j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien, de lire ces phrases, ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end comme je l'aurais voulu, ce week-end au cours duquel je n'ai même pas pu aller regarder enfin la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee, ce week-end trop encombré de courses et de dernières visites que je n'ai pas le temps de détailler

parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai,

sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1er mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé depuis le hall, appelant de toute ma haine

le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner.

le samedi 1er mars, avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français que je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Street, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise ;

il ne me reste plus que quelques instants, Bleston,

pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus, où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier pour la dernière fois, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick, et même James Jenkins dont les vacances étaient terminées ;

REEXPOSITION
et je n'ai même plus le temps

de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire, tandis que je m'éloignerai de toi, Bleston, l'agonisante, Bleston toute pleine de braises que j'attise, ce qui me paraissait si important à propos du 29 février,

puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase.

---- = prélude ---- = sujet ---- = réponse ---- = passé récent ---- = passé lointain

---- = futur Thème Contre-sujet

Si nous regardons maintenant d'un peu plus près le contre-sujet, à savoir tout ce qui concerne ce que jusqu'alors Revel n'avait pas encore réussi à écrire, il est frappant de remarquer qu'à son tour, il se dédouble en au moins deux sujets : *ce qu'il n'a pas eu le temps* de raconter sur son passé récent (en vert foncé sur le découpage de la page 837), *ce qu'il n'a pas eu le temps* de raconter sur son passé lointain (en vert clair sur le découpage de cette même page). Pourtant ces nouveaux sujets n'en sont en réalité pas, ce sont des reprises du contre-sujet, des subdivisions du contre-sujet. Autrement dit, nous avons là ce que les musicologues appellent une fugue triple. Dans les fugues de ce type, le premier sujet secondaire est généralement exposé, développé puis interrompu. Un deuxième est alors à son tour exposé puis développé et interrompu. Après quoi les deux sujets se combinent. C'est bien ce qui se passe dans la phrase que nous étudions. Le deuxième et le troisième sujet se retrouvent en effet réunis et mêlés dans la réexposition qui par la même occasion en devient encore un peu plus le lieu de la clôture. A noter aussi que toujours comme dans une fugue double, triple ou quadruple, à chaque fois le nouveau sujet est, à son tour, accompagné d'une réponse et d'un contre sujet. Le premier divertissement, par exemple, s'il a pour sujet, comme nous venons de le voir, le peu de temps restant pour écrire le passé récent, a comme réponse le sommeil et la fatigue ressentis par Revel et comme contre-sujet une description de l'opposé de ce sommeil et de cette inactivité, à savoir le récit des mille et une occupations de Revel non plus cette fois entre les quatre murs de sa chambre mais dans les rues de Bleston. Le deuxième divertissement a une structure strictement parallèle. Le sujet est, rappelons-le, le peu de temps restant pour écrire le passé lointain, la réponse est la contemplation haineuse du quai, le contre-sujet l'opposé, à savoir le récit de la démarche amicale de Revel vers Lucien non plus cette fois dans un lieu anonyme et froid (le hall) mais dans un endroit nettement plus convivial (un restaurant). Le troisième divertissement n'a-t-il pas, quant à lui, comme réponse au peu de temps restant pour écrire le passé récent la description de la grande salle de travail de Matthews and Sons et pour contre-sujet l'évocation à la fois des occupants de cette salle et de la thématique des vacances ? Autrement dit encore, dans un cas, un lieu marqué par l'officialité du nom de la compagnie et des individus qu'il ne reverra pas, et, d'autre part, plusieurs noms de camarades dont un devenu ami et donc que normalement il reverra.

Cette phrase finale non seulement confirme donc que certaines phrases du roman ont une structure musicale mais elle est un véritable *compendium* des faiscsèmes jusqu'alors rencontrés : /Complexification/ et /Simplification/ ; /Continuité/ et /Discontinuité/ ; /Directivité/ et /Rétrogradation/ ; /Finitude/ et /Non-Finitude/ ;

/Imprévisibilité/ et /Prévisibilité/ ; /Irrégularité/ et /Régularité/ ; /Ordre/ et /Désordre/ ; /Progressivité/ et /Régressivité/ ; /Prolifération/ et /Raréfaction/ ; /Répétitivité/ et /Variation/ ; /Simultanéité/ et /Successivité/. On pourrait même rajouter à ces faiscsèmes une tension /Brièveté/, /Longueur/.

✓ **Du prélude à l'opéra, de la série au canon**

. Prélude

L'analyse ci-dessus comme la connaissance que nous avons maintenant de la poétique butorienne amènent bien sûr à ne pas limiter l'approche musicale aux niveaux du récit et de l'histoire ou au niveau de l'écriture et à se demander si de même qu'il a puisé dans les différents genres littéraires existants, Butor n'aurait pas aussi puisé dans les différentes formes musicales existantes. A cette question, il répond sans équivoque :

> Tout cela, en effet, a joué un rôle énorme dans mes premiers romans : la structure musicale de *L'Emploi du temps, Passage de Milan, La Modification*, est essentielle et cela est antérieur à mes collaborations avec des musiciens[1]. »

Au sein même de *L'Emploi du temps*, **l'analyse du début comme de la fin de l'œuvre invite à poursuivre cette piste**. Non seulement Revel écrit que les sept premiers jours de son séjour constituent un ensemble « bien différenci[é] qui form[e] une période bien détachée » mais il nomme cette période « un prélude » (19 mai, p. 45/249). Quant aux dernières pages, elles ne sont pas sans ressemblance avec les pièces musicales dites « ouvertes » comme *Klavierstück XI* de Stockhausen ou la *troisième sonate* de Boulez où, à la manière de Revel « coupant » son journal avant de l'avoir totalement fini, « l'exécutant "réalise une coupe" à l'intérieur du solide que constitue l'œuvre[2]».

Poursuivant cette veine, **Brunel suggère de lire la structure de *L'Emploi du temps* comme une structure d'opéra** :

> « le roman est en cinq parties, ou, si l'on veut, en cinq actes, comme un opéra de Lully ou de Rameau […] "L'Entrée" […] a une connotation opéradique (les entrées, dans l'opéra ballet) et en tout cas une connotation dramatique (la *parodos*, l'entrée du chœur dans la tragédie grecque dont Nietzsche a fait l'ancêtre et le modèle du seul véritable opéra qu'est selon lui le drame musical wagnérien).
> La connotation opéradique est également très sensible dans le titre de la cinquième partie. L'opéra italien du XIXe siècle fait très souvent place à l'*addio*, moment pathétique qui peut être aussi un moment de grand déploiement vocal […] Les répétitions contribuent à donner un élan lyrique à la phrase, qui n'est plus la courte phrase liminaire, mais la phrase longue[3]. »

[1] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 40.
[2] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 84.
[3] Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 145-146.

. Des séries

Si ces remarques ne sont évidemment pas dénuées d'intérêt, il n'en reste pas moins qu'**un des modèles structurels archimusicaux premiers de *L'Emploi du temps* est certainement la musique sérielle**. Un tel modèle peut être dit structural par le fait que chaque unité appartenant à la série a pour caractéristique première de ne pas être une des autres unités de la série. Comme le résume bien Dällenbach, la série « n'existe que par distribution, c'est-à-dire par rapport à d'autres numéros de la série ou d'autres états d'elle-même.[1] »

Dans ses écrits critiques comme dans ses textes plus autobiographiques, Butor revient souvent sur cette révolution musicale. L'influence de Stravinsky, qui, après avoir probablement entendu le *Quatuor opus 22* ou les cantates de Webern, a adopté cette innovation majeure dans *Rake's Progress*[2], y est sans doute pour beaucoup. Dans ses *Improvisations,* Butor avoue une autre influence : « l'ébranlement considérable » que fut l'œuvre de Wagner, ébranlement qui aurait, selon lui, amené les musiciens « à contredire de plus en plus [les] règles anciennes » et conduit Schoenberg à « proposer un nouveau type d'organisation de la matière musicale, une organisation par série de douze sons[3]. » Prenant à contre-pied les règles harmoniques traditionnelles qui interdisent certains accords, la musique dodécaphonique de Schoenberg ne tient effectivement plus compte des contraintes anciennes et impose, avant de reprendre une note déjà utilisée, de passer par les douze notes de la gamme chromatique et ce « dans un certain ordre que l'on appelle une série[4] ».

Butor explique avoir « essayé de trouver quelque chose du « même genre pour organiser [s]a poésie[5] » et avoir utilisé dans ses romans « des structures […] suffisamment contrôlées » équivalentes aux séries de Schoenberg[6]. Confirmant ces propos, Bosseur estime que c'est effectivement dès *Passage de Milan* que Butor, en jouant sur des séries de collages, commence à développer cette « technique[7] ».

---

[1] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 99.
[2] Butor, « La musique, art réaliste », *Répertoire I*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 397.
[3] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 50-51.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 85.

Dans les œuvres postérieures à *L'Emploi du temps*, le recours à des séries est, en tous les cas, **indéniablement très fréquent**. Dans *Votre Faust*, par exemple, comme le dit lui-même Butor :

> « Le monologue d'Henri est fait de 12 éléments, cellules qui se répètent dans un ordre chaque fois différent ; ces 12 éléments sont de longueur inégale ; j'ai créé divers niveaux d'éloignement des éléments les uns par rapport aux autres pour que le changement d'ordre de ces cellules sonnent différemment. Un de ces éléments est lui-même divisé en 12[1]. »

Autre exemple, à propos d'un texte de Rimbaud qui s'intitule *Hallucinations simples*, Butor écrit :

> « J'ai retrouvé les petits carnets dans lesquels j'avais noté les premières esquisses. Pour Rimbaud, j'ai commencé par choisir un certain nombre d'aspects concernant son personnage – aspects qui ont donné lieu à des titres en quelque sorte, enlevés ensuite dans le texte définitif. Cela m'a fourni douze textes d'une demi page chacun. Ces textes primitifs, je les ai d'abord découpés de façon un peu complexe, en trois parties et en laissant des charnières. Puis j'ai réparti cela dans l'espace – ou le temps, comme vous voulez – et j'ai fabriqué des phrases que j'ai distribuées à l'intérieur du texte ainsi obtenu[2]. »

Dans *L'Emploi du temps*, il est intéressant de noter que la lexie « série » revient déjà plus souvent qu'attendu et avec des caractérisations parfois transposables à l'acception musicale :

> « Celui à qui nous ne voulions pas encore demander s'il était bien l'auteur du *Meurtre de Bleston* nous faisait remarquer que, dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement qu'il superpose deux séries temporelles » (21 juillet, p. 225/371) ;
>
> « ainsi tout événement appartenant à la série de l'enquête peut apparaître dans la perspective inversée d'un moment ultérieur comme s'intégrant à l'autre série » (21 juillet, p. 226/371) ;
>
> « toute une série de résonances plus ou moins intenses séparées par de larges intervalles à peu près muets comme les harmoniques en quoi se décompose le timbre d'un son » (23 septembre, p. 385/480) ;
>
> « s'enlaçaient à l'intérieur de ma vision les deux séries de villes et de périodes dont témoignent tes deux grands hiéroglyphes, Bleston, séries de villes et de périodes qui se survivent […] ces deux séries de traditions et traductions » (24 septembre, p. 389-390/483).

De plus, comme l'a fait remarquer Brunel, **le chiffre douze est très présent** dans *L'Emploi du temps*. Cette présence semble d'autant moins le fruit du hasard que Butor, en commentant *Votre Faust*, relie explicitement ce chiffre au dodécaphonisme :

> « Dans le travail de collaboration avec Henri Pousseur, j'ai beaucoup utilisé la notion de "série". Pour réaliser une œuvre homogène, nous avons utilisé des structures pouvant commander tous les éléments ; tout, dans *Votre Faust*, est soumis au principe de la série à douze éléments. […] c'est la musique qui m'imposait l'utilisation de séries de 12 éléments ; mais il se trouve que 12 est un des opérateurs les plus importants de notre civilisation (les 12 mois, la division du cadran en 12 heures…)[3]. »

Revel passe douze mois à Bleston. Il s'attarde à plusieurs reprises sur les horloges de la ville qui, évidemment, sont divisées en douze heures et qui, à midi, comme s'empresse de le

---

[1] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 93.
[2] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 40.
[3] Butor cité par Bosseur, *ibid.*, p. 86.

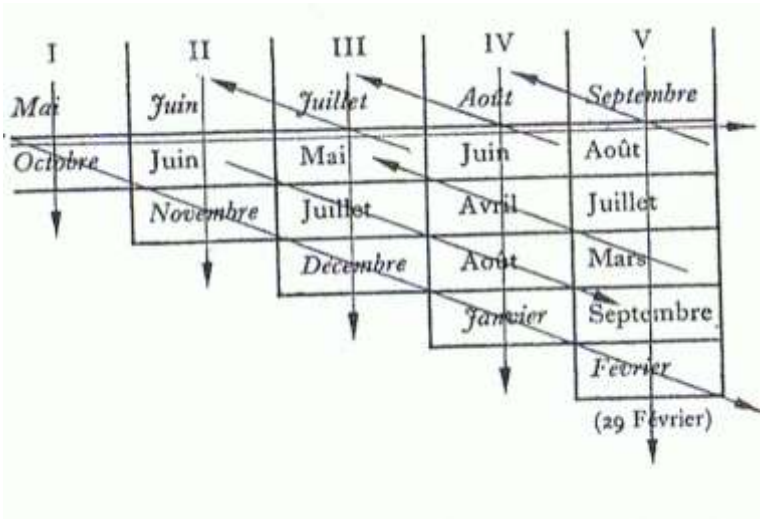
notifier Butor, sonnent douze coups (28 mai, p. 64/261). Nous pouvons aussi découvrir dans *L'Emploi du temps* douze arrondissements et douze documentaires : Crète, Petra, Israël, Palmyre et Baalbeck, Oxford, les lacs canadiens, San Francisco, Rome, Athènes, Bombay, Nouvelle Zélande, Sicile.

Cette multiplication des séries dodécaphoniques est d'autant plus intéressante que, comme le rappelle lui-même Butor, dans la musique sérielle, il peut y avoir superposition[1], il peut y avoir polyphonie. Peuvent aussi se suivre, nous apprend quant à lui Brunel, et cela nous ramène aux faiscsème de la /Directivité/ et de la /Rétrogradation/, **des séries**

> « **en ordre inverse**. Si la série est la "définition d'un ordre de succession des douze notes de la gamme chromatique sans répétition d'aucune note", la récurrence, en ordre rétrograde, sera la "lecture de droite à gauche de la série originale"[2] ».

Evidemment, les successions de mois découvertes précédemment en étudiant les cinq grandes strates du roman n'en deviennent que plus sérielles. Le schéma récapitulatif du roman que propose Raillard[3] montre effectivement qu'a**ux séries horizontales se superposent des séries verticales et qu'aux séries directives se superposent des séries rétrogrades** :

Les « séries » de *L'Emploi du temps*



. Un canon

Des séries répétitives qui se superposent, qui vont tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, tout en formant un tout structuralement unifié… Si l'on ajoute à ces

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 50-51.
[2] Souligné par nous, Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 153.
[3] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 102.

caractéristiques la structure en fugue des phrases de Butor et certaines des réflexions de celui-ci sur la genèse de son oeuvre, nous découvrons un autre modèle musical de *L'Emploi du temps* : « Le livre est construit tout entier comme un canon, un canon au sens musical[1] ».

Si Butor n'innove pas totalement (« Dans *Etapes sur le chemin de la vie,* Kierkegaard avait déjà tenté l'expérience[2] »), il va beaucoup plus loin que son prédécesseur.

Comme on le sait, dans un canon, la même mélodie est reprise par des voix différentes avec un décalage. C'est bien ce qui se passe dans *L'Emploi du temps* par le biais des cinq grandes strates analysées plus haut. Si la première raconte le séjour de Revel à partir du mois d'octobre, la deuxième raconte ce même séjour mais cette fois à partir du mois de juin. De partie en partie, un écart de sept mois est maintenu. En juin, le lecteur auditeur entend parallèlement les strates de novembre et juin, en juillet les strates de décembre et juillet, en août les strates de janvier et août, et, enfin, en septembre les strates de février et septembre. Autrement dit, la première mélodie est octobre, novembre, décembre, janvier, février ; la deuxième juin, juillet, août, septembre, octobre. C'est bien **la même « histoire »** qui **est racontée mais avec un décalage**. Notons au passage que Brunel se demande même si ne se trouverait pas là l'origine du prénom de Revel. En effet, il fait remarquer que « Frère Jacques » est sans aucun doute le canon le plus simple et le plus célèbre du répertoire français[3].

Quoi qu'il en soit, si les deux premières strates sont indéniablement régies par une structure en canon, en est-il de même des trois autres ? Butor, qui, symptomatiquement, utilise d'ailleurs non pas, comme nous l'avons fait jusqu'alors, le substantif « strate » mais la lexie (musicale) « voix », **répond lui-même par l'affirmative** :

> « J'ai étudié dans la musique classique les différentes formes qu'on pouvait donner au canon et j'ai vu qu'une des formes les plus intéressantes c'était lorsqu'une des parties était reprise non point exactement comme elle avait été donnée mais quand elle était reprise à l'envers ce qui fait que dans *L'Emploi du temps,* j'ai mis certaines voix en mouvement inverse c'est-à-dire qu'il y a dans cette histoire certains mois qui sont racontés dans le sens chronologique depuis le début du mois jusqu'à la fin, il y en a d'autres qui sont racontés depuis la fin du mois jusqu'au début[4] » ;
>
> « Ainsi dans cette troisième partie nous avons trois voix. La troisième voix qui raconte le mois de mai à l'envers. C'est ce qu'on appelle en musique une voix rétrograde[5]. »

[1] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 106.
[2] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel,* Plon, 1996, p. 74.
[3] Brunel, *Butor,* L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe,* coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 148.
[4] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 106-107.
[5] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 82.

Effectivement, **il existe en musique des canons dits « rétrogrades », ou *recte et retro* ou encore « à l'écrevisse », dans lesquels « l'imitation reproduit la mélodie à l'envers [1] »**. On trouve ce type de canon chez Bach mais aussi dans… la musique sérielle, par exemple dans le *Quatuor* à cordes de Webern.

La fin de *L'Emploi du temps*, nous l'avons vu, ne dément pas la structure générale. A partir de la quatrième partie apparaît une quatrième voix qui relate les événements racontés en juin puis au début de la cinquième partie une cinquième voix qui narre, quant à elle, les événements relatés en août mais, comme dans la troisième partie, dans l'ordre chronologique inversé. **Butor résume : « Nous avons ainsi une structure musicale à cinq voix dont deux rétrogrades[2]. »**

Loin d'être un caprice d'un jour, la forme du canon est une constante dans l'œuvre de Butor. Non seulement elle est sans doute l'une des raisons qui l'ont amené à analyser les *Variations Diabelli* de Beethoven[3] mais nous la retrouvons dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Dans ce texte, une description des chutes du Niagara par Chateaubriand est en effet récitée « deux fois par deux lecteurs différents, avec un léger décalage entre les lecteurs. Des mots de la seconde lecture vont s'intercaler à l'intérieur de la première lecture, ce qui va former un troisième texte[4]. » Et Butor de commenter :

> « on reconnaît très bien des éléments qui reviennent et des éléments qui sautent, en quelque sorte, sur les autres. C'est ce qui se passe lorsqu'on écoute une fugue ou un canon. Il y a des formules dont on voit très bien qu'elles se suivent, qu'elles se courent après, qu'elles sautent les unes sur les autres, d'où nous avons un sentiment de précipitation, de course, de fuite[5]. »

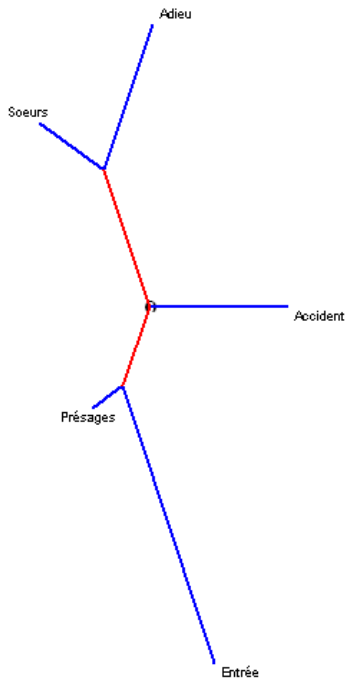
Notons aussi que cette forme, tout en étant beaucoup moins complexe à mettre en place sur un grand ensemble et, donc, tout en étant beaucoup plus perceptible pour le lecteur que la forme fugue, **est parfaitement en cohérence et en adéquation avec la structure phrastique analysée plus haut**. **Non seulement, comme la fugue, elle est fondée sur l'imitation, la polyphonie et la dimension harmonique mais, historiquement parlant, la fugue est issue du canon**. Preuve en est, à ses origines, elle était nommée… canon. Bach s'en souviendra dans *L'Art de la fugue* puisqu'il y glisse quatre canons.

---

[1] Arnold (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, coll. Bouquins, Robert Laffont, 1988, p. 323.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 84.
[3] Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli, Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 476.
[4] Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972, p. 51.
[5] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 145.

Ce choix de la forme canon est aussi en parfaite adéquation avec la démarche didactique de Butor et explique certainement en grande partie l'analyse arborée découverte plus haut (2.2.1., p. 143).

Analyse arborée de la distance lexicale
des cinq parties de *L'Emploi du temps*
(calculée sur N)



Si, sur ce schéma, la première partie est en bas de l'arbre, la dernière en haut et les trois autres, dans l'ordre, entre ces deux premières, c'est parce que de partie en partie s'ajoutent des voix. Le surgissement de la troisième voix, par exemple, complexifie un peu plus la troisième partie et, par cela, la différencie de la deuxième et la rapproche de la quatrième. Cette dernière contenant quatre voix et étant, à cause de cela, plus complexe que la troisième se retrouve en toute logique plus haut sur le graphique de Luong. **Plutôt que de nous plonger directement dans la complexité du réel, Butor nous prend par la main et nous fait arriver, peu à peu, à la complexité maximum qui, par ce biais, devient alors lisible et donc compréhensible.**

Soit… mais vers quelle complexité nous mène ainsi Butor et surtout pourquoi donner une telle importance au musical dans un roman censé avant tout porter sur le Temps ? Si l'on se rappelle que Butor estime que la musique a une fonction réaliste, que dans la première partie du roman tout amène à voir derrière la linéarité instaurée dans le texte une linéarité temporelle, que dans les autres parties à chaque fois les caractéristiques et faiscsèmes dégagés grâce aux stylèmes étaient transposables à des

représentations du Temps, la réponse à cette question s'impose d'elle-même : la musique est un « art réaliste[1] » pas seulement parce qu'elle imite, traduit, illustre tel ou tel bruit du réel[2], pas seulement parce qu'elle a un fort pouvoir évocateur[3], un fort pouvoir de réminiscence[4] mais **par le fait qu'elle met en valeur certaines caractéristiques ontologiques du Temps. Preuve que la réflexion de Butor sur la musique est engagée dès l'époque de *L'Emploi du temps*, il musicalise son texte certes parce qu'il estime que la musicalité est un critère déterminant de littérarité mais aussi et surtout parce que la musique ayant de nombreuses caractéristiques communes avec le Temps, elle lui permet de « styliser[5] », dirait Jankélévitch, le sujet premier de son roman, à savoir… le Temps, de le représenter mille fois plus fidèlement que s'il se contentait, comme ses prédécesseurs, de le figurer par des éléments référentiels et une linéarisation intenable.**

5.3.3 Vers une musicalisation du Temps

✓ Vers un nouveau schème matriciel

. Une stylisation du Temps

Comme l'analyse du titre l'annonçait, **la lexie « temps », puisqu'elle peut avoir une acception musicale** (« chacune des divisions égales de la mesure. *Une noire, une croche par temps* »**), invite déjà en soi à une telle « stylisation » mais surtout Butor, lui-même, ne cesse de légitimer cette « stylisation » dans ses textes théoriques :**

> « Parallélismes, renversements, reprises, l'étude de l'art musical montre qu'il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps[6] » ;

---

[1] « je déclare la musique un art réaliste, qu'elle nous enseigne, même dans ses formes les plus hautaines, les plus détachées apparemment de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel », Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 388.

[2] « Cette transcription dont on a maints exemples anciens – celle du débit de la voix chez Monteverdi (ou de l'écho) – a acquis avec l'assouplissement récent du discours musical un registre immense (bruits de machine chez Varèse, chants d'oiseaux chez Messiaen) » ; « Elle est utilisée de façon très classique pour "illustrer" certains mots dans un texte chanté, la formule musicale se présentant alors comme son irrécusable traduction (la courbe accompagnant le mot *regenbogen* (arc en ciel) dans la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach, ou les bruits commentant le passage : "Le voile du temps se déchira en deux, la terre trembla, les rochers se fendirent" ou bien encore les douze coups de cloches amenés par le mot *mitternacht* (minuit) dans la deuxième cantate de Webern) », Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 391.

[3] Butor, « L'île au bout du monde », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 783 ; Butor, « Stravinsky au piano », *Œuvres complètes X Recherches*, La Différence, 2009, p. 579.

[4] Proust cité par Butor, « Les moments de Marcel Proust », *Répertoire 1, Œuvres complètes, I Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 164-165.

[5] Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable,* A. Colin, 1961, p. 32, cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 224.

[6] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 441.

« La musique […] organise le temps[1] » ;

« La musique est une façon d'organiser des sons dans le temps, or la littérature elle-même doit accomplir cette mission parfois[2] » ;

« Depuis quelques années la critique commence à reconnaître la valeur privilégiée du travail romanesque dans l'exploration de la dimension temporelle, l'étroite parenté de cet art avec un autre se déployant avant tout dans le temps : la musique. A partir d'un certain niveau de réflexion, on est obligé de s'apercevoir que la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l'ordre romanesque, que les structures musicales ont des applications romanesques. Nous n'en sommes qu'aux premiers balbutiements de cette élucidation réciproque, mais la porte est ouverte[3] » ;

« La musique m'apporte des modèles de structure, de répartition dans le temps, et aussi un souci particulier du timbre[4]. »

En fait, c'est toute la tradition littéraire et philosophique qui encourage ce rapprochement. Comme le fait remarquer Ricœur, dès Saint Augustin, Temps et musique sont associés[5]. Quinze siècles plus tard, Bergson fait de même. Quant il explique ce qu'est la durée, ce qu'est la dimension qualitative du Temps, il a sans cesse recours à la modélisation musicale :

« examinez avec soin l'idée que vous avez d'une note plus ou moins haute, et dites si vous ne pensez pas tout simplement au plus ou moins grand effort que le muscle tenseur de vos cordes vocales aurait à fournir pour donner la note à son tour ? Comme l'effort par lequel votre voix passe d'une note à la suivante est discontinu, vous vous représentez ces notes successives comme des points de l'espace qu'on attendrait l'un après l'autre par des sauts brusques, en franchissant chaque fois un intervalle vide qui les sépare : et c'est pourquoi vous établissez des intervalles entre les notes de la gamme. […] L'habitude s'est ainsi contractée d'assigner une hauteur à chaque note de la gamme, et le jour où le physicien a pu la définir par le nombre de vibrations auxquelles elle correspond dans un temps donné, nous n'avons plus hésité à dire que notre oreille percevait directement des différences de quantité. Mais le son resterait qualité pure, si nous n'y introduisions l'effort musculaire qui le produirait, ou la vibration qui l'explique[6] » ;

« nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace[7]. »

---

[1] Bourin, « Instantané, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1957, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997.
[2] Pirvu, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor,* Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 120.
[3] Butor, « L'espace du roman », *Répertoire I, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 399.
[4] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 109.

[5] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 41.
[6] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, [1927], p. 33-34.
[7] *Ibid.*, p.75.

Temps et musique ne manquent pas en effet de points communs et, d'ailleurs, les spécificités musicales découvertes plus haut (5.3.1, p. 801-804 ; 5.3.2., p. 821-22) **en analysant les textes critiques de Butor (structuralité, spatialité, polyphonie, emphatisation et variation) sont toutes transposables à la représentation que Butor se fait du Temps.**

Si séries et canons sont des formes musicales structurées, le Temps butorien est lui aussi structuré. Nous l'avons vu en analysant l'organisation des cinq strates, nous l'avons aussi vu en étudiant le Souci heideggérien ou les relations d'interdépendance entre telle ou telle période ou tel ou tel instant.

Musique et Temps sont également tous deux spatialisables. Spatialisable, la musique l'est, nous l'avons dit, via les partitions, les vibrations, son pouvoir évocateur ou son architecturalité mais nous avons aussi vu que « cette spatialisation […] ne s'achève jamais, quelque chose dans la musique reste inétendu, l'événement pur du bruit et du son qui est "pour ainsi dire sine materia"[1]. » On pourrait bien sûr dire la même chose du Temps. Quant à la spatialisation de ce dernier, la sous-partie qui précède l'a assez soulignée pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir.

Via les strates mises à jour, la polyphonie, si caractéristique des canons, a elle aussi son équivalent au niveau temporel. Nous avons tous vécu, par exemple, à un moment ou à un autre, l'expérience d'une superposition du Temps objectif et du Temps subjectif. Une durée donnée quantifiée de cinq minutes peut se superposer à une durée qui semble l'éternité si l'on s'ennuie à mourir ou à une durée qui ne semble qu'une seconde si l'on est contraint de partir alors qu'on voudrait pouvoir rester là toute la journée. **Bergson nous a aussi montré qu'au Temps de la synthèse passive, il faut superposer le Temps de la synthèse active, le Temps des souvenirs.** On ne se remémore jamais un instant mais, aussi courte soit-elle, une séquence qui, elle aussi, a une durée, mais pendant cette remémoration l'aiguille de notre montre n'en continue pas moins de tourner. Une nouvelle fois, des séries temporelles se superposent et cela d'autant plus que le phénomène ne se limite pas à deux séries mais à autant de séries que l'on pourrait faire de coupes transversales dans le cône bergsonien de la mémoire. **Husserl, quant à lui, nous a montré que le flux des vécus était une somme de perçus, de remémorés, de réfléchis, d'imaginés, d'hylétiques, etc. autant de séries, à chaque fois temporelles, poussant simultanément aux portes de la conscience. Quant à Heidegger, ne superpose-t-il pas Temporalité et Temporellité, Temps**

[1] Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, p. 582.

inauthentique et Temps authentique ? Et la Temporalité n'est-elle pas simultanément historialité impropre et intratemporéanité ? N'est-elle pas aussi, à cause de la structure du Souci, 'Attendance', 'Oubli' et 'Apprésentation', c'est-à-dire futur impropre, passé impropre et présent impropre ? La Temporellité, quant à elle, est tension vers la mort, répétition et instant, c'est-à-dire futur propre, passé propre et présent propre. En histoire, dans sa préface à *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II* puis dans sa « Leçon inaugurale » au Collège de France en 1950, Braudel fait de même se chevaucher « un temps géographique » (« une histoire quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure »), un Temps de l'histoire sociale où les évolutions se comptent en décennies et, enfin, un Temps court, celui d'une « histoire à oscillations brèves, rapides, nerveuses[1] ». Plus récemment, en sociologie, Ahleit et Giddens ont défendu l'idée que trois voix au moins constituent le Temps vécu par chacun d'entre nous : le Temps de la vie quotidienne, le Temps de la biographie et le Temps historique :

> « Le temps de la vie quotidienne se structure principalement autour des routines et des rythmes récurrents de l'alternance entre travail et loisir, veille et sommeil, etc. […] En deuxième lieu, le temps biographique offre la perspective temporelle de l'ensemble de l'existence (puis-je attendre de terminer mes études pour avoir des enfants ?). Enfin, le temps de la vie quotidienne et de la biographie est nécessairement enchâssé dans le temps de l'époque. "De mon temps, les choses étaient différentes", disent les gens âgés. Ces trois niveaux temporels constituent "l'être-dans-le-temps" d'un être humain. Ils ont chacun leurs propres rythme, vitesse, durée, mais leur imbrication oblige à les ajuster entre eux[2]. »

Un des extraits de *L'Emploi du temps* qui fait le mieux percevoir la polyphonie temporelle est certainement celui des 18 et 19 août. Il relate la projection au Théâtre des Nouvelles d'un documentaire sur Rome. A peine installé, Revel précise que la série temporelle qu'il est en train de vivre fait partie d'un ensemble d'autres séries : « je suis entré dans le Théâtre des Nouvelles, où j'ai vu le film sur les ruines de Rome (la semaine prochaine, Athènes, la semaine dernière, San Francisco) » (18 août, p. 296-297). Mais, surtout, très vite, la série temporelle de ce reportage se superpose, s'harmonise, avec deux autres séries temporelles bien antérieures : celle correspondant à la projection de *The Red Nights of Roma* et celle de la projection d'un documentaire sur la Crête. Et, comme si cela n'était pas assez simple, cette dernière se dédouble à son tour en deux séries, celle du lundi 16 juin et celle du mardi 17 juin. En effet, Revel prend bien soin de rappeler qu'il a été voir deux fois ce reportage sur la Crête. Mais la polyphonie ne s'arrête pas là. En effet, par le biais du reportage se superposent aussi à la série temporelle du présent, la série temporelle « Antiquité » et les séries temporelles « Renaissance » et « Baroque » : « transparaissant

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 186.
[2] Corrèges, « La tyrannie de la vitesse », *Sciences Humaines*, n° 239, juillet 2012, p. 35.

inaltéré dans l'azur romain sur les ruines impériales dans les parenthèses de la ville vivante, renaissante et baroque. » Peut-on cette fois s'arrêter ? Certes non. Ne faudrait-il pas superposer à toutes ces séries la série correspondant au moment où le reportage sur Rome a été tourné (« à ce moment où les opérateurs, que ce soit en Crète ou en Italie, lui avaient fait impressionner leur pellicule, c'est-à-dire à un instant situé quelques mois, au plus quelques années plus tôt) » p. 301), la série correspondant au récit dans le journal du documentaire en question (« hier soir dans le Théâtre des Nouvelles » p. 301), etc. , etc., etc.

Structuralité, spatialité, polyphonie… De plus, exactement comme en musique, la « polyphonie » créée n'est pas que superpositions de lignes, de strates, de séries, etc. **Les lignes, strates, séries, etc**. en question **sont constamment** en interrelation, en résonance, **en interdépendance**. **Cette interdépendance fait que certains moments, certaines périodes se trouvent emphatisés**. Ces moments, ces périodes sont soit si accaparants, si obsédants, pour le narrateur que toutes les autres lignes semblent soudain comme disparaître et ne laissent donc subsister qu'eux ou alors, au contraire, toutes les lignes convergent vers le moment en question ce qui évidemment lui donne d'autant plus de poids et de force. Dans *L'Emploi du temps*, c'est le cas par exemple de la première semaine de Revel qui sept mois plus tard reste très présente dans son esprit. C'est aussi le cas de « l'accident » vers quoi convergent la ligne Burton, la ligne Thésée, la ligne des sœurs Bailey, etc.

Musique et Temps se caractérisent, enfin, tous deux par des variations. En musique, ces variations peuvent, entre autres, se matérialiser par des changements de direction ou par des jeux sur la régularité ou l'irrégularité, autant de spécificités qui, une nouvelle fois, comme le signale lui-même Butor, nous ramènent au Temps :

> « lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique, ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle "la fugue", notamment. […] Dans un tel morceau de musique, nous reconnaissons au bout de quelques instants qu'un thème est repris, qu'il peut se renverser, varier de toutes sortes de façons[1]… »

. Des faiscsèmes communs

Nous le voyons, à l'image d'une symphonie composée de plusieurs voix, le Temps se caractérise par l'/Unicité/ et la /Pluralité/ mais aussi par la /Successivité/ et la /Simultanéité/, par la /Variation/, par la /Rétrogradation/ et la /Directivité/ voire par des jeux sur la **/Régularité/** ou l' **/Irrégularité/**.

Non seulement Temps et musique ont des caractéristiques et des faiscsèmes communs mais le musical permet de dépasser de résoudre certaines des difficultés

[1] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 20-21.

rencontrées précédemment. Les lignes ci-dessus prouvent que dans une modélisation musicale, /Unicité/ et /Pluralité/, /Successivité/ et /Simultanéité/, /Rétrogradation/ et /Directivité/, /Régularité/ et /Irrégularité/ n'ont plus rien d'incompatible. Une des ambivalences les plus problématiques, l'ambivalence /Continuité/, /Discontinuité/, trouve de même dans cette modélisation sa résolution.

Toute musique semble certes, *a priori*, sous le faiscsème de la /Continuité/. Dans n'importe quel morceau, chaque note de musique est, en effet, à la fois riche des notes qui l'ont précédée et de celles qui vont la suivre. Aucune note n'est en soi musique, c'est l'ensemble dans lequel elle s'intègre qui la rend musicale. Bachelard ajoute que c'est parce que les oeuvres musicales sont composées, structurées que la musique est /Continuité/. Le structurel fonde le continuel :

> « on s'aperçoit que les meilleures liaisons ne consistent pas dans une continuité de proche en proche, contemporaine du développement effectif plus ou moins contingent. Chercher cette continuité de proche en proche serait se mettre au niveau d'un auditoire inattentif et inintelligent, pas sensible à la continuité intellectuelle. Non, les bonnes liaisons s'établissent entre les arguments bien distingués et bien classés, en obéissant au merveilleux principe de rationalisme dialectique si bien exprimé par la maxime de Jacques Maritain : "Distinguer pour unir". L'action, la pensée, le discours, ainsi amassés à leurs sommets successifs, prennent donc une continuité de composition qui commande de toute évidence la continuité subalterne d'exécution[1]. »

Butor a si conscience de cette caractéristique de la musique que quand, plus tard, il travaille sur l'opéra, il revient à nouveau sur elle : « nous sommes obligés aujourd'hui de considérer comme un continu l'ensemble des phénomènes sonores qui peuvent intervenir dans un spectacle[2]. » Précédemment, il en avait même fait le préalable de toute musique :

> « Le fondement même de la musique est cette continuité nouvelle, différente de celle périssable des choses vues, que nous permet d'introduire dans le temps la régularité d'un tempo, sorte de sol et d'horizon sonore, sur lequel se détachent et s'affirmeront les formes rythmiques et mélodiques[3]. »

Quand, d'ailleurs, il entreprend avec Pousseur[4] *Votre Faust*, la /Continuité/ est au cœur de sa démarche créative :

> « Nous voulions une œuvre qui soit un continu, c'est-à-dire où existent des passages entre tous les éléments ; en particulier des passages continus entre la parole et la vie quotidienne et les sons instrumentaux, en passant par tous les intermédiaires[5]. »

Dans un article intitulé « Elaboration de *Votre Faust* », Bosseur montre que cette déclaration n'est pas restée lettre morte. Butor et Pousseur voulant dénoncer les fausses distinctions faites entre musique et bruit, et entre bruit et son, y ont effet mis en place un passage graduel entre

---

[1] Bachelard, *La dialectique de la durée*, coll. « Quadrige », PUF, [1950], 2006, p. 75.
[2] Butor, « L'Opéra c'est-à-dire le théâtre », *Répertoire III*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 1033.
[3] Butor, « Les moments de Marcel Proust », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II*, *Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 164.
[4] Butor, « Henri Pousseur au présent », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 537.
[5] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 87.

« les sons les plus purs, les lignes mélodiques les plus fidèles à l'ère de Rameau, et des bruits qui servent de références au concret (bruits de l'environnement urbain, du trafic…)[1] ». De même, ils ont créé une /Continuité/ entre des morceaux très traditionnels, repris sans aucune altération, et d'autres « soumis à des transformations tellement radicales qu'ils ne sont plus reconnaissables[2] ». Cette /Continuité/ se retrouve aussi au niveau des sources sonores, au niveau des participants (qui étant à la fois musiciens et acteurs « ne sont pas en état de rupture les uns par rapport aux autres[3] »), des spectateurs qui se retrouvent à la fois scénaristes et acteurs voire même des langues utilisées. Certains mots anglais sont par exemple prononcés à la française, certains mots allemands à l'anglaise dans le seul et unique but d' « instaure[r] une certaine continuité entre les langues[4]. » La /Continuité/ est aussi intertextuelle : quelques citations sont surmarquées par le recours à la caricature ou la parodie, d'autres sont plus voilées, quelques-unes sont imperceptibles par les non-spécialistes. Cette /Continuité/ généralisée est évidemment à mettre en rapport avec les réflexions de Bergson sur le Temps et avec le fait que lorsque ce dernier cherche à démontrer son existence il se sert précisément, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, de métaphores musicales (5.3.3., p. 847).

Et pourtant, en vis-à-vis de cette /Continuité/, on pourrait alléguer que toute musique peut se diviser en unités sécables, en notes, en temps (au sens musical du terme : une blanche vaut deux temps, une noire un, etc.). **On pourrait aussi dire que le sonore peut être virtualisé, que les silences ne sont pas rares en musique.** D'ailleurs, plusieurs signes typographiques les représentent (soupir, silence, pause, etc.). Butor en a si conscience que, dès *Répertoire I*, il évoque la /Discontinuité/ du sonore :

> « l'intrusion du son au milieu d'un espace silencieux peut se produire d'une façon tout à fait discontinue, tout comme sa cessation ; il apparaît, il disparaît ; on l'entend, on ne l'entend plus ; il reprend identique à lui-même ; de nouveau, il n'y a plus rien[5]. »

Mais cette /Discontinuité/ ne remet pas en question la /Continuité/. Cette dernière, malgré les arguments ci-dessus, est indéniablement là. Elle est là parce qu'un silence, c'est aussi un moment musical. Elle est aussi et surtout là parce que ce qui est discontinu au niveau d'une ligne est bien souvent continu au niveau de l'ensemble du morceau. C'est par exemple le cas lorsqu'une mélodie passe d'une ligne à l'autre. La première ligne est alors discontinue puisqu'elle coupée par la deuxième qui à son tour sera coupée par une troisième. L'ensemble n'en reste pas moins une véritable /Continuité/. Parfois, c'est aussi tout simplement

[1] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 87.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 88.
[4] *Ibid.*, p. 89.
[5] Butor, « Les moments de Marcel Proust », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 164.

l'attention, la perception, du lecteur qui est source de /Discontinuité/. Celui-ci se focalise par exemple sur une ligne autre que celle de la mélodie puis retourne à celle-ci puis de nouveau la quitte. Ces « focalisations » divisent la /Continuité/ insécable qu'est tout morceau en segments distincts et séparés mais le morceau n'en est pas moins continu.

La représentation du Temps vers laquelle s'achemine Butor rend donc compatibles les approches de Bergson et de Bachelard. Puisque les notes ne sont pas séparées par des vides, par du néant, puisqu'il y a entre chacune d'elles interpénétration, interdépendance, cette représentation donne raison à l'auteur de *Temps et Simultanéité.* Mais puisque toute durée est lacunes, ellipses, sauts (ce qui, notons-le au passage, n'est pas du tout la même chose que de dire que les instants sont séparés par du néant)**, elle donne tout autant raison à Bachelard.**

Constamment nous passons de même dans *L'Emploi du temps* d'une série à une autre et donc interrompons la série en cours. L'extrait du 19 août (p. 300-301/422) commenté plus haut (V.3.3., p. 849) en est la meilleure preuve. La série *The Red Nights of Roma* interrompt la série reportage sur Rome, elle-même interrompue par les séries rédaction du journal intime, reportage sur la Crète, Bleston, etc. Chacune des séries est évidemment continue et se prolonge jusqu'au présent de Revel mais l'attention de Revel mettant constamment au premier plan, sans forcément d'ailleurs mettre sous le boisseau toutes les autres (il est tout à fait possible de par exemple regarder, écouter et se souvenir en même temps), une série plus qu'une autre, ces séries sont sans cesse entrecoupées et donc perçues comme discontinues. **Nous nous retrouvons exactement dans le cas d'un concert où, tout en ne cessant de jouer, violon, flûte et hautbois se disputent la première place et accaparent alternativement l'attention de l'auditeur.** Le passage du documentaire sur Rome analysé ci-dessus est d'ailleurs d'autant plus intéressant pour notre propos qu'il n'est justement pas sans lien avec la problématique que nous sommes en train d'évoquer :

> « un instant situé quelques mois, au plus quelques années plus tôt, à l'intérieur de cet azur qui renvoyait surtout à un moment beaucoup plus ancien et plus étalé, effaçant presque cet instant dans notre esprit de spectateurs, de cet azur qui nous renvoyait à l'époque où ces monuments étaient villes et non vestiges, à l'intérieur du bleu du ciel qui proclamait sa permanence, sa continuité avec celui qui s'étendait, pur, bénéfique, immense sur la jeunesse de ces palais et de ces temples » (19 août, p. 301/422).

Polyphonie temporelle (« un instant situé quelques […] années plus tôt », « un moment beaucoup plus ancien ») ; concept d'instant, un instant qui n'est pas coupé de son passé et de son futur mais qui « s'étale » au point de s'effacer, en tant que tel, de l'esprit ; concept de permanence, de /Continuité/, qui relie tous les instants les uns aux autres : tout est là.

Tout est là aussi via le motif des cloches. Pour le comprendre, il faut repasser par Bergson. Nous avons vu et revu que Bergson estime que le Temps n'est que /Continuité/ et que, pour décrire le Temps qualitatif, il a souvent recours à des métaphores musicales mais il est important d'ajouter que **quand il décrit la /Discontinuité/, le Temps quantitatif, il utilise aussi des métaphores musicales**. Il lui arrive par exemple de comparer le concept d'instant à un coup de timbale :

> « L'apparente discontinuité de la vie psychologique tient donc à ce que notre attention se fixe sur elle par une série d'actes discontinus : où il n'y a qu'une pente douce, nous croyons apercevoir, en suivant la ligne brisée de nos actes d'attention, les marches d'un escalier. Il est vrai que notre vie psychologique est pleine d'imprévu. Mille incidents surgissent, qui semblent trancher sur ce qui les précède, ne point se rattacher à ce qui les suit. Mais la discontinuité de leurs apparitions se détache sur la continuité d'un fond où ils se dessinent et auquel ils doivent les intervalles mêmes qui les séparent : ce sont les coups de timbale qui éclatent de loin en loin dans la symphonie. Notre attention se fixe sur eux parce qu'ils l'intéressent davantage, mais chacun d'eux est porté par la masse fluide de notre existence psychologique tout entière[1]. »

Cependant la métaphore musicale qui surgit le plus souvent sous sa plume pour décrire la /Discontinuité/ et le Temps quantitatif est celle de la cloche :

> « Peut-être quelques-uns comptent-ils d'une manière analogue les coups successifs d'une cloche lointaine […] Certes, les sons de la cloche m'arrivent successivement ; mais de deux choses l'une. Ou je retiens chacune de ces sensations successives pour l'organiser avec les autres et former un groupe qui me rappelle un air ou un rythme connu : alors je ne *compte* pas les sons, je me borne à recueillir l'impression pour ainsi dire qualitative que leur nombre fait sur moi. Ou bien je me propose explicitement de les compter, et il faudra bien alors que je les dissocie, et que cette dissociation s'opère dans quelque milieu homogène où les sons, dépouillés de leurs qualités, vidés en quelque sorte, laissent des traces identiques de leur passage. […] D'où résulte enfin qu'il y a deux espèces de multiplicité : celle des objets matériels, qui forme un nombre immédiatement, et celle des faits de conscience, qui ne saurait prendre l'aspect d'un nombre sans l'intermédiaire de quelque représentation symbolique, où intervient nécessairement l'espace[2]. »

Or tous les chapitres de *Passage de Milan*, ou presque, s'achèvent par des tintements de cloche. N'entend-on pas aussi constamment des cloches dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* ? N'avons-nous pas également vu que le nom de Bleston vient étymologiquement de Bells'town ? Ne trouve-t-on pas enfin, un peu partout, des cloches dans *L'Emploi du temps* ? **Cloches qui,** nous l'avons dit, **lorsqu'elles sont associées au monde bourgeois de la surconsommation, au catholicisme étroit, ritualiste et superstitieux ou au monde scientifique qui découpe le Temps en instants, sont soit virtualisées, soit,** comme par exemple le 25 juillet (p. 238-239/379), **connotées très négativement**. Quand plus tard, dans « Stravinsky au piano », ces mêmes cloches seront associées à la même vision quantitative du Temps, elles seront d'ailleurs présentées tout aussi péjorativement :

> *… Toutes les horloges / L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Pétersbourg et l'heure de toutes les gares/ Et à Oufa le visage ensanglanté du canonnier / Et le cadran bêtement lumineux de*

[1] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », coll. PUF, 2007, p. 3.
[2] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, [1927], p. 64-65.

Grodno / Et l'avance perpétuelle du train / Tous les matins on met sa montre à l'heure / Le train avance et le soleil retarde/ Rien n'y fait j'entends les cloches sonores…[1] »

On pourrait mettre ces différentes constats en parallèle avec le fait que, dans *L'Emploi du temps*, la lexie « coup » est à plusieurs reprises utilisée pour désigner le Temps des horloges et qu'elle se retrouve alors presque systématiquement dans un contexte lui aussi péjoratif : « Il m'a fallu attendre près d'une heure […] poil malpropre […] affalé sur un banc […] Ayant entendu sonner les neuf coups » (7 mai, p. 19/232) ; « la place de la Nouvelle Cathédrale dont l'horloge venait de sonner les douze coups qui nous avaient enfin autorisés à quitter notre stupide travail » (28 mai, p. 64/261). En revanche, **à la fin de *L'Emploi du temps*, les cloches de la Nouvelle Cathédrale n'ont plus du tout droit à ce traitement**. Nous avons vu que l'ecclésiastique de l'Ancienne Cathédrale les présentait déjà plutôt positivement dans les premières pages mais, surtout, plus le départ de Revel approche, plus Bleston devient « résonante ».

Butor ne serait-il pas en train de nous dire par là que tout dépend où se focalise notre perception, que comme la musique qui peut être à la fois unité orchestrale et tintements de cloches, le Temps est, selon le point de vue qu'on adopte, quantitatif ou qualitatif ? Exactement comme précédemment avec le spatial, Butor, tout en s'appuyant sur Bergson, semble être en train de prendre ce dernier à contre-pied. Pour le philosophe, le Temps quantitatif n'est que le fruit erroné d'une spatialisation. Et si le Temps était spatial lui répond Butor en s'appuyant sur Hegel. Pour Bergson, les martèlements de cloches sont en fait /Continuité/ et le Temps n'est donc que /Continuité/. Et s'il était aussi /Discontinuité/ répond Butor, ou plutôt s'il était à la fois, comme la musique, /Continuité/ et /Discontinuité/. Cette solution l'intéresse d'autant plus que la superposition ou plutôt la « polyphonie » Temps impropre / Temps propre (Temporalité / Temporellité) de Heidegger, que nous avons rencontrée partout dans le roman, conduit elle aussi à cette conclusion.

Le détour par le musical résout de même l'ambivalence /Ordre/, /Désordre/. Avec la forme canon, ce qu'une oreille non habituée, par exemple non éduquée occidentalement, prendrait pour brouhaha et confusion se révèle être, conformément aux remarques de Bergson, non pas un désordre total mais un nouvel ordre, un ordre stratifié, structuré, unifiant. C'est exactement la même chose qui se passe avec le Temps. Il semble /Désordre/, chaotique, labyrinthique, à celui qui est habitué, depuis toujours, à se le représenter linéairement ou cycliquement. Il retourne sous le faiscsème de l' /Ordre/ quand on prend conscience qu'il est structuré à la manière d'un espace non-euclidien ou d'un canon.

[1] Butor, « Stravinsky au piano », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 591.

Par le musical, on perçoit également mieux en quoi le Temps peut être à la fois sous le faiscsème de la /Finitude/ et de la /Non-finitude/. De même qu'une fugue ou une symphonie, un solo, un duo, un morceau etc., ont un début et une fin, certaines lignes, strates ou séries temporelles s'achèvent. Le cas le plus net est sans doute lorsqu'un *Dasein* meurt. Pourtant, même quand les instrumentistes referment leur partition et rangent leur instrument, le silence n'est pas total, d'autres lignes, strates, séries sonores ou musicales prennent le relais. Qui plus est, le morceau qui a été joué inspirera peut-être d'autres interprètes, d'autres compositeurs, sera peut-être pastiché, parodié, contredit et par cela même continuera à survivre. De même, même s'il est mort, survivront, d'une façon ou d'une autre (par exemple par sa maison, par ses descendants, par des photos, par des écrits, etc.), ce qu'a fait le *Dasein*, le souvenir qu'en ont les autres, l'influence inconsciente qu'il a eue sur tel ou tel autre *Dasein*, ce que deviendra aussi son corps, ce que, par exemple, il fertilisera, etc. La modélisation musicale souligne donc le fait que la /Finitude/ n'est pas inconciliable avec la /Non-finitude/, que la /Continuité/ pousse à un tel point dans toutes les directions qu'elle finit par déborder et débouche sur le monde et le futur. De ce point de vue, la musique de Pousseur est à la musique traditionnelle ce que l'œuvre de Butor est aux œuvres traditionnelles, ce que le Temps butorien est au Temps linéaire, à savoir une emphatisation de cette /Non-finitude/ inhérente à toute œuvre d'art comme à tout *Dasein* :

> « Les instants musicaux distincts, séparés, si caractéristiques de l'époque du Domaine musical, sont incorporés dans un flux à plusieurs échelles ou dimensions superposées, qui refuse toute distinction absolue entre ce qui est "dans" la musique et ce qui est avant, après ou à côté. Il s'agit de révéler le monde, et en particulier l'Histoire, comme musique ; l'oeuvre n'étant qu'un moment, un nœud décisif certes, à l'intérieur d'une aventure beaucoup plus vaste, ce qui explique pourquoi de plus en plus toute exécution, toute rédaction même, ne peut plus être considérée que comme une étape dans un processus dont on ne peut jamais déclarer l'achèvement définitif[1]. »

Terminons en soulignant deux dernières similitudes, deux dernières ambivalences, que le modèle musical permet de dépasser. Musique et Temps semblent d'abord tous deux pouvoir être caractérisés par des gradations ascendantes ou descendantes potentiellement interprétables comme /Progressivité/ ou /Régressivité/. Via bien sûr le culturel mais peut-être aussi via des attirances ou répulsions d'ordre plus physique, certains arrangements sont en effet perçus par tous les auditeurs comme cacophoniques alors que d'autres sont ressentis, au contraire, comme particulièrement euphoniques. Certains passages sont des crescendos aboutissant à de véritables morceaux de bravoure. D'autres des decrescendos s'abîmant dans le silence. De même, certaines séries temporelles sont lues comme ascendantes. A certaines périodes de l'histoire, une dynamique vertueuse est comme enclenchée et le Temps semble alors être

[1] Butor, « Henri Pousseur au présent », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 537.

figurable par des séries se dirigeant vers un monde meilleur. Tel fut le cas, nous l'avons vu, de la perception que le mouvement des Lumières et ensuite les marxistes eurent de l'histoire, à la différence près que là où les uns et les autres ne voyaient qu'une voix, Butor perçoit une polyphonie. A d'autres périodes au contraire, la dynamique semble s'inverser et devenir descendante : l'âge d'or devient âge de fer, la rédemption promise se révèle enfer presque certain, le progrès triomphant se meut en Shoah et bombes atomiques. Les premières parties du roman en sont une parfaite illustration. Le Temps y est représenté comme terriblement anxiogène, comme ne pouvant déboucher que sur une Vision du Monde absurde et chaotique. La cinquième partie du roman comme la cinquième partie de cette thèse tendent, elles, au contraire, à montrer que le Temps peut glisser de la cacophonie à la symphonie.

Voilà qui par la même occasion fait surgir une dernière ambivalence commune au Temps et à la Musique, celle de l' /Objectivité/ et de la /Subjectivité/. Si Temps et musique semblent bien des réalités du monde, ces réalités passent par le filtre d'une perception individuelle, d'un Sujet qui, à cause de ce qu'il est, de ce qu'il a vécu, de ce qu'il veut vivre (mais aussi à cause du fait que le monde n'est jamais atteignable), ne peut que déformer ce monde. De même que nous n'entendons jamais la vraie musique mais seulement la représentation que nous nous faisons de la musique, nous ne percevons jamais la réalité du monde mais seulement la représentation que nous nous faisons du monde. On pourrait aussi redire qu'à un moment donné, chaque auditeur, mais aussi chaque lecteur de partition, est plus attentif à un aspect du morceau qu'à un autre et, par exemple, focalise plus ou moins consciemment son attention sur une voix, sur un instrument ou un groupe d'instruments. Personne n'a donc le même parcours auditif. L'un sera par exemple plus sensible aux cordes et lorsque la mélodie de celles-ci sera reprise par les vents continuera à focaliser son attention sur les violons, alors qu'un autre, pendant tout le morceau, battra du pied au rythme des percussions et focalisera son attention sur les instruments ayant ou n'ayant pas le même rythme que la grosse caisse. Là encore à l'objectivité des instruments et du son que ceux-ci produisent se superpose la subjectivité du perçu. Musique et Temps ne sont-ils pas aussi objectifs à cause de leur divisibilité en unités de mesure égales (ronde, blanche, noire, croche, etc. ; jour, heure, minute, seconde, etc.) et subjectifs parce que le Temps des souvenirs ou des rêves n'est pas plus quantifiable qu'une symphonie n'est réductible à l'exécution d'une partition ?

. Un schème musical

Il semblerait donc que Butor se représente le Temps comme structuré, spatialisable, « polyphonique », pouvant être emphatisé, pouvant être sujet à des

variations, pouvant être caractérisé par les faiscsèmes de la /Continuité/ et de la /Discontinuité/, du /Désordre/ et de l'/Ordre/, de la /Directivité/ et de la /Rétrogradation/, de la /Finitude/ et de la /Non-Finitude/, de l' /Objectivité/ et de la /Subjectivité/, de la /Pluralité/ et de l' /Unicité/, de la /Progressivité/ et de la /Régressivité/, de la /Simultanéité et de la /Successivité/, et, enfin, de la /Variation/. Reste maintenant à préciser quel schème matriciel est capable à la fois de rendre compte de tous ces faiscsèmes et de permettre que les ambivalences repérées soient compatibles. Reste aussi à montrer que les existentiaux générés par une telle modalisation et de tels faiscsèmes sont moins autodestructeurs que ceux générés par les schèmes matriciels précédemment rencontrés. Reste enfin à s'interroger sur les conséquences éthiques que pourrait avoir une telle Vision du Temps.

Précédemment, à chaque fois, les schèmes matriciels étaient présents dans le référent et, d'une façon ou d'une autre, nommés explicitement. Ce constat amène à envisager comme possibles schèmes matriciels d'une part la série dodécaphonique et d'autre part le canon.

La série dodécaphonique, outre le fait qu'elle remet en cause les modèles devenus inadéquats du passé, engendre, par sa structuralité comme par le faiscsème de l' /Unité/ qui la caractérise intrinsèquement, des existentiaux comme la 'Stabilité' et la 'Solidification' et, par le faiscsème de l' /Imprévisiblité/, de multiples possibilités combinatoires qui préservent un tant soit peu l'existential de la 'Liberté'. Ces faiscsèmes et existentiaux semblent idéalement contrebalancer la /Fragmentation/, la /Confusion/ mais aussi la 'Dispersion', la 'Dislocation', la 'Dissolution' voire la 'Néantisation' qui, comme nous l'avons vu, menacent le monde de l'après-guerre. Le choix d'une telle structure pour schème matriciel conduirait aussi, ne serait-ce que par les sèmes afférents socio-normés traditionnellement associés à la musique (« la musique adoucit les mœurs »), à une Vision du Monde plus apaisée et donc à des existentiaux moins pessimistes que ceux produits par les schèmes linéaires ou labyrinthique. Tous ces éléments semblent donc en parfaite adéquation avec la Vision du Monde de Butor. Sauf que…

Comme l'écrira un peu plus tard Pousseur, le langage sériel « est un langage très négatif par rapport à la tradition et qui a décrété beaucoup de choses taboues[1]. » Or ce refus de la musique du passé, consubstantiel au premier sérialisme, est incompatible

[1] Brunel, *Butor,* L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 155.

avec la pensée d'un Butor et la seule présence « d'interdits » est, d'ailleurs, pour un progressiste comme lui, déjà en soi une invitation à les franchir. **Le dodécaphonisme s'oppose aussi frontalement à une des clés de voûte de l'édifice butorien, le faiscsème de la /Non-finitude/** : « Le sérialisme d'hier était un matérialisme fermé dans lequel on s'imaginait pouvoir explorer toutes les possibilités des éléments[1] ». Enfin, comme le fera également remarquer Pousseur, **le sérialisme dodécaphonique débouche dans les faits non pas sur une unité retrouvée mais sur la /Fragmentation/ et la 'Dislocation'** :

> « une trop grande complexité des moyens, une rigidité conceptuelle trop marquée, engendraient à l'écoute une pulvérisation, une dislocation de la structure. De même une trop grande indétermination au niveau compositionnel risquait d'entraîner un nivellement, une entropie[2]. »

Malgré l'intérêt évident qu'il y porte, à cause de toutes ces incompatibilités avec sa Vision du Monde, Butor, lorsqu'il utilise le dodécaphonisme, garde donc toujours une certaine méfiance : « il y a des relations entre les méthodes que j'emploie et la musique sérielle. Je m'inspire des musiciens et en même temps il y a une certaine distance, et un peu d'ironie dans tout cela.[3] » ; « Le fait de jouer sans cesse avec des séries de 12 prenait pour moi un caractère ironique, s'accompagnait d'une critique de la série dodécaphonique[4] ».

En fait, plutôt que de rapprocher le « sérialisme de Butor » du dodécaphonisme de Schönberg, il serait plus judicieux de le relier au sérialisme qui a suivi celui-ci. En effet, comme l'explique Boulez, après « avoir généralisé le principe de la série, on a été amené à lui donner, pour chacun des constituants sonores, une forme spécifique, où le nombre douze n'a plus de rôle prépondérant[5] », autrement dit, on a été conduit à l' « envisag[er] au sens large[6] ». **Ont été** alors **imaginées « des séries incomplètes ou bien avec des éléments répétés[7] ».**

Cet assouplissement permet bien mieux que le dodécaphonisme de rendre compte des séries contenues dans *L'Emploi du temps* : celle des parcs, celle des œuvres d'art, celle des mouches, celle des restaurants, celle des soirées chez les Burton, chez les Bailey, celle des visites des cathédrales, celle des visites du musée, celle des tortues, celle des Morris, celles aussi qui apparaissent en haut de chaque page du roman (« SEPTEMBRE, septembre,

---

[1] Butor, cité par Bosseur, *Vocabulaire*, p. 154, cité par Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 155.
[2] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 84.
[3] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 40.
[4] Butor cité par Bosseur, *ibid.*, p. 86.
[5] Boulez, *Relevés d'apprenti,* Seuil, 1966, p. 296-297, cité par Brunel, *ibid.*, p. 155.
[6] Bosseur, *ibid.*, p. 86.
[7] Butor cité par Bosseur, *ibid.*

février », « SEPTEMBRE, mars, septembre, février », etc.), celles qui font se succéder, au sein d'un même passage, tel ou tel ordonnancement de mois, etc., etc., etc.

Brunel donne un bon exemple de ces dernières en s'appuyant sur les cinq événements qui suivent :

> a) Dimanche 27 avril : Jacques Revel brûle le plan de Bleston.
> b) Lundi 28 avril : il rachète un plan de Bleston à Ann.
> c) Mardi 29 avril : il est comme surpris de retrouver le plan de Bleston, neuf, sur sa table.
> d) Mercredi 30 avril : il achète une rame de 500 feuilles de papier plan à Ann Bailey.
> e) Jeudi 1er mai : il commence à écrire son texte.

Il montre qu'aux dates ci-dessous correspondent à chaque fois des combinaisons, des « séries » différentes :

> 28 juillet : de.
> 5 août : edcba.
> 6 août : bcaba.
> 7 août : a.
> 19 août : abcde.
> 28 août : d.
> 4 sept. : a.
> 5 sept. : a.
> 12 sept. : da.

Autrement dit, l'on a tour à tour droit à un

> « exposé complet de la série (19 août), un exposé rétrograde également complet (5 août), mais aussi des exposés partiels progressifs […] ou récurrents (6 août), qui peuvent même se réduire à l'occurrence d'un seul élément[1]. »

Raillard, bien auparavant, en était arrivé au même constat : « on peut être frappé par le fait que la récurrence des apparitions des mois, loin d'imiter un prétendu désordre mental, tend à des schémas arithmétiques réguliers de complexité croissante, mais de formule voulue simple[2]. » Analysant les en-têtes de page de l'Edition de Minuit de 1956, il avait effectivement repéré des « séries » récurrentes. Au mois de juin, par exemple, dans l'édition en question, nous trouvons :

1) JUIN, juin/ JUIN, juin, nov./ JUIN, nov.
2) JUIN, juin/ JUIN, juin, nov./ JUIN, nov.
3) JUIN, juin/ JUIN, juin, nov./ JUIN, nov.
4) JUIN, juin/ JUIN, juin, nov./ JUIN, juin/ juin, juin, nov./ juin, nov.
5) JUIN, juin/ JUIN, juin, nov./ JUIN nov.

Raillard en avait déduit que le schéma du premier chapitre servait de matrice aux chapitres 2, 3 et 5 et que le chapitre 4, quant à lui, « introdui[sait] un élargissement par répétition du système de base[3] ».

Cependant, la plus grande prudence est de mise. En effet, d'une édition à l'autre, nous pouvons repérer de multiples variations. Les trois variantes ci-dessous de la troisième grande

[1] Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 156.
[2] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 102.
[3] Raillard, *ibid.*, p. 103.

partie, dans lesquelles nous avons mis en gras les ajouts et symbolisé par une croix les absences, suffiront à le montrer :

Editions Minuit

1) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ JUILLET, juillet décembre/ JUILLET, décembre.
2) JUILLET, mai/ JUILLET, juillet/ JUILLET, décembre.
3) JUILLET, mai/ JUILLET, juillet/JUILLET, décembre.
4) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ JUILLET, juillet, décembre/ JUILLET, décembre.
5) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ JUILLET, juillet, décembre.

Editions Minuit double

1) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ JUILLET, juillet, décembre/ JUILLET, décembre/ **JUILLET, mai.**
2) JUILLET, mai/ JUILLET, juillet/ JUILLET, décembre.
3) JUILLET, mai/ JUILLET, juillet/ JUILLET décembre.
4) JUILLET mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ **X** / JUILLET, décembre.
5) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ JUILLET, juillet, décembre.

Editions de La Différence

1) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet/ JUILLET, juillet, décembre/ JUILLET, décembre.
2) JUILLET, mai/ **JUILLET, mai, juillet**/ **JUILLET, juillet, décembre**/ JUILLET, décembre.
3) JUILLET, mai/ **JUILLET, mai, juillet**/ Juillet, juillet/ **JUILLET, juillet, décembre**/ Juillet décembre.
4) JUILLET mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET , juillet/ JUILLET, juillet, décembre/ JUILLET, décembre.
5) JUILLET, mai/ JUILLET, mai, juillet/ JUILLET, juillet, décembre/ **X.**

Une chose reste néanmoins sûre, en toute conformité avec les faiscsèmes de la /Complexification/ et de la /Prolifération/, les séries, au fur et à mesure de l'œuvre, ne cessent de se multiplier au point que le roman finit par être sur-déterminé. En cela, *L'Emploi du temps* anticipe certaines des réflexions de Pousseur au moment de la composition de *Votre Faust*. Reprochant au sérialisme, comme nous venons de le voir, d'avoir une écriture si déterminée que la structure s'en trouve pulvérisée et l'oeuvre littéralement nivelée, Pousseur propose en effet alors de « dépasser cette dialectique » en se servant

> « d'un troisième terme : la sur-détermination. Ainsi la structure générale de *Votre Faust* est extrêmement fixée, déterminée, le matériau sonore et verbal est tellement riche, que l'on peut dire de l'œuvre qu'elle est sur-déterminée : sa complexité est si forte qu'il est difficile d'épuiser de manière exhaustive tout son contenu[1]. »

Cette sur-détermination des séries fait que le second sérialisme est, bien plus que le dodécaphonisme, en adéquation avec la Vision du Monde de Butor. Le monde tel que le perçoit celui-ci n'est-il pas effectivement un monde d'une extrême complexité où tout est en relation avec tout, où tout est « correspondance », où de chaque interdépendance

[1] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 84.

surgit du sens ? Une autre conséquence, que théorisera aussi plus tard Pousseur, est qu' « une des propriétés de la série (dégagée du dodécaphonisme) est d'être liée à la "progressivité" ; elle est, dans ce sens, une "échelle permettant d'instaurer une cohérence, un ordre dans l'œuvre[1]. » Autrement dit, **ce sérialisme n'engendre pas /Fragmentation/ et 'Dislocation' mais plutôt /Unité/ et 'Unification'.**

Notons encore qu'avec ce type de sérialisme, le système n'est plus clos comme chez Schoenberg : le faiscsème de la /Non-finitude/, cher à Butor, réapparaît. De plus, le fait que ce nouveau modèle est « un garant d'asymétrie », « un véritable générateur de non-répétition prolongée » (/Variation/) et, par conséquent, la source « d'une irréversibilité radicale, d'une totale /imprévisibilité/[2] » est en parfaite adéquation avec un monde qui, bien qu'obéissant à des lois physiques, n'est pas totalement déterminé.

Terminons en remarquant qu'avec ce second sérialisme, même s'il y a /Variation/, les éléments d'une série peuvent tout de même être répétés plusieurs fois (/Répétitivité/). Contrairement à ce qu'induisait le dodécaphonisme originel, il n'est donc plus obligatoire de rejeter ce qui est déjà advenu. Il devient possible de répéter le passé, de puiser en lui.

Evidemment, il ne saurait n'y avoir qu'une série. De plus, les séries en question ne sauraient être toutes synchronisées les unes avec les autres. Si certaines sont strictement parallèles, d'autres se trouvent forcément décalées (ce qui, notons-le au passage, fait ressurgir les faiscsèmes de la /Synchronisation/ et de la /Non-synchronisation/). Un exemple suffit à le comprendre. Observer une tapisserie ancienne fait surgir à la conscience la série temporelle représentée (par exemple l'histoire de Thésée). Etant donné que, si l'on en croit Bergson, le passé est la continuité du présent, se replonger dans une série passée, c'est superposer à une des séries du présent la même série mais avec un décalage. Evidemment, le nombre de « voix » ne se limite pas à deux mais est multiple. Si par exemple, la conscience du spectateur passe soudain à la série temporelle de la fabrication de la tapisserie en question, une troisième voix s'ajoute aux deux précédentes et, elle aussi, (puisque postérieure à celle du mythe mais antérieure à celle de l'observateur) sera en décalage avec les deux autres. Le jaillissement inconscient, au moment de l'observation, d'un souvenir ou le surgissement d'un début de réflexion seront autant de nouvelles voix plus ou

[1] Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 86.
[2] Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995, p. 155, les slashs, marqueurs de faiscsème, ont été rajoutés par nous.

moins en décalage. Nous le voyons, **l'ensemble forme un… gigantesque canon, ou plutôt, ainsi que le dit lui-même Butor, « une sorte d'immense canon temporel[1] ».**

Ce nouveau schème matriciel a l'immense avantage de répondre à la plupart des critiques que l'on pouvait opposer aux précédents (IV. Conclusion générale, p. 704-706) **à savoir l'imprécision, l'incomplétude, l'incohérence et l'infidélité.**

Preuve en est, plusieurs schèmes ne sont plus nécessaires pour rendre compte de la réalité perçue mais un seul. La /Continuité/ et la /Fusion/ ne se caractérisent plus, de même, par une vague interpénétration mais par une interdépendance (de type structural) d'unités qui est du même ordre que celle qui met en /Continuité/, dans l'instant, les ekstases du Souci.

De plus, non seulement les faiscsèmes de la /Progressivité/ et de la /Régressivité/ ne sont plus cette fois oubliés mais même un faiscsème comme celui de la /Prévisibilité/ réapparaît. A qui n'est-il pas arrivé en écoutant un nouvel air d'en deviner la suite alors même que jusqu'alors il ne l'avait jamais entendu ? Certains schémas rythmiques ou mélodiques sont si culturellement inscrits en nous ou si encodés dans le morceau écouté qu'inconsciemment nous les assimilons et donc devinons les notes à venir. **La nouvelle modélisation musicale permet aussi de mettre face aux faiscsèmes de la /Complexification/ et de la /Prolifération/ les faiscsèmes de la /Simplification/ et de la /Raréfaction/.** Il n'est en effet pas rare que, dans un morceau, l'on passe de nombreuses voix avec arrangements complexes et multiples effets à une seule voix, qui plus est, ne contenant, par exemple, que des noires sans dièse ni bémol à la clé.

En fait**, le schème matriciel du canon, et c'est là certainement une de ses plus grandes forces, est non seulement capable d'intégrer tous les faiscsèmes croisés au cours des cinq grandes parties de cette thèse mais, par opposition aux autres schèmes et plus particulièrement par opposition au schème labyrinthique, il n'en laisse pas un seul sans vis-à-vis et permet de dépasser toutes les ambivalences jusqu'alors rencontrées.** Nous avons vu plus haut et nous venons à l'instant de voir qu'avec ce nouveau schème, du fait entre autres de la polyphonie, ne posent plus problème les couples /Complexification/ et /Simplification/, /Continuité/ et /Discontinuité/, /Directivité/ et /Rétrogradation/, /Finitude/ et /Non-finitude/, /Imprévisibilité/ et /Prévisibilité/, /Irrégularité/ et /Régularité/, /Non-synchronisation/ et /Synchronisation/, /Objectivité/ et /Subjectivité/, /Ordre/ et /Désordre/, /Progressivité/ et /Régressivité/, /Prolifération/ et /Raréfaction/, /Répétitivité/ et /Variation/, /Simultanéité/ et /Successivité/. Nous pourrions en dire autant des ambivalences /Brièveté/ et

[1] Souligné par nous. Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 148.

/Longueur/ (une voix peut s'arrêter après une note alors qu'une autre peut continuer du début à la fin du morceau ; de plus, même si un morceau est court, le monde n'en devient pas pour autant total silence), /Circularité/ et /Non-circularité/ (certaines lignes ou passages peuvent fort bien être caractérisés par le retour régulier d'un refrain, par des reprises, alors que d'autres lignes ou d'autres passages, absolument pas), /Confusion/ et /Différenciation/ (une oreille peu exercée ou certains passages volontairement cacophoniques, dissonants, peuvent donner l'impression que toutes les voix se confondent et ne forment qu'un brouhaha indistinct, il n'en reste pas moins que chaque instrument joue sa ou ses lignes et que la partition du chef d'orchestre contient de multiples lignes distinctes), /Divisibilité/ et /Fusion/ (la ligne, par exemple des saxophones, peut à un moment donné se diviser en deux ou plusieurs lignes ; premiers et deuxièmes violons peuvent soudain se mettre à jouer ensemble la même et unique mélodie), /Fragmentation/ et /Unité/ (un morceau, par exemple par son architecture interne, peut former un et un seul tout homogène mais il peut aussi être constitué de fragments volontairement hétérogènes ; de même une mesure peut contenir une voix totalement hachée et fragmentée et une autre se caractérisant, au contraire, par une extrême recherche de continuité), /Pluralité/ et /Unicité/ (la pluralité des voix n'est en rien antinomique de l'unicité du morceau). Le schème matriciel n'est plus non plus, comme l'était celui des couches géologiques ou du monceau d'affiches déchirées, en contradiction intrinsèque avec la montée en puissance des faiscsèmes de la /Continuité/, de la /Fusion/ et de l'/Unité/. Une fugue ou un canon, par leur structuration, par leur composition (même s'ils sont composés de plusieurs voix, d'un sujet, d'une réponse ou d'un divertissement) forment un grand Tout beaucoup plus homogène que des strates géologiques ne contenant pas les mêmes éléments et ne faisant que se superposer.

De plus, un tel schème n'est pas contradictoire avec ceux qui l'ont précédé. Loin de les éradiquer totalement (ce qui en soi serait pour Butor un reniement, une remise en cause de sa foi dans l'utilité du passé, dans sa croyance en la « Répétition » heideggérienne), le schème du canon, tout étant stratifié, intègre et dépasse les schèmes linéaires, labyrinthique et cycliques. En effet, un canon est à la fois une mélodie (schème matriciel linéaire), plusieurs voix ne semblant obéir (au moins pour un individu appartenant à une culture n'ayant eu aucun lien avec la musique classique) à aucune organisation (schème labyrinthique), un retour régulier de la même série (schème cyclique) et bien sûr une superposition de plusieurs voix (schème des couches géologiques ou du monceau d'affiches). **Puisque, généralement, elle débute par une seule ligne mélodique et que ce n'est qu'en un deuxième temps que les autres lignes apparaissent, puisqu'elle est aussi continuel**

« éternel retour », la forme du canon est, de plus, une formidable modélisation de l'histoire de la représentation du Temps, une étonnante /Fusion/ des principales représentations occidentales du Temps. La cohérence de l'ensemble s'en trouve encore un peu plus renforcée.

Ajoutons que, contrairement aux représentations stratifiées du Temps qui avaient, avions-nous dit, le double inconvénient d'être trop statiques et de mettre trop l'homme en vis-à-vis du monde, un canon est tout sauf statique. De plus, à l'image de la représentation du Temps spatial qui commençait à se dégager plus haut, la musique qu'il génère entoure, enveloppe, l'homme qui l'écoute. **Avec le musical, l'homme n'est** donc **plus, comme dans les schèmes stratifiés, face à une réalité qu'il contemple de loin, il est au cœur de cette réalité comme il est au cœur du monde. Il serait même plus juste de dire, puisque notre corps et les mots qui émanent de ce dernier sont musique, qu'il est cette réalité comme il est ce monde.**

Ce nouveau schème matriciel est, en fait, d'autant plus une avancée que, contrairement aux autres schèmes qui, nous l'avons vu et dit, sont et restent des mondains, il se rapproche, via le rythme, plus que jamais du monde.

L'Emploi du temps est en effet rythme à multiples titres. Il l'est d'abord par le simple fait d'être langage. S'appuyant sur Meschonnic, Laurence Bougault rappelle que :

> « La définition traditionnelle met la versification d'abord, et les vers et la musique ensemble. Mais il y a eu du rythme avant qu'il y ait des vers. Et même de la musique […] Bref, rien ne tient dans cette définition, parce qu'elle confond le *schéma*, qui est fixe, et le *rythme* comme organisation de ce qui est mouvant […] Mais le rythme est dans le langage l'inscription de l'homme réellement en train de parler[1]. »

Anne-Claire Gignoux souligne, quant à elle, que le rythme naît des répétitions et que celles-ci sont « assimilables à des cadences ». Elle voit dans le retour des incendies, dans « l'obsessionnelle description de [la] table de travail », dans les « déplacements de la foire dans Bleston », dans « le motif récurrent de la pluie », etc. l'équivalent de refrains ou de ritournelles et considère que le retour récurrent du garçon chinois est assimilable à un leitmotiv, c'est-à-dire « un thème, ou toute autre idée musicale cohérente, clairement définie de manière à conserver son identité si elle se trouve modifiée lors de ses apparitions subséquentes, et dont le propos est de représenter ou de symboliser une personne, un objet, un lieu, une idée, un état d'esprit, une force surnaturelle ou tout autre élément au sein d'une

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 387.

œuvre dramatique. » Pour elle, l'idée représentée serait ici « celle du mystère et de l'ironie de Bleston[1]. »

Rythme, *L'Emploi du temps* l'est encore parce que, et nous l'avons montré avec les extraits analysés plus haut (5.3.2, p. 823-826), il est pétri de récurrences phonologiques, d'allitérations, d'assonances, d'homéotéleutes mais aussi de syntagmes ayant la même longueur, de vers blancs, de cadences majeures ou mineures, d'effets de rupture, etc.

L'Emploi du Temps est également rythme via les effets de spatialisation. Si, nous dit Laurence Bougault, la production structurale du rythme est patente et explicitement revendiquée dans une œuvre comme le *Coup de dés,* « Il n'en reste pas moins qu'elle existe dans tout texte à caractère littéraire puisque c'est par la construction architectonique du texte que l'écrivain de fiction met en place les blancs[2] ». Evidemment, ce qui est vrai pour n'importe quel texte littéraire est d'autant plus vrai pour les textes qui, comme *L'Emploi du temps,* jouent justement sur la spatialisation.

C'est aussi parce qu'il n'est pas avare en métaphores et qu'il est lui-même métaphore du monde et du Temps que le roman de Butor est rythme :

> « l'avantage de la métaphore […] sur la comparaison réside logiquement dans la *rapidité*, comme le souligne l'analyse de P. Ricoeur reprenant la *Rhétorique* d'Aristote, et rappelant que l'élégance des procédés tient surtout à ce qu'ils nous apportent "rapidement une connaissance nouvelle". De telle sorte que, en son caractère figural, la métaphore est bien une accélération du rythme, un décrochement qui fait événement sur le parcours linéaire de la lecture[3] ».

Le rythme surgit encore du refus de la linéarité. S'appuyant sur l'exemple des novas et du saut quantique, Laurence Bougault montre que le plaisir esthétique est surprise, fulgurance, jaillissement d'énergie donc non uniformité et non linéarité du mouvement. Et Laurence Bougault de conclure : « Le rythme est […] production d'énergie par rupture et procure dans le poème puissance, élan et force comme manifestations d'un même déploiement d'énergie[4]. » Or s'il est bien une œuvre qui est ruptures, surprises, /Discontinuité/ et /Fragmentation/ c'est *L'Emploi du temps*. Cela ne veut pas dire pour autant que le rythme n'est que combinaisons d'unités discrètes[5], n'est que /Discontinuité/ et ne rend donc pas compte de l'ambivalence /Continuité/, /Discontinuité/. François-Charles Gaudard l'explique :

---

[1] Gignoux, « Une structure musicale : les romans de Michel Butor », *Europe* n° 943-944, nov., déc. 2007, p. 77-90.
[2] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 346.
[3] *Ibid.*, p. 345.
[4] *Ibid.*, p. 348.
[5] Gaudard, « Sémantique des rythmes dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, quatrième et cinquième partie », *Champs du signe*, n° 24, Editions universitaires du Sud, 2007, p. 155.

« Il s'agit ici d'une conception non restrictive du poétique indissolublement lié à la poésie, mais d'une conception pleine du poétique comme "esthétique et fabrique du continu[1]", la "fabrique des liaisons" en art littéraire relevant d'une configuration et d'une figuration visant à réconcilier ou à médiatiser le temps de l'expérience vécue et le temps reconfiguré du récit. Esthétique du temps, la poétique du continu est nécessairement une poétique du rythme, le rythme étant fondamentalement un mouvement continu et une tension, c'est-à-dire "l'articulation dynamique d'un *élan* et d'un *posé*[2]" [3] »

Nous le voyons, ***L'Emploi du temps*** **est mille fois rythme, rythme par le langage, rythme par les répétitions, rythme par les jeux phoniques et phonologiques, rythme par la spatialisation, rythme par les métaphores, rythme par les effets de surprise, rythme par la tension /Continuité/, /Discontinuité/. Or le rythme, explique Laurence Bougault, s'oppose au mondain.**

Il s'y oppose d'abord par le fait que, si l'on en croit certains auteurs, **il « contredit l'aspect idéologique de la réalité** (qu'on pense à Céline s'écriant : "le solide 'bon sens', mort du rythme[4]" ou aux travaux de Meschonnic)[5] ». Laurence Bougault ajoute « l'une des fonctions poétiques du rythme serait de résoudre cette pensée de Nietzsche : "J'imagine une musique dont la plus rare magie serait de ne plus rien savoir du bien et du mal…"[6] ».

Mais, surtout, le rythme est abolition de l'intermédiaire. L'écriture étant une réalité, un élément du réel, le rythme du texte nous fait toucher du doigt, du corps, le rythme du réel : « De fait, le son constitue la part de réel du mot[7] » ; « par le rythme, s'auto-construit un phénomène de monde au sein même de la langue[8] » ; « par le rythme, qui est du nombre, entrent en relation analogique l'être et le *cosmos,* l'un et l'autre pris dans le mouvement d'une même musique[9]. »

Et cela d'autant plus que le rythme pourrait bien être un des *eidos* du monde :

« Le rythme est ce qui maintient en vie, rythme des pulsations cardiaques de l'homme mais aussi rythme de l'avènement et de la destruction cyclique du monde, comme le suggère Héraclite : " Ce monde-ci, le même pour nous […] Feu éternel s'allumant en mesure et s'éteignant en mesure[10]."[11] »

Autrement dit, les schèmes matriciels de la ligne, du labyrinthe, des couches géologiques, du monceau d'affiches déchirées dévoilaient, à chaque fois, un nouveau

---

[1] Note de Gaudard : « Voir l'essai sur la prose de Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu,* Champ Vallon, Seyssel, 1999, auquel ce modeste travail doit beaucoup. »
[2] Note de Gaudard : « Cf. Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu,* citant Henri Meschonnic : « […] le rythme est une subjectivisation du temps que le langage retient du corps ».
[3] Gaudard, « Sémantique des rythmes dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, quatrième et cinquième partie », *Champs du signe,* n° 24, Editions universitaires du Sud, 2007, p. 155-156.
[4] Cité par Laurence Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p.186, Céline, *Rigodon,* Gallimard, coll. « Folio », 1969, p. 306.
[5] Souligné par nous, Bougault, *ibid.*
[6] Nietzsche, *Par delà le bien et le mal,* Gallimard, 1971, p. 177, cité par Bougault, *ibid.*, p. 187.
[7] Bougault, *ibid.*, p. 262.
[8] Bougault, *ibid.*, p. 341.
[9] Bougault, *ibid.*, p. 342.
[10] Héraclite, *Stromates,* V, 105, *Présocratiques,* coll. « Pléiade », Gallimard, 1988, p. 105.
[11] Bougault, *ibid.*, p. 341-342.

mondain plus proche du monde que les schèmes le précédant mais, à chaque fois aussi, malgré tout, un mondain condamné à n'être que représentation, que métaphore, que voile. Même si ***L'Emploi du temps*** est composé à tous les niveaux de lignes, il n'est pas une ligne. Même si *L'Emploi du temps*, par bien des aspects, est labyrinthique, il n'est pas un réel labyrinthe pas plus qu'il n'est un monceau d'affiches déchirées ou une superposition de couches géologiques. En revanche, les lignes qui précèdent viennent de le montrer, il n'est pas qu'une représentation métaphorique du musical. **Etant lui-même rythme, il est bel et bien musical. Le nouveau mondain nous rapproche donc plus que jamais du monde et par là s'avère beaucoup moins artificiel que les précédents.**

✓ **Vers de nouveaux existentiaux**

Voir le monde et le Temps comme un labyrinthe incompréhensible et absurde ou comme un canon à cinq voix n'est évidemment pas sans répercussion sur les existentiaux.

Puisque ce qui semblait /Désordre/ s'avère en fait /Ordre/, **le schème matriciel du canon permet tout d'abord de faire passer le *Dasein* de l' 'Incompréhension' à la 'Compréhension'.** Il aide à sortir des schémas trop simplistes qu'étaient les Temps linéaire et cyclique et donne des pistes intéressantes pour appréhender un peu plus la complexité d'une réalité sur laquelle saint Augustin, Kant, Bergson, Bachelard, Husserl, Heidegger et bien d'autres se sont échinés.

Autre conséquence, se représenter le Temps comme un canon musical amène à ne plus le voir comme un ennemi que l'on doit combattre. Cette évolution conduit aussi à ne plus regretter ou espérer un âge d'or passé ou futur. Avec une telle représentation, il devient hors de question de courir sans cesse après les minutes. On ne court après des notes, on les savoure. De même, se lamenter sur un passé utopique ou attendre un hypothétique événement futur n'a plus aucun sens. Il n'est plus enfin envisageable de chercher à maîtriser, canaliser, domestiquer le Temps. On ne traite pas une fugue ou un canon comme on traite, au détriment de ce qu'elle est, une bête sauvage. Le fait que le stylème « phrase divisée en paragraphes » se multiplie en fin de roman et surtout que la dernière page de ce roman est justement typographiquement différente laisse même comprendre que **Revel**, plutôt que d'essayer de contrôler, de torturer le Temps en l'enfermant dans ces unités si culturelles et donc artificielles qu'on appelle les phrases, **passe de la 'Révolte' à l' 'Acceptation'.**

Composer en canon des séries temporelles amène aussi à une plus grande 'Attention' au présent et à une plus grande 'Appréciation' de ce présent. Si pour comprendre la tapisserie qui est devant moi, je cherche à l'harmoniser avec d'autres voix, il va falloir que j'analyse de plus près cette tapisserie, que j'y repère des détails qui seront déclencheurs de nouvelles séries. Autrement dit, mon 'Attention' au moment présent changera du tout au tout. Au lieu de survoler le réel, je vais me plonger au cœur de ce réel, au cœur du « Maintenant ». En conséquence de quoi le « Maintenant » devient soudain quelque chose que l'on « écoute », quelque chose dont l'on découvre la richesse et que l'on se met alors à apprécier et savourer. Stravinsky et Boulez le disent à leur manière l'un et l'autre. Pour le premier, le seul apanage de la musique est de « [réaliser] le présent[1] ». Pour le second, dans dans la musique, « c'est l'instant ou, du moins, le rapport d'un instant avec un autre instant que l'on apprécie [2]».

Cette 'Attention' au présent, cette 'Appréciation' du présent vont conduire à une meilleure 'Attention', à une meilleure 'Appréciation' du passé et du futur. Porter son attention sur un détail du présent amène en effet à chercher un élément comparable dans le passé et donc à mieux regarder, à mieux analyser le passé en question. Découvrir sur une des tapisseries d'Harrey un homme laissant une jeune fille sur une île amène à se replonger dans la mythologie grecque, dans la mentalité, dans la Vision du Monde, grecque, amène à relire les mythes évoquant Thésée, à se rappeler ou à découvrir l'abandon d'Ariane, à découvrir que l'abandon d'Ariane génère l'aventure avec Phèdre et donc qu'un abandon peut être une porte qui s'entrouvre. Nous le voyons, l'harmonisation d'une série temporelle passée et d'une série temporelle présente implique l'arrivée d'une troisième série, une série future. La série « Ariane abandonnée pour Phèdre » fait surgir la série « Ann « abandonnable » pour Rose.

. Vers l' 'Unification'

Le schème matriciel du canon fait également passer le *Dasein* d'un Temps fragmenté en instants, d'un Temps constitué de strates temporelles hétéroclites et mal reliées, à un Temps structuré en ekstases interdépendantes. L' /Unité/ ainsi regagnée conduit le *Dasein* à l' 'Unification'.

[1] Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, tome 1, Denoël et Steele, 1935, p. 117 cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 20.
[2] Boulez, *Pays fertile*, Gallimard, p. 86, 1989, Desbizet et Belleguic, *La Création selon Michel Butor*, Nizet, 1991, p. 182, cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 133.

Une des préoccupations premières de Butor trouve là sa résolution. Non seulement, si l'on en croit Raillard, en 1944-1945, Butor fut en effet « Frappé par une conférence de Leiris sur le "Surréalisme et l'unité de l'homme"[1] » mais, partout, l'on trouve, dans ses premiers textes, cette préoccupation :

> « J'étais certainement très fragile à l'origine, mou comme une méduse ; tel l'oursin qui fixe le calcaire de son milieu pour en constituer son test, je dévore la littérature en suspens dans mon temps pour m'inventer peu à peu une charpente, je m'articule[2] » ;
>
> « Au milieu de ces difficultés, je me suis dit qu'un des moyens de rétablir une unité dans ma vie, ce pouvait être d'écrire un roman[3] » ;
>
> « Je n'écris pas des romans pour les vendre, mais pour obtenir une unité dans ma vie ; l'écriture est pour moi une colonne vertébrale[4] » ;
>
> « [l'écrivain] cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence[5]. »

Par le nouveau schème matriciel, le perçu, le remémoré, le pensé, le réfléchi, etc., au lieu de se disperser dans toutes les directions et de conduire à un éclatement du « Moi », se rapprochent, se superposent, se structurent ne font plus qu'un grand tout harmonieux.

Le nouveau schème matriciel permet aussi, nous l'avons montré plus haut, de dépasser toutes les contradictions qui conduisaient à l'éclatement du « Moi ». Les ambivalences /Continuité/ et /Discontinuité/, /Fragmentation/ et /Unité/, /Simultanéité/ et /Successivité/, /Subjectivité/ et /Objectivité/, etc., loin de rendre caduque la nouvelle représentation, lui permettent au contraire de gagner en cohérence et en solidité.

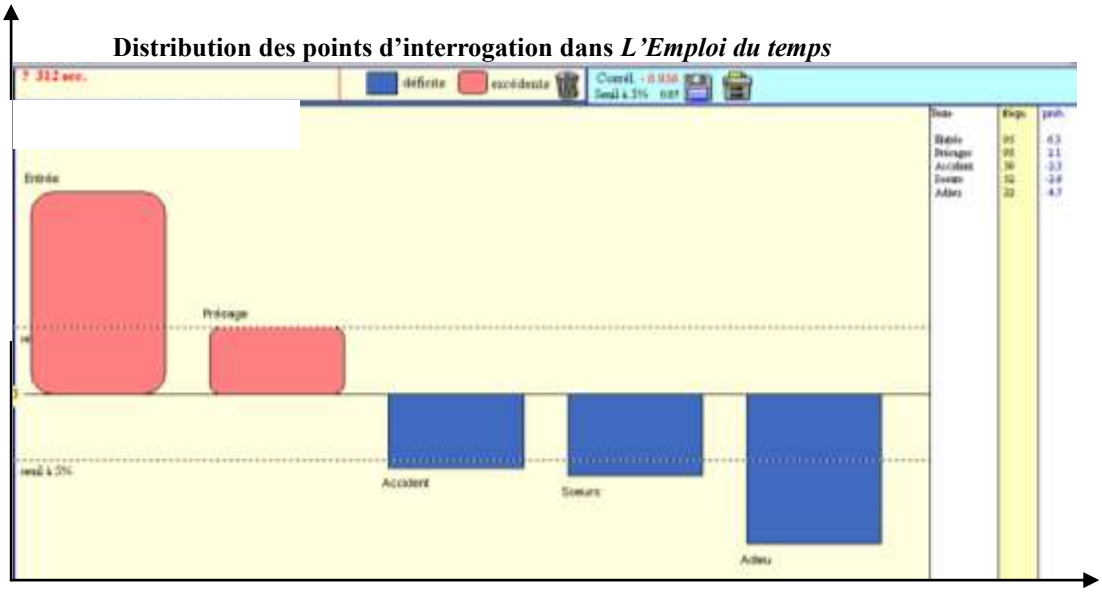
Le personnage de Revel est, en lui-même, une confirmation de cette 'Unification' du « Moi ». Comme nous l'avons vu, Revel, dans la première moitié du roman, est sur le point d'être absorbé, néantisé, par Bleston mais, symptomatiquement, au fur et à mesure que les strates temporelles s'additionnent, au fur et à mesure que le canon s'affermit et se complexifie, les occurrences des pronom « moi », « me » et « m' » se multiplient (3.2.3., p. 394-395). Il faut certainement mettre ce constat en parallèle avec le fait qu'au fur et à mesure du roman, il y a, de même, de moins en moins de points d'interrogation (3.1.3, p. 307). Le « Moi » qui doutait semble de page en page comme s'affermir et s'affirmer :

---

[1] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, Paris, 1968, p. 18.
[2] *Ibid.*, p. 263.
[3] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 45.
[4] Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 254.
[5] *Ibid.* p. 255.

Distribution des points d'interrogation dans *L'Emploi du temps*

Ecart en pourcentage entre la fréquence théorique et la fréquence observée



Grandes parties

Même Burton semble s'unifier. *Le Meurtre de Bleston* nous révèle qu'il est de plus en plus lui-même. Le pseudonyme et le carré blanc, qui figurent sur les pages de couverture du premier exemplaire évoqué, font place, à la fin du roman, à son véritable nom et à sa photo :

> « ces trois images d'un même homme plus ou moins masqué, celle entièrement blanche sur l'ancienne édition du *Meurtre de Bleston*, le maquillage ayant complètement recouvert le visage, celle où il est possible de retrouver sous le grimage de Barnaby Rich, l'aspect familier de l'auteur, la dernière enfin, sur l'édition nouvelle du roman de J.C. Hamilton, cette photographie pour laquelle George Burton a posé en tant que George Burton » (12 septembre, p. 363-364/464).

Ce parallélisme Revel / Burton annonce que l' 'Unification' du « Moi » n'est pas seule à être en jeu : Butor s'intéresse aussi, et sans doute bien plus encore, au « Nous », à l' 'Unification' de tous les hommes. Ce qu'il écrit sur les textes de Leiris pourrait parfaitement être transposé à son œuvre à lui :

> « En grattant l'écorce de son moi, c'est un "nous" qu'il découvre au-delà de sa solitude. Les malentendus qui le séparaient de lui-même, et dont il vient peu à peu à bout, ce sont aussi certains de ceux qui nous séparent les uns des autres […]
> Se guérissant lui-même, il ne nous aide pas seulement à nous guérir chacun de nos maladies individuelles, mais encore nécessairement, il travaille à l'amélioration de nos rapports avec les autres hommes et avec les choses[1]. »

Comme le dit Lyotard, Butor a une « passion pour l'altérité, pour l'*autre* voix[2] », et toute son œuvre montre qu'il cherche, par-dessus tout, dans le respect de la différence, à réunir ces différentes voix de telle sorte qu'elles puissent toutes, à un moment ou à un autre, ressortir, se compléter, former « **une communauté humaine harmonieuse[3] », un monde plus uni** (« j'ai

[1] Butor, « Une autobiographie dialectique **»,** *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 252.
[2] « Entretien avec Jean-François Lyotard Heidelberg, 12 décembre 1988 », Calle (entretiens de) *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 67.
[3] Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 137.

imaginé que la terre entière serait réconciliée, que les hommes parviendraient enfin à s'entendre, dans tous les sens du terme[1] »), **l'équivalent d'un… canon.**

Revel, nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, **est, lui-même, artisan de cette 'Unification'.** Si à son arrivée à Bleston, il est terriblement seul et focalisé sur son « Moi », il ne cesse tout au long du roman d'aller vers les autres et de tenter de construire avec eux un monde plus « harmonieux ». Symptomatiquement, un peu comme la peinture du début du XXe siècle qui se met à se nourrir des arts premiers ou comme la musique classique qui, à la suite encore une fois de Stravinsky, commence à puiser dans les musiques traditionnelles étrangères, « La première personne qu'il rencontre est [justement] le symbole de la plus grande altérité : c'est un des "*nègres*" de Bleston […]. Il est l'*Autre* : irréductible, inassimilable[2]. » Tout aussi symptomatiquement, Revel raffole des documentaires du New Theater et surtout, nous l'avons aussi dit, il tente de mettre en lien des voix jusqu'alors séparées. Il réunit, avec plus ou moins de succès, les Bailey et les Burton, Ann et James, Rose et Lucien et même les frères ennemis que sont James et Burton ou James et Horace. Il se qualifie d'ailleurs lui-même dans le roman de « trait d'union » (17 septembre, p. 375/472).

Cette 'Unification' du « Moi » et cette 'Unification' des hommes conduisent à une dernière 'Unification' qui n'est pas loin de nous ramener à la Vision du Monde platonicienne. Dans le *Banquet*, Eryximaque estime que « La musique est toute régie par le Dieu Amour[3] » qui unit harmonieusement entre eux les êtres. Et surtout,

> « Dans le *Timée*, Platon […] nous révèle la structure musicale du monde à travers la description des mouvements des cieux, des chœurs des "sphères" : les planètes représentées par sept cercles – on pense aux sept notes de la gamme – se meuvent circulairement selon des ordres de vitesse, des rythmes différents. […] C'est ainsi que se construit l'harmonie du monde, d'où s'échappent comme des sons[4]. »

C'est une harmonie de ce type que Butor semble rechercher et, en cela, il est dans la droite ligne des poètes de la fin du XIXe siècle qui, comme le rappelle Laurence Bougault, « en reviennent sans cesse aux mythes et allégories issus du texte biblique, tels que […] la nostalgie du Paradis perdu et le mythe de l'Age d'Or, pour représenter l'idéal de fusion de l'homme avec la *phusis*[5] ». **Via l' 'Unification', comme via le rythme, ce qui est ici une nouvelle fois en jeu, c'est le rapprochement mondain / monde** :

> « depuis le début de l'ère moderne, [les poètes] ont déploré le désir de possession qui prive l'homme de la foison de l'unité naturelle, désir né de la conscience qui fonde l'illusion d'une opposition entre homme et monde. Ainsi de Schiller : "La nature a beau affecter nos organes de façons fort énergiques et multiples, toute sa variété est perdue pour nous parce qu'alors nous cherchons en elles les seules choses

[1] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 227.
[2] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 55-56.
[3] Cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 103.
[4] Rigal, *ibid.*, p. 17.
[5] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 70.

que nous y avons mises ; nous ne lui permettons pas de venir vers nous pour entrer en nous ; nous aspirons à sortir de nous et à agir sur elle avec notre raison et ses impatientes anticipations[1]." C'est pourquoi, pour ce dernier, comme pour Mallarmé ou Rimbaud, l'art grec reste un art de l'âge d'or, celui où le sujet ne se confondait pas avec l'*ego*[2]. »

. Vers la 'Liberté'

Le schème matriciel du canon rend possible un autre existential que nous n'avons cessé de croiser et auquel, en cette période où le marxisme est roi, tient par-dessus tout Butor : la 'Liberté'. Constamment, dans son œuvre, il revendique cette dernière. C'est un des points qui l'intéresse le plus chez Diderot ou encore chez celui : « qui sut si bien rire de lui-même en offrant à la littérature ce qu'elle a de plus précieux : la liberté[3] », à savoir Rabelais. Roudaut, commentant *Degrés,* montre de même que Butor souhaite « la fin de la subordination du fils démuni à l'autorité du père, de l'élève au professeur, de l'Orient à l'Occident, d'un futur chétif à un passé sans profondeur, de la créature vivante à l'idée de Dieu[4]. » Quant à Butor, il dit explicitement qu'il attend du roman qu'il soit un instrument de libération pour son auteur comme pour ses lecteurs[5].

Dans *L'Emploi du temps*, le nom de l'hôtel de Revel, la mention de la prison qui d'ailleurs brûle lorsqu'il enflamme le plan mais aussi l'omniprésence des murs ou la paralysie momentanée de Revel sont bien, nous l'avons dit, la preuve de l'**importance de cette thématique**. Et d'ailleurs, à la fin du roman, Revel, puisqu'il peut enfin quitter Bleston, semble avoir gagné, au moins en partie, cette liberté. *Le retour du boomerang* invite à interpréter de même la chronologie du roman. En effet, Butor, évoquant son animal totem, rappelle que « septembre est le moment de sa grande migration, de son départ pour l'Egypte[6]. »

Ce sont en fait Proust (ses clochers, sa madeleine, ses pavés et surtout sa sublimation de la vie en oeuvre, autrement dit, les jeux de perspectives, les réminiscences et l'art), Joyce, Heidegger et Sartre qui mettent Butor sur « le chemin de la liberté » en lui faisant chacun à leur façon prendre conscience que **« C'est [la] "connaissance du temps" qui sera notre libération[7]. »**

---

[1] Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* Aubier, 1943/92, p. 201, cité par Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 70.
[2] Bougault, *ibid.*, p. 131.
[3] Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 189.
[4] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 194.
[5] Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 446.
[6] Butor, *Le Retour du boomerang*, *Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 899.

[7] Joyce, *The Ondt and the Gracehoper*, cité par Butor, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 200.

Le schème matriciel du canon est une totale confirmation de cette affirmation. Il l'est d'abord connotativement. Dans la période de l'après-guerre, la musique et la danse en général, le jazz et le rythme en particulier, sont en effet, plus que jamais peut-être, synonymes de liberté :

> « C'était la fin de la guerre, une atmosphère de libération, de redécouverte. On a du mal aujourd'hui à imaginer quel couvercle s'était posé sur la France pendant l'Occupation, sur l'Europe entière. Le jazz faisait partie de cette redécouverte. Sous l'Occupation, impossible d'entendre de la "musique de nègres". A la fin de cette sombre période, j'allais suivre avec une de mes sœurs des leçons de danse, rue de Varenne ; et nous revenions à la maison par la rue Vaneau déserte en répétant rumba et tango. Le jazz n'était pas encore revenu. Puis ç'a été l'importation du style Nouvelle-Orléans par Claude Luter et ses Lorientais. Nous nous sommes mis à danser sur des boogie-woogies. Il y a eu des rééditions de disques. Nous partagions nos trouvailles entre camarades. Chez un marchand de musique, rue de la Gaîté, il y avait le dimanche matin des auditions de nouveautés venues tout fraîchement d'Amérique. C'était le temps du be-bop, la guerre des jazz[1]. »

Cependant, au-delà de cet air du temps, de ce facteur sociologique, la conceptualisation qu'a Butor du musical induit de la /Continuité/ or la /Continuité/ est garante de 'Liberté'. Evoquant la musique, Butor le souligne très clairement en faisant justement suivre de peu le substantif « continuité » par l'adjectif « libérateur » :

> « Le fondement même de la musique est cette continuité nouvelle, différente de celle périssable des choses vues, que nous permet d'introduire dans le temps la régularité d'un tempo, sorte de sol et d'horizon sonore, sur lequel se détachent et s'affirmeront les formes rythmiques et mélodiques. Ce rôle libérateur du son, par rapport à l'inertie et au vieillissement, culmine dans le *Septuor* de Vinteuil[2]. »

Une énième fois, l'influence de Bergson se fait ici sentir. Selon ce dernier, c'est en effet parce qu'elle empêche le passé de se répéter tel quel que la /Continuité/ est garante de 'Liberté' :

> « Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation. De cette survivance du passé résulte l'impossibilité, pour une conscience, de traverser deux fois le même état. Les circonstances ont beau être les mêmes, ce n'est plus sur la même personne qu'elles agissent, puisqu'elles la prennent à un nouveau moment de son histoire. Notre personnalité, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur[3]. »

De plus, un maintenant musical est, bien sûr, d'une façon ou d'une autre, la /Continuité/ de ce qui l'a précédé mais il n'en est jamais la suite obligatoire, forcée, il n'est qu'un possible parmi d'autres. Nulle fatalité passée ne pèse donc sur le présent. Ce n'est pas parce que le début d'un morceau est brillant, extraordinaire, riche, que l'ensemble est condamné à devenir de plus en plus mauvais et, inversement, un moment plus faible peut fort

---

[1] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 51.
[2] Butor, « Les moments de Marcel Proust », *Répertoire 1*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 164.
[3] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 5-6.

bien préparer un moment plus fort. L'âge d'or n'est pas plus condamné à devenir âge de bronze et âge de fer que l'âge de fer n'est assuré de laisser sa place à l'âge d'or. **Le qualitatif empêche un futur préprogrammé.**

Certes, dans les premiers romans de Butor, certains éléments semblent prévisibles. C'est très net dans *Passage de Milan* où le rapace qui traverse le ciel et le tableau brûlé du peintre de Vere annoncent l'accident final. De même, une des parties de *L'Emploi du temps* s'appelle « Les présages » et les tapisseries d'Harrey semblent annoncer, en quelque sorte, les « rapts » de Rose et d'Ann. Cependant, si la structure prépare, annonce l'avenir, tout reste possible. Comme le résume Rigal, « La nécessité a cédé le pas à la possibilité[1] ». Un peu comme le caractère d'un individu peut nous laisser supposer certaines réactions, personne ne peut immanquablement prévoir comment l'individu en question réagira. Comme l'explique Bergson, c'est qu'il y a un moyen terme entre les déterministes qui estiment que « l'acte est la résultante d'une composition mécanique des éléments entre eux » et leurs adversaires pour qui « s'ils étaient rigoureusement d'accord avec leur principe, la décision libre devrait être un *fiat* arbitraire, une véritable création *ex nihilo*[2] » :

> « On conçoit donc qu'en un certain sens on puisse encore dire ici que l'avenir était préformé dans le présent ; mais il faudra ajouter que cette préformation est fort imparfaite, puisque l'action future dont on a l'idée présente est conçue comme réalisable mais non pas comme réalisée, et que, même lorsqu'on esquisse l'effort nécessaire pour l'accomplir, on sent bien qu'il est encore temps de s'arrêter. Si donc on se décide à concevoir sous cette seconde la relation causale, on peut affirmer *a priori* qu'il n'y aura plus entre la cause et l'effet un rapport de détermination nécessaire, car l'effet ne sera plus donné dans la cause. Il n'y résidera qu'à l'état de pur possible, et comme une représentation confuse qui ne sera peut-être pas suivie de l'action correspondante[3]. »

Avec le schème matriciel du canon, les théories de Hegel ou de Marx ne sont donc plus tenables. Ce même schème conduit aussi à refuser les idéologies qui transforment l'homme en simple rouage de machine. Le positivisme scientifique, le Temps cyclique ne sont pas plus acceptables. En revanche, via la /Prolifération/, la /Pluralité/, la /Divisibilité/, la /Complexification/ mais aussi la /Simplification/, le schème matriciel du canon est parfaitement compatible avec la conception de l'élan vital de Bergson, conception qui, elle, préserve la 'Liberté'. Certes la nature obéit à certaines lois mais comme l'écrit Bergson : « ni la causaIité mécanique ni la finalité ne donnent du processus vital une traduction suffisante[4] » ; « Devant l'évolution de la vie, au contraire, les portes de

[1] Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 259.
[2] Bergson, *Matière et mémoire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 207.
[3] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, [1927], p. 159.
[4] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 179.

l'avenir restent grandes ouvertes. C'est une création qui se poursuit sans fin en vertu d'un mouvement initial[1]. »

« Portes », « ouvertes », « sans fin »… **Le schème matriciel du canon est garant de 'Liberté' par un autre biais, sa /Non-finitude/.** L'importance donnée au faiscsème de l'/Unité/ et au structurel pourrait certes, à première vue, plutôt conduire à ce que Lyotard nomme « impérialisme », un impérialisme où le nom « totalité » n'est pas loin de rimer avec l'adjectif « totalitaire ». Cependant, ce serait oublier que Butor ne s'intéresse qu'aux structures ouvertes et qu'un tel choix préserve la liberté :

> « pour qu'à son tour il [l'ouvrage] n'encoure pas le blâme que virtuellement il jette sur les autres, il ne doit pas se présenter comme une loi. Il n'est pas une nouvelle forme autoritaire d'une culture dénaturée : il voudrait faire de la culture l'expression de la nature. Si le livre est pris pour un évangile, il devient à son tour le *foyer d'un massacre* ; il doit donc demeurer ouvert à la mémoire, pouvoir intégrer de nouvelles connaissances, comprendre en lui des dissymétries, des lézardes et des débris et ne jamais, de ce fait, imposer une signification[2]. »

Dans *L'Emploi du temps*, c'est bien le cas. Aucune des cinq voix du canon général n'est donnée entièrement, la plus étoffée ne propose même pas la moitié du « morceau » (et encore seulement si l'on considère que le « morceau » se limite au séjour de Revel à Bleston, ce qui est bien loin d'être une évidence), la cinquième n'en offre qu'un douzième. Loin d'être fini, le roman n'est en fait qu'entamé. Les schémas, les structures, mis en place pourraient de plus fort bien être continués. Une sixième strate contenant six voix serait tout à fait envisageable. Rappelons aussi, s'il en est besoin, que *L'Emploi du temps* est construit autour d'une lacune non comblée (le 29 février), que le roman policier qui nous est proposé est inachevé, que tous les indices, toute la structure, nous amènent à « l'accident » sans que pourtant nous soyons capables à la fin de la lecture de deviner ce qui a bien pu se passer ce jour-là, etc.

A ces remarques, il faudrait ajouter qu'une structure comme celle de *L'Emploi du temps* est également ouverte par le fait qu'elle est une invitation à la continuer. Une invitation pour les futurs créateurs qui, de même que Butor a emboîté les pas de Kierkegaard, découvrent là une matrice qui pourrait certainement être encore plus exploitée, encore plus productive :

> « Il [le travail] est illimité, dans tous les sens. La rationalité que nous introduisons, c'est-à-dire tous ces schémas dont nous sommes à peu près maîtres, que nous pouvons expliquer aux autres, vont ouvrir sur un futur inépuisable, sur des œuvres possibles et sur des découvertes possibles inépuisables, sur un futur et en même temps sur un passé inépuisable[3]. »

---

[1] *Ibid.*, p. 106.
[2] Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964, p. 58.
[3] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 120.

Une invitation également pour chaque lecteur qui peut imaginer tous les 29 février possibles, qui peut aussi d'autant plus rêvasser sur le futur de Revel que rien ne nous en est vraiment dit et qui, surtout, peut soudain tenter de chercher dans sa vie, à son tour, de multiples voix temporelles se répondant, se croisant, se complétant, se corrigeant les unes les autres.

Précisons que l'utilisation de structures ouvertes est aussi en soi négation de la doctrine de la finalité qui conduit au 'Déterminisme', qui « sous sa forme extrême, telle que nous la trouvons chez Leibniz par exemple, implique que les choses et les êtres ne font que réaliser un programme une fois tracé[1]. » Une telle conception ramène à la Vision du Monde mécaniste, à ceci près que le déterminisme ne dépend plus de l'amont (les mêmes causes qui engendrent fatalement les mêmes conséquences) mais de l'aval (le beau tableau final prévu depuis toujours). Elle « substitue l'attraction de l'avenir à l'impulsion du passé[2]». Elle induit que tout est prédéterminé, qu' « il n'y a rien d'imprévu, point d'invention ni de création dans l'univers[3]», que l'avenir peut « se déduire du présent par un calcul », ce qui a pour conséquence de rendre le Temps « sans efficace[4] » et donc annihile en quelque sorte l'utilité de n'importe quel « emploi du Temps ». Evidemment, étant donné que la structure temporelle proposée par Butor est ouverte, que les possibles sont multiples, que personne, y compris Butor, n'est capable de prévoir en quoi ce roman modifiera le réel, la structure qu'il nous propose est bien à l'opposé de tout finalisme.

En conclusion, le schème matriciel choisi par Butor obéit à des règles de fonctionnement mais, ne serait-ce que par sa /Continuité/, sa dimension vitale, sa /Non-finitude/ et son /Imprévisibilité/, loin d'emprisonner l'homme, à l'opposé des structures proposées par les structuralistes de la première obédience, il est un garant de 'Liberté'. La conception de Butor se rapproche une nouvelle fois de celle de Bergson :

> « Soulignons la différence de principe entre les chronosophies du progrès ou celles de la régression et la chronosophie bergsonienne : les premières tiennent l'avenir pour pouvant être prévu à partir de la connaissance du *passé et du présent tandis que la seconde affirme que cela est rigoureusement impossible. Car, pour Bergson,* "le temps est invention ou il n'est rien du tout"[5]. »

. Vers l''Optimisme' et 'Espoir'

'Acceptation' du « maintenant », meilleure 'Attention' et 'Appréciation' du présent, du passé et du futur, 'Unification' du « Moi », des hommes, 'Unification' au

[1] Bergson, *L'évolution créatrice*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 38-40.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion,* coll. « Quadrige », PUF, 2006, p. 119.
[5] Pomian, *L'Ordre du temps,* NRF, Gallimard, Paris, 1986, p. 313.

monde, 'Liberté' réaffirmée… Comme on le voit, la musique mérite bien la fonction thérapeutique que lui attribuent et Burton (celui de *L'Anatomie de la mélancolie*[1]) **et Butor** :

> « Dans mainte société des chants et même des danses sont liés aux efforts thérapeutiques. La tarentelle, dans le sud de l'Italie vient d'une pratique musicale destinée à guérir de la morsure de la tarentule. Nous avons de nombreux exemples de chants thérapeutiques […] Il n'est pas impossible que les médecins aujourd'hui s'aperçoivent que certaines musiques sont thérapeutiques dans certains cas[2]. »

En parfait accord avec ce qu'en dit la tradition, **Butor n'est même pas loin de penser que la musique est un des meilleurs remèdes qui soit pour chasser 'Monotonie', 'Tristesse' et 'Désespoir' :**

> « Malebranche dans ses entretiens métaphysiques utilise la musique pour montrer l'application des mathématiques à la réalité. Un des personnages demande à un autre s'il sait jouer du luth, et celui-ci répond qu'il en sait assez pour tenir sa partie dans une réunion et "pour charmer sa mélancolie". Ce mot avait un sens très fort ; c'était l'humeur noire. On pouvait la soigner ou mieux la charmer en utilisant certains morceaux. Il y a certainement aujourd'hui beaucoup d'humeurs noires qui pourraient être soignées par des musiques judicieusement choisies[3]. »

Dans un texte bien ultérieur à *L'Emploi du temps*, « Concert », nous retrouvons avec d'autres mots les mêmes existentiaux. Butor y met en scène un monde où 'Tristesse' et 'Désespoir' semblent avoir gagné :

> « Va-t-il falloir vraiment réendosser avec les manteaux au vestiaire, les soucis, le stress et l'âge, s'enfoncer dans la rue nocturne pluvieuse à la recherche d'un véhicule public ou privé, puis se réfugier dans un mauvais sommeil agité de mauvais rêves pour déboucher sur un autre matin pire encore, une autre journée à tuer par le travail rapace, le gros rire, l'alcool ou les déprimantes conquêtes vénales[4] ? »

Heureusement, **la musique** permet de garder une certaine lucidité et, surtout, **joue le rôle de l' « appel » heideggérien** :

> « Il restera la déchirure dans la nuit noire, dans notre sale temps, notre sale ciel, notre sale dortoir d'hôpital. Quand nous serons réenchaînés à notre sale corps avec ses malaises, réenforcés dans notre sale métier avec ses fraudes, un caillot cristallin nous empêchera au moins d'en être satisfaits[5]. »

---

[1] « Nombreux et divers sont les moyens prescrits par les philosophes et les médecins afin de redonner la joie à un cœur attristé, de faire diversion des soucis et méditations obsédantes qui font tant souffrir dans cette maladie. Mais, selon moi, aucun n'est aussi immédiat, aussi efficace, et aussi approprié qu'un verre de bon vin, de la gaieté, de la musique, et une joyeuse compagnie. […] Rhazès (*Continens*, I, 9, 2), Altomari *(Ars medica* 7), Elianus Montalto *(Archipathologia*, 4, 26), Ficin, Benedetto Vettori ne tarissent pas d'éloges sur la musique. Giachini dit que c'est un remède d'une grande force ; Jason van de Velde affirme que c'est *une chose des plus admirables, et digne de notre considération, qui peut adoucir l'esprit et en apaiser les tempêtes. Musica est mentis medicina – une trompette contre la mélancolie,* elle stimule l'âme languissante et lui rend vie […] Elle guérit toutes les lourdeurs et les peines de l'âme. Les paysans qui chantent en travaillant vous le diront, de même que les soldats qui partent au combat : la peur de la mort les effraie moins quand le son des trompettes, des tambours, des fifres et d'autres instruments les entraîne ; *metus enim mortis,* comme le dit Censorinus, *musica depellitur – [la musique écarte la peur de la mort]* » Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, coll. « Folio classique », Gallimard, 2005, p. 247-248.

[2] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes*, *III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 831-832.

[3] *Ibid.*, p. 832.

[4] Butor, « Concert », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, Paris, 2009, p. 527.

[5] *Ibid.*

Cet « appel » mène à l' « ouvertude » et éveille, même s'ils sont bien loin d'être béats et euphoriques, 'Optimisme' et 'Espoir' :

> « Les députés de ce parlement joueront en quelque nuit transfigurée la partition essayée ici […] nous perfectionnerons nos chambres d'écoute pour étudier les dialogues de tous les nombres et nous lancer dans des voyages vers tous les ailleurs […] Seule cette espérance nous permettra de survivre après la blessure de ce concert. Et des mots se fixeront dans la transcription d'un hymne en toutes langues[1]. »

Une telle Vision du Monde est en totale adéquation avec les dires de Butor :

> « Le poète […] sait que les mauvais philosophes qui déclarent après quelques superficiels commentateurs de Hegel, que nous serions à la fin de l'Histoire, sont des escrocs de la pensée, que ceci est totalement faux. Nous sommes au début de quelque chose[2] » ;
>
> « - […] Pour moi, le paradis – perdu ou retrouvé, peu importe – n'est pas dans le passé : il se trouve dans le futur. Il s'agit de le faire advenir. C'est pour cela que mes livres sont de plus en plus tournés vers l'extérieur, vers le monde, vers la géographie.
> - L'écrivain Butor est-il un évangéliste ?
> - Pourquoi pas ? Je suis un écrivain optimiste. Toute littérature est forcément optimiste. Le mot "évangile" signifie "la bonne nouvelle" : je n'ai pas moi-même de bonne nouvelle à apporter, certes, mais je travaille dans cette espèce de certitude qu'il y a de la bonne nouvelle. Au cœur de notre enfer, il existe des poussières de paradis, ce que Blake appelle le mariage du ciel et de l'enfer. Voilà un thème sur lequel je reviens perpétuellement, sous toutes sortes de formes. Avec l'enfer, nous devrons savoir fabriquer le paradis. Si j'écris, c'est parce que j'ai le sentiment que cela sert - ou servira – à quelque chose.
> […] tous mes livres reposent sur une utopie, une nostalgie : le besoin de fraternité. nous sommes dans une mauvaise passe mais je pense que les choses s'arrangeront. C'est d'ailleurs à cause de mon optimisme fondamental que je peux mesurer et éprouver le malheur du monde. Le pessimisme habituel me paraît bien commode, et passablement confortable : c'est le noir tranquille, un moyen d'occulter les vrais problèmes sans essayer de les résoudre[3] » ;
>
> « Il y a des choses qui m'ennuient dans le monde. Le monde souvent m'agace. Mais il y a aussi des choses qui m'émerveillent. C'est pourquoi je pense que rien n'est perdu. J'espère qu'au troisième millénaire l'Histoire va vraiment pouvoir commencer ! (rires) Jusque-là, cela a été une suite de balbutiements, de dérapages, mais rien n'est perdu ; d'ici quelques siècles ça ira mieux et… nous serons tous émerveillés ! (rires)[4] ».

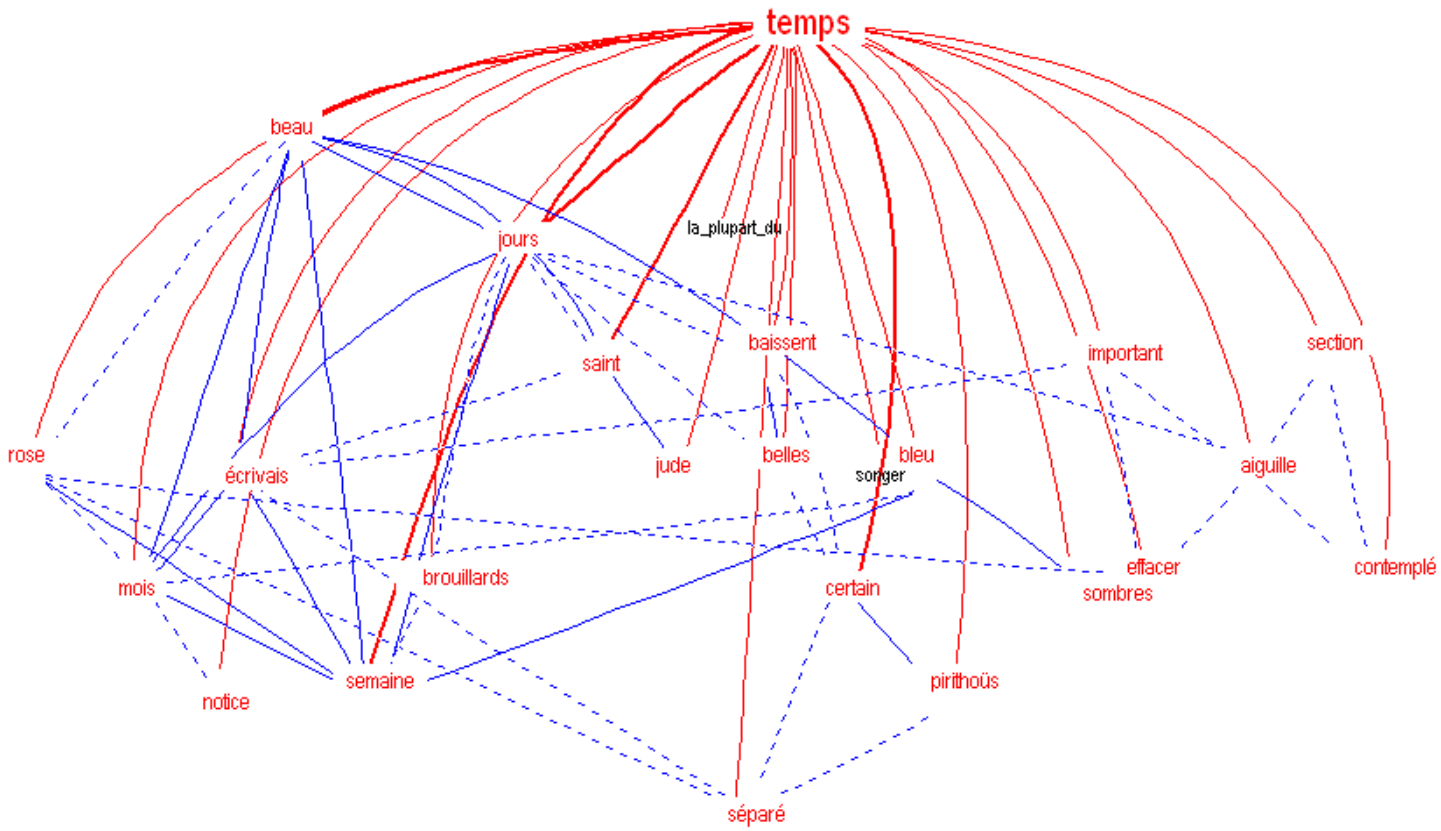
Même si une lecture rapide pourrait faire croire le contraire, *L'Emploi du temps* est dans la droite ligne de ces affirmations.

Si, par exemple, l'on recense avec le logiciel Hyperbase les 50 mots de moins en moins employés dans le roman, l'on découvre les lexies suivantes : « imperméables », « sombres », « old », « seul », « manteau », « mal », « attente », « pâle », « difficile », « petits », « non », « boue ». Alors que parmi les cinquante lexies de plus en plus souvent employées se trouvent : « nouvel », « entendre », « écrivais », « visage », « délivré », « jours », « nouveau », « cœur », « lire ». Même si bien sûr quelques hapax contredisent le

[1] Butor, « Concert », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, Paris, 2009, p. 528.
[2] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 876.
[3] « Le bonheur, c'est l'ouverture du monde que l'on veut toujours cadenasser » *Libération*, 9 août 1993, cité par Clavel, *Curriculum vitae, Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p. 258-259.
[4] Butor, « La notion de "genre" en question », dans Calle-Gruber (sous la dir. de), *La Création selon Michel Butor, Réseaux – Frontières- Ecart,* colloque de Queen's University, Nizet, 1991, p. 325.

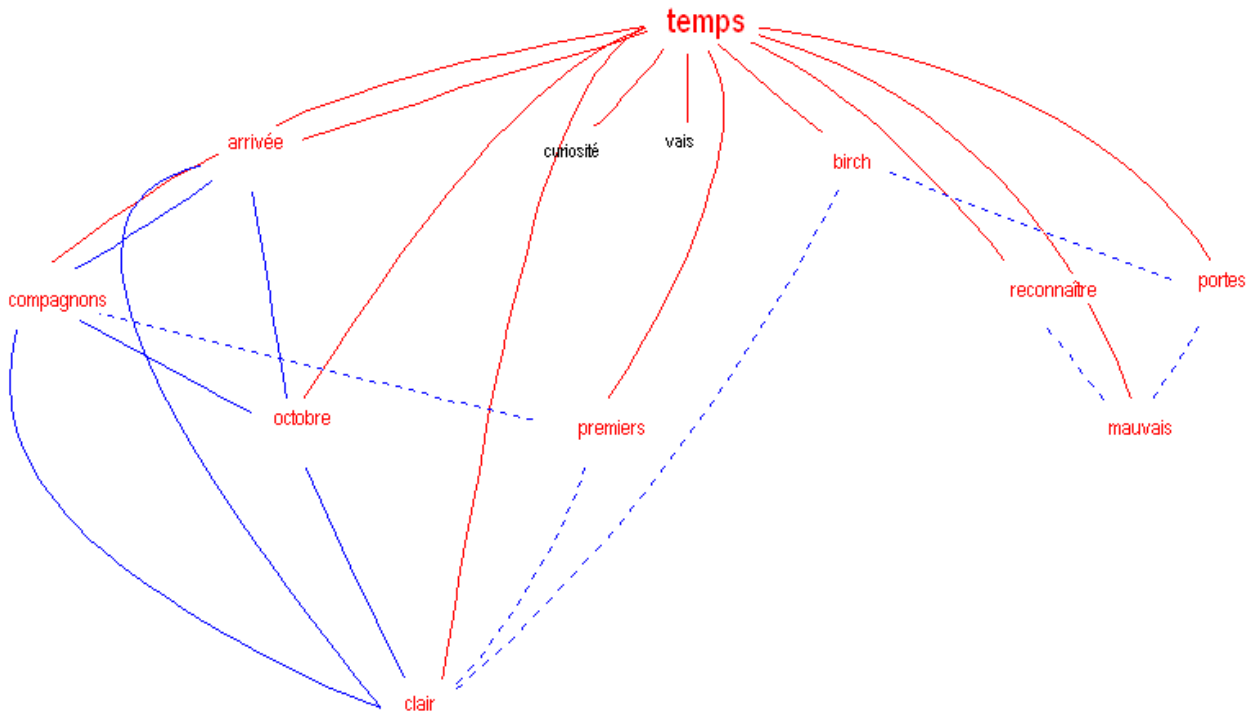
mouvement général, **la tendance est bien à une décrue du 'Pessimisme' et à une crue de l' 'Optimisme'.**

Si maintenant l'on fait le décompte de tous les mots situés dans les mêmes paragraphes que le substantif « temps » et que l'on cherche à mesurer l'attirance que ce nom opère sur eux[1], on obtient le diagramme suivant, diagramme qui montre que ce vocable, contre toute attente, est associé avec des lexies positivement connotées comme « Rose », « belles », « bleu », « contemplé », « certain », « écrivais » et surtout que, comme l'indique l'épaisseur du trait rouge, le terme qui est le plus en étroite relation avec lui est l'adjectif… « beau », adjectif lui-même en relation avec des lexies particulièrement temporelles (« mois », « semaine », « jours ») et avec le futur propre de Revel (« écrivais »).



[1] « Le texte est exploré paragraphe par paragraphe et utilise le programme mis au point par L. Lebart (LX3AFC.EXE) intégré dans Hyperbase. […] le calcul des associations privilégiées repose sur un tableau général des cooccurrences fondé sur le calcul de la distance entre les mots de la liste, pris deux à deux. Le programme analyse et trie le détail des associations deux à deux et propose une représentation sous forme de graphes des liens préférentiels qui tissent un réseau lexical autour d'un mot choisi pour pôle […] Sur les graphes, les conventions suivantes sont adoptées : les mots en rouge désignent les coocurrents directs du mot-pôle, reliés par un trait rouge, qui dessinent le premier cercle des cooccurrents. Les tracés en bleu matérialisent les relations des mots du premier cercle entre eux ; l'épaisseur du trait – trait en pointillés, trait maigre ou gras – correspond à la force de la liaison », Magri-Mourgues, « Stylistique et statistique. Le corpus textuel et Hyperbase », Bougault, Wulf, (sous la dir. de), *Stylistiques*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes II, 2010.

Une comparaison avec la première partie du roman confirme la lecture ci-dessus. Non seulement dans la première « partie » l'adjectif « beau » est totalement absent mais l'adjectif « mauvais » fait au contraire partie des lexies attirées par le mot « temps ».



Avant d'aller plus loin et de nous interroger sur les conséquences non plus existentiales mais éthiques du nouveau schème matriciel, retournons un instant à la dernière phrase du roman (rappelons qu'il est possible de la visualiser dans son ensemble aux pages 836-837) **et montrons que cet extrait fait ressurgir les existentiaux que nous venons de recenser :**

> « Dans ce coin de compartiment, face à la marche, près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck, il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi, quelques instants pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu parce qu'il était bien trop tard, que je ne pouvais plus lutter contre le sommeil, au moment où j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien, de lire ces phrases, ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end comme je l'aurais voulu, ce week-end au cours duquel je n'ai même pas pu aller regarder enfin la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee, ce week-end trop encombré de courses et de dernières visites que je n'ai pas le temps de détailler parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai, sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1er mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé depuis le hall, appelant de toute ma haine, le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner,
>
> le samedi 1er mars, avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français que je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Street, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise ;

il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus, où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier pour la dernière fois, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick, et même James Jenkins dont les vacances étaient terminées ;

et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire, tandis que je m'éloignerai de toi, Bleston, l'agonisante, Bleston toute pleine de braises que j'attise, ce qui me paraissait si important à propos du 29 février, puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase » (30 septembre, p. 393-394/486-487).

Une première lecture de ce passage débouche d'autant plus sur de l' 'Incompréhension' que cette phrase est longue, qu'elle semble n'obéir à aucune logique et gravite autour d'une lacune. Découvrir, en revanche, qu'elle est construite comme une fugue (5-3-2, p. 833-838) **amène à la 'Compréhension' et conduit à la fois à l' 'Acceptation', à l' 'Attention' et à une meilleure 'Appréciation'.**

C'est effectivement la prise de conscience de l'archimusique qui fait comprendre que cette phrase est une poursuite entre le sujet et le contre-sujet, c'est-à-dire entre « le Temps » et « l'Ecriture ».

C'est aussi cette prise de conscience qui nous permet d'apprécier pleinement la forme choisie. En effet, autant la fugue fut prisée au XVIIIe siècle et reprise au début du XIXe siècle, autant, par la suite, elle fut raillée, par exemple par Berlioz dans sa *Damnation de Faust*, puis, peu à peu, abandonnée, d'abord par Debussy, puis, à sa suite, par la plupart des compositeurs. Il fallut attendre le milieu du XXe siècle (Stravinsky, Honegger, Bartók, Schönberg) pour la voir ressurgir. Choisir une telle forme comme modèle structural de ses phrases, c'est s'inscrire dans la lignée des compositeurs précités, c'est reconnaître l'importance du passé, c'est défendre la « répétition » heideggérienne. Comment avec un tel arrière-plan ne pas « apprécier » le choix archimusical de Butor ?

Et cela d'autant plus que ce choix fait que **le lecteur assiste comme en direct à l' 'Unification' du « Moi ».** Si dès ses plus lointaines origines cette forme fut nommée « fugue » c'est parce que, structurellement, dans ce type de pièce, sujet et contre-sujet semblent à la fois se fuir et se poursuivre.

Dans la phrase étudiée, nous assistons effectivement à une terrible course-poursuite, à un impitoyable contre-la-montre entre le Temps et l'homme. Jusqu'à la fin du divertissement, ce dernier n'a pas le Temps de s'arrêter, n'a pas le Temps de profiter du présent, n'a pas le Temps de vivre et est donc continuellement insatisfait.

Le fait que sujet et contre-sujet finissent par se rejoindre et forment un tout montre bien que l'opposition entre le Temps et l'homme est en train de se régler, que les frères ennemis sont en train de s'apprivoiser. Symptomatiquement, dans les dernières lignes, Revel

ne court plus après le Temps, n'attend plus désespérément que l'aiguille de l'horloge soit à tel ou tel endroit mais au contraire se met en mouvement en même temps qu'elle et accompagne son mouvement de son propre mouvement, agit au même rythme qu'elle, est en harmonie parfaite avec elle. Dans *Conversation sur le temps,* Butor explicite dans ce sens son choix archimusical : « Ce mot, "fugue" […] indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps[1]. »

La présentation typographique confirme ce constat. Nous aurions pu nous attendre non pas aux quatre paragraphes figurés dans les deux dernières pages mais plutôt à quatre paragraphes correspondant aux quatre étapes de la fugue, à savoir un premier paragraphe allant jusqu'à « Horace Buck », un deuxième s'achevant à « comme je l'aurais voulu », un troisième à « dont les vacances étaient terminées » et un dernier allant jusqu'à l'ultime lexie. Si Butor n'a pas opté pour cette solution, c'est parce que la disposition qu'il a choisie coupe le texte en deux parties à peu près égales : une d'un seul paragraphe, une de trois paragraphes. Si nous comparons la structure de ces deux parties, nous nous apercevons qu'elles sont, au prélude près, totalement symétriques. L'exposition a pour pendant la réexposition. Le premier divertissement évoquant le week-end et la journée d'hier a pour écho le dernier divertissement qui évoque la même journée. Quant au début du deuxième divertissement qui raconte les événements de mars et qui ferme la première moitié du texte, il est le reflet du début de la deuxième moitié qui raconte les événements de la même période. Autant la disposition du premier paragraphe cache le bel ordre, autant la disposition des trois derniers le met en valeur, le surmarque. En effet, chaque paragraphe correspond à une partie de la fugue et ce de plus en plus nettement. Si le deuxième paragraphe ne contient encore qu'un contre-sujet, le troisième en revanche est composé d'un sujet et d'un contre-sujet, le quatrième correspond quant à lui à la réexposition. Comment mieux dire, qu'au fur et à mesure de son journal, Revel retrouve un certain équilibre, comprend que sa vie n'est pas condamnée à la cacophonie et qu'il est possible d'harmoniser les voix qui s'opposent en lui ?

Le fait que, quantitativement parlant, le contre-sujet occupe beaucoup plus de lignes et d'espace que le sujet et sa réponse est également intéressant. Ne serait-ce pas le signe que l'Ecriture est en train de l'emporter sur l' 'Angoisse' liée à la fuite du Temps ?

Si le début de la phrase avec son prélude évoquant la pluie, le gris, les amis qui s'éloignent, avec sa réitération rapprochée de « il ne me reste plus que quelques instants » (qui, comme si le Temps faisait déjà son effet, devient peu après « quelques instants »), avec

[1] Butor, Ossola, *Conversation sur le temps,* coll. « Littérature », La Différence, 2012, p. 21.

son évocation mécanique de l'horloge, avec son contre-sujet à la forme négative mettant à la fois en valeur la faillite du « pouvoir » et la faillite du « vouloir », **est éminemment anxiogène, triste, désespéré, le processus, dans la suite de la fugue, s'inverse.**

Le sujet réapparaît certes de temps en temps mais à des distances plus importantes, ce qui infléchit déjà un peu la première impression créée. Avoir choisi pour forme non pas une simple fugue mais une triple fugue renforce cette inversion. En effet, nous l'avons vu, la triple fugue a pour conséquence que le contre-sujet, qui infléchissait déjà le sujet, est à son tour discuté par un autre contre-sujet. En conséquence de quoi, le sujet premier se retrouvant encore plus infléchi, **chaque divertissement s'il commence sur une tonalité plutôt pessimiste se termine par une note plus optimiste** : ouverture sur l'extérieur, activités, rencontre d'un ami, évocation d'un autre, etc.

Terminons en notant que le non respect de la typographie traditionnelle comme le fait que Revel va enfin pouvoir quitter Bleston est bien la preuve qu'il est enfin libre. Tous les 'Espoirs' sont soudain permis. L' 'Optimisme' n'en sort que renforcé.

✓ **Vers une nouvelle éthique**

. Par les existentiaux et l'abolition des frontières disciplinaires

Reste maintenant à montrer que si le schème matriciel du canon est plus précis, plus complet, plus cohérent et plus fidèle à la réalité que les schèmes de la ligne, du labyrinthe, des couches géologiques ou du monceau d'affiches, que s'il conduit plus qu'eux à la 'Compréhension', l' 'Acceptation', l' 'Attention', l' 'Appréciation', l' 'Unification', la 'Liberté', l' 'Optimisme' et l' 'Espoir', il amène aussi beaucoup plus qu'eux à l'agir.

Mieux comprendre ce qui passe, apprécier le monde, se sentir unifié et donc plus solide, se savoir entouré et libre, être animé par une dose d' 'Espoir' et un soupçon d' 'Optimisme' chasse en effet l' 'Apathie' et la remplace par un 'Désir' de prendre le monde en main et de l'améliorer que nous nommerons, par opposition à la lexie 'Apathie', 'Dynamisme'.

Ce 'Dynamisme', ce désir de changer les choses, fait que Butor ne saurait se contenter de représenter le réel et donc de limiter son nouveau schème matriciel à la seule fonction réaliste.

Cependant, un tel schème est déjà, en soi, acte et ce parce qu'il brise les frontières établies. Permettre, via un schème matriciel, la rencontre littérature – musique, refuser de séparer les domaines, c'est en effet refuser de se laisser imposer un centre, c'est refuser

d'accepter une « tonique », c'est refuser de « de se laisser assimiler dans une uniformisation servile, dans la monotonie d'un dirigisme qui ne peut assurer sa survie qu'en excommuniant, fermant bien ses verrous[1] », c'est refuser « des cloisons étanches à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes ni castes, où chacun puisse manifester sa différence, sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration[2]. »

. Par la dimension musicale

Au-delà des existentiaux qu'il génère, au-delà de la remise en cause des frontières qu'il met en place, le schème choisi contribue à changer le monde par le simple fait qu'il se réfère à la musique. Dans *L'Emploi du temps*, comme dans le mythe biblique de Josué, n'est-ce pas la musique, par le biais des cloches ou des trompettes, qui fait que le vieux monde se fissure, qui fait que les vieux murs tombent, qui fait que la tour s'effondre et, avec elle, les vitraux de Babel, Sodome, Babylone et Rome ? De même, via l'étymologie de Bleston, les lexies *bells* et *bellum* sont rapprochées et, constamment, musique et feu, musique et Horace sont associés. Au début du roman alors que « We burn the Guy, we burn the Guy » est scandé par les badauds, on peut en effet sentir une « odeur âcre et rousse » de « bûchers de bois verts et de morceaux de planches peintes […] arrosés de pétrole » (12 juin, p. 120/300). Un peu plus loin, Horace, l'incendiaire révolté, joue à l'harmonica une mélopée et le seul « chant » du roman caractérisé par l'adjectif « flûté » (7 août, p. 266/399), donc doublement musical, est celui produit par Revel lorsqu'il allume le radiateur à gaz dans le but de brûler le plan de Bleston.

Nous le voyons, **la musique, comme le feu, comme Horace, est du côté de la remise en cause** mais, par un beau paradoxe, **elle est aussi du côté de la reconstruction.** Preuve en est, c'est à cause des cloches de l'Ancienne Cathédrale qu'a été bâtie la Nouvelle :

> « A cette époque la fortune de la ville s'accroissait prodigieusement et les édiles n'ont pas hésité à entreprendre la construction d'une Nouvelle Cathédrale dont il était bien entendu que la tour centrale serait achevée avant tout le reste, pour que l'on pût y transférer les cloches en grande cérémonie.
> Depuis, elles sonnent tous les jours (vous avez pu apprécier l'ampleur, la richesse de leurs timbres, la variété des combinaisons qu'elles permettent) » (7 juin, p. 102/289).

Déconstruction, Reconstruction…Voilà qui est en parfait accord avec ce que déclare Butor dans plusieurs de ses articles, à savoir que **la musique est essentielle**, « que **les chants transforment la vie**[3] » : « Non, la musique n'est pas un divertissement d'oisifs, d' "amateurs", ôtez-vous cela de l'esprit. La musique est indispensable à notre vie, à la vie de

[1] Butor, « Henri Pousseur au présent », *Œuvres complètes, X Recherches*, La Différence, 2009, p. 538-539.
[2] *Ibid.*
[3] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 388.

tous, et jamais nous n'en avons eu autant besoin[1]. » **Elle est,** explique-t-il encore, **un des rares moyens dont nous disposons pour faire évoluer la société**. Nous l'avons vu, pour lui, **toute société**, à l'image par exemple d'une armée, s'intéresse avant tout, pour des raisons d'efficacité et de clarté, au signifié. Elle **occulte le signifiant**, elle occulte **les aspects auditifs ou visuels du message**. **Ceux-ci, en effet, s'avèrent dangereux car** ils sont un obstacle à l'obéissance rapide, à l'univocité. Monade oblige, **ils amènent à s'interroger sur le signifié, à le moduler, à le compléter, à le discuter, en un mot, ils obligent à réfléchir, à remettre en cause, à déconstruire la grille du réel. Pourtant, toute société pour survivre doit changer, sinon la sclérose, la paralysie et la mort l'attendent. La musique en semblant privilégier les signifiants fait bouger le signifié**, **fait jaillir** « **ces aspects latents**, interdits du langage **qui sont liés** à tout ce qui est interdit à l'intérieur de notre société, de notre conduite, donc liés **à la transformation [à la reconstruction] de cette société[2].** »

La musique « transforme aussi la vie » par le fait qu'elle est incitation, appel, à l'authentique. Sartre nous le dit à travers *La Nausée*. Certes, Roquentin, au début du roman, n'a guère d'*a priori* positif pour cette dernière. Il l'associe au contraire au monde bourgeois et hypocrite :

> « Madeleine tourne la manivelle du phonographe. Pourvu qu'elle ne se soit pas trompée, qu'elle n'ait pas mis, comme l'autre jour, le grand air de *Cavalleria Rusticana*[3] » ;
>
> « Dire qu'il y a des imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts. Comme ma tante Bigeois : "Les *Préludes* de Chopin m'ont été d'un tel secours à la mort de ton pauvre oncle." Et les salles de concert regorgent d'humiliés, d'offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visages en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther ; ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons[4]. »

Pourtant, presque malgré lui, Roquentin, lorsqu'il écoute de la musique, ressent 'Plénitude' et 'Sérénité' :

> « c'est bien ça, je reconnais l'air dès les premières mesures. C'est un vieux *rag-time* avec refrain chanté […]
> Je commence à me réchauffer, à me sentir heureux. […]
> Le dernier accord s'est anéanti. Dans le bref silence qui suit, je sens fortement que ça y est, que *quelque chose est arrivée.*
> Silence.
> *Some of these days*
> *You'll miss me money*
> Ce qui vient d'arriver, c'est que la Nausée a disparu. Quand la voix s'est élevée, dans le silence, j'ai senti mon corps se durcir et la Nausée s'est évanouie[5] » ;

[1] Butor, « La Musique, art réaliste », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 398.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 255-256.
[3] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [Gallimard, 1938], p. 40.
[4] *Ibid.*, p. 244.
[5] *Ibid.*, p. 40-41.

« J'ai tant de bonheur quand une Négresse chante[1] » ;

« Je sens quelque chose qui me frôle timidement et je n'ose pas bouger parce que j'ai peur que ça ne s'en aille. Quelque chose que je ne connaissais plus : une espèce de joie[2] ».

La musique, exactement comme montré plus haut par Butor dans « Concert » (5.3.3., p. 878-879), s'avère en fait déclencheur, source de « déclosion » :

« Ça commence.
[…] A présent, il y a ce chant de saxophone. Et j'ai honte. Une glorieuse petite souffrance vient de naître, une souffrance modèle. Quatre notes de saxophone. Elles vont et viennent, elles ont l'air de dire : Il faut faire comme nous, souffrir en *mesure*. […] Non, on ne peut certainement pas dire qu'elle soit compatissante, cette petite douleur de diamant, qui tourne en rond au-dessus du disque et m'éblouit. Même pas ironique : elle tourne allègrement, tout occupée d'elle-même ; elle a tranché comme une faux la fade intimité du monde et maintenant elle tourne et nous tous, Madeleine, le gros homme, la patronne moi-même et les tables, les banquettes, la glace tachée, les verres, nous tous qui nous abandonnions à l'existence, parce que nous étions entre nous, rien qu'entre nous, elle nous a surpris dans le débraillé, dans le laisser-aller du quotidien : j'ai honte pour moi-même et pour ce qui existe *devant* elle[3]. »

La musique permet aussi à Roquentin de prendre conscience que le Temps de la quotidienneté, le Temps des horloges, est impropre et décevant mais que derrière lui, heureusement, se cache un autre Temps, un Temps qui n'est pas que succession de « maintenant » discontinus, un Temps qui est débordant, un Temps qui fait jaillir des existentiaux plus prometteurs :

« Ça n'est encore rien d'extraordinaire, c'est un petit bonheur de Nausée : il s'étale au fond de la flaque visqueuse, au fond de *notre* temps – le temps des bretelles mauves et des banquettes défoncées -, il est fait d'instants larges et mous, qui s'agrandissent par les bords en tache d'huile. A peine né, il est déjà vieux, il me semble que je le connais depuis vingt ans[4] » ;

« D'un coup : c'était presque pénible de devenir ainsi tout dur, tout rutilant. En même temps la durée de la musique se dilatait, s'enflait comme une trombe. Elle remplissait la salle de sa transparence métallique, en écrasant contre les murs notre temps misérable[5] » ;

« Il y a un autre bonheur : au-dehors, il y a cette bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes : il y a un autre temps[6]. »

Grâce à la musique, Roquentin prend également conscience de son futur propre, à savoir que la mort attend tout *Dasein* :

« Tout à l'heure viendra le refrain : c'est lui surtout que j'aime et la manière abrupte dont il se jette en avant, comme une falaise contre la mer. Pour l'instant, c'est le jazz qui joue ; il n'y a pas de mélodie, juste des notes, une myriade de petites secousses. Elles ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans leur laisser jamais le loisir de se reprendre, d'exister pour soi. Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d'un coup sec et s'anéantissent. J'aimerais bien les retenir, mais je sais que, si j'arrivais à en arrêter une, il ne resterait plus entre mes doigts qu'un son

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 243-249.
[3] *Ibid.*, p. 245.
[4] *Ibid.*, p. 40-41.
[5] *Ibid.*, p. 41-42.
[6] *Ibid.*, p. 41.

canaille et languissant. Il faut que j'accepte leur mort ; cette mort, je dois même la *vouloir* : je connais peu d'impressions plus âpres ni plus fortes[1] » ;

« il n'y a que les airs de musique pour porter fièrement leur propre mort en soi comme une nécessité interne[2] ».

La musique, enfin et surtout, est invitation à se projeter vers ses possibilités d'« être » les plus authentiques :

« Et moi aussi j'ai voulu *être*. Je n'ai même voulu que cela ; voilà le fin mot de l'histoire. Je vois clair dans l'apparent désordre de ma vie : au fond de toutes ces tentatives qui semblaient sans liens, je retrouve le même désir : chasser l'existence hors de moi, vider les instants de leur graisse, les tordre, les assécher, me purifier, me durcir, pour rendre enfin le son net et précis d'une note de saxophone[3] » ;

« Est-ce que je ne pourrais pas essayer… Naturellement, il ne s'agirait pas d'un air de musique… mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre…[4] ? » ;

« quels sommets n'atteindrais-je point si ma *propre vie* faisait la matière de la mélodie[5] » ;

« Je suis *dans* la musique […] Mon Dieu ! C'est ça surtout qui a changé, ce sont mes gestes. Ce mouvement de mon bras s'est développé comme un thème majestueux, il a glissé le long du chant de la Négresse ; il m'a semblé que je dansais[6] ».

. Par le recours au schème du canon

Cependant, Butor n'a pas seulement choisi comme schème matriciel la musique, il a choisi la forme canon et cette forme, même s'il n'en a peut-être pas eu pleinement conscience[7], est éthiquement particulièrement intéressante et, en tous les cas, offre une belle confirmation de certaines des observations ultérieures de Butor sur la /Non-finitude/ des grandes oeuvres :

« Achevé ou inachevé ? Souvent l'auteur même n'en sait rien, reprenant des années plus tard ce dont il se croyait débarrassé.

L'œuvre inachevée, c'est la nécessité pour nous d'une invention, et nous voyons bien à son propos que le critique le plus exact, le plus respectueux, c'est celui dont l'invention réussit à prolonger celle de l'auteur, à faire entrer celui-ci à un tel point en lui-même qu'il saura faire de son imagination une part de la sienne propre.

[…]

L'auteur, au bout d'un certain temps, abandonne tel ouvrage, parce qu'il ne peut plus travailler sur lui, parce qu'il ne voit plus pour l'instant d'autres moyens de l'améliorer que de le reprendre de fond en comble, en fait parce qu'un autre attend déjà ; il ne l'achève qu'autant qu'il le peut, et le livre aux autres pour qu'ils le continuent, il le propose à une critique profonde qui poursuive l'invention commencée, entretienne l'éclaircissement ; car même les œuvres les plus directes, au bout de quelques années ont besoin d'explications.

[…]

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, 2002 [1938], p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 190.
[3] *Ibid.*, p. 246.
[4] *Ibid.*, p. 249.
[5] *Ibid.*, p. 63.
[6] *Ibid.*, p 42.
[7] A notre connaissance, dans aucune de ses œuvres ultérieures, il ne revient sur cette piste.

> Faire de la critique, c'est toujours considérer que le texte dont on parle n'est pas suffisant à lui seul, qu'il faut lui ajouter quelques pages ou quelques milliers, donc qu'il n'est qu'un fragment d'une œuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit[1]. »

Plutôt que d'être le fruit d'associations d'idées spontanées, non consciemment voulues, les différentes séries temporelles évoquées plus haut ne pourraient-elles être appelées par le *Dasein* ? Qui empêche celui-ci, à un moment donné, de choisir de garder « en conscience » le souvenir ou la rêverie jailli inconsciemment ? Qui empêche celui-ci de ramener volontairement dans son présent certaines séries temporelles passées.

Si, dans la série temporelle de la perception présente, je regarde une tapisserie, je peux très bien, par la volonté, superposer à cette série une série correspondant à la dernière fois que j'ai vu cette tapisserie. Rien ne m'empêche non plus, toujours par la volonté, de chercher dans mon passé récent des événements, donc une série temporelle, ayant des points communs avec ce qui est représenté sur cette tapisserie. Je peux encore, en fouillant dans mes connaissances ou dans des ouvrages, retrouver en quoi la tapisserie est /Continuité/ d'un environnement historique ou, pourquoi pas, à partir de l'élément particulier qu'elle est, généraliser, conceptualiser, en un mot, penser.

L'ordonnancement et la direction des séries en question peuvent tout autant être la résultante d'un choix conscient. Je peux décider d'aller de plus en plus dans le passé. Je peux choisir de faire des va-et-vient entre le passé et le présent. Je peux, par exemple, opter pour l'ordre passé lointain, présent, passé proche, passé encore plus proche, passé encore, encore plus proche ou pour l'ordre passé très proche, passé un peu moins proche, passé encore moins proche, présent, passé lointain et pour les directions /Directivité/, /Directivité/, /Rétrogradation/, /Directivité/, /Rétrogradation/ ou /Rétrogradation/, /Directivité/, /Rétrogradation/, /Directivité/, /Directivité/.

N'est-ce pas justement ce que fait **Revel** d'abord en ajoutant à chaque grande partie une strate de plus, ensuite en mettant en place, peu à peu, le schème relecture rétrograde, relecture directe, passé proche rétrograde, présent directif, passé lointain direct ? Et **s'il parvient à transformer sa vie, n'est-ce pas parce qu'il** ne fait pas revenir à sa conscience n'importe quelle série, n'est-ce pas parce qu'il n'agence pas n'importe comment les séries de son existence, mais parce que, au contraire, il **choisit des séries qui sont en « correspondance » les unes avec les autres, qui se répondent, qui génèrent des harmoniques, qui forment une structure cohérente,** n'est-ce pas parce qu'il fait de ces

[1] Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III, Œuvres complètes, II Répertoire 1,* La Différence, 2006, p. 726.

séries non pas une cacophonie incohérente mais un canon ouvert, un canon qui engendre une dynamique appelant un futur à remplir ?

Ethiquement, ce que le schème matriciel du canon dit donc, c'est que pour bien « employer son Temps », il faut appeler à sa conscience des séries temporelles puis harmoniser et organiser ces séries en canon. Une telle démarche donne au maintenant une profonde épaisseur qui fait que, loin d'être un point perdu dans l'immensité du Temps, il devient un centre crucial riche des poussées du passé et des tractions de l'avenir. Ces poussées et tractions non seulement conduisent le *Dasein* à agir mais l'action en question, forte des motivations découvertes, forte de la cohérence des expériences remémorées et des projets envisagés, forte de la synergie déployée, n'en est que plus résolue et donc plus efficiente.

Bâtir un mur est bien souvent une opération utilitaire quasi-insignifiante mais cette opération peut devenir un acte considérable si elle est le point de jonction de dix séries temporelles harmonisées, si l'on y voit, par exemple, une réactualisation de la démarche des bâtisseurs de cathédrale, une « répétition » (au sens heideggérien du terme) de la rédemption de Caïn, une rémanence d'*homo faber*, un rappel de l'ambiguïté de notre nature première (à savoir de notre statut d'égoïste altruiste, de tueur célébrant la vie, de destructeur créateur d'univers), une trace de notre peur de la néantisation, un témoin de notre insatiable quête de /Non-finitude/, etc. Nous le voyons, en fonction de sa densité temporelle ou plutôt de sa densité… musicale, un simple mur peut être appelé à être démoli et oublié ou à devenir mur de la honte ou muraille de Chine.

De même, si face à un dilemme, je fais mon choix en ne tenant compte que du sentiment qui à l'instant x me submerge, sans envisager le futur, sans m'appuyer sur le passé, je risque dans les jours qui suivent d'avoir bien du mal à assumer cet acte, de le remettre en cause, de faire marche arrière, d'agir dans une direction contraire puis dans une autre et encore une autre. 'Bougeotte', 'Confusion', 'Désarroi', 'Désorientation', 'Dispersion', 'Dislocation', 'Instabilité', 'Inquiétude', 'Néantisation', etc. me guettent. Aimant passionnément Chimène, mon père me demandant de me battre en duel avec mon futur beau-père, je vais refuser sur-le-champ. Sentant une aspiration profonde pour Hippolyte, je vais céder aussitôt. Que vais-je y gagner ? Dans un cas, le déshonneur, la honte mais aussi la perte du respect qu'avaient pour moi mon père et Chimène et donc, par la même occasion, l'amour des personnes qui me sont les plus chères au monde. Dans l'autre, la culpabilité, la confirmation que je ne suis pas aimée, la colère, une envie de me venger qui redoublera ma culpabilité, une souffrance éternelle, etc.

Si, maintenant, au moment du choix, je mets en vis-à-vis séries passées et séries futures, non seulement ce que j'ai à faire devient plus clair mais je puise dans mon passé et dans mon futur un socle et des perspectives rendant plus ferme ma décision et donc plus supportable l'insupportable. Je peux, par exemple, appeler à ma conscience les séries paternelles, me souvenir de ce que mon père a fait pour moi et imaginer l'immense souffrance que serait pour lui un refus de ma part. Je peux aussi remonter plus loin dans le passé et appeler à la rescousse « le sang » dont je suis l'héritier et, avec lui, toutes les valeurs féodales dans lesquelles je crois. Je peux aussi envisager ce que deviendrait un monde où l'un de ses représentants les plus exemplaires dérogerait à ses valeurs. Il me faudrait bien sûr aussi appeler les séries Chimène, prendre conscience que ces séries sont parfaitement « synchronisées » avec les séries paternelles, que si Chimène est attachée à moi, c'est justement parce que dans le passé j'ai toujours agi avec honneur, qu'à défaut de l'épouser si je veux garder dans le futur son amour il ne me faut pas renoncer à cet honneur. Plus les séries s'ajoutent les unes aux autres, plus elles s'harmonisent les unes avec les autres, plus je suis poussé à agir, plus cet agir, parce qu'en cohérence avec l'ensemble, parce que poussé par les séries du passé et tiré par les séries du futur, devient évidence. Refuser ce que me demande mon père devient de plus en plus comparable à une fausse note au milieu d'un canon.

Doit-on en déduire qu'une telle éthique conduit à choisir la morale de son groupe social et à suivre gentiment les sillons de son époque, de sa famille et de « tous les gens comme il faut » ? Certes, non. Une telle éthique peut au contraire s'avérer particulièrement subversive. Elle peut même être l'aiguillon qui réveille la société de son 'Apathie' et la contraint à sortir des chemins tracés. Si Phèdre s'était bâti un canon temporel lui permettant d'assumer son amour pour Hippolyte, non seulement son existence aurait certainement été tout autre mais elle aurait même sans doute ébranlé les structures sociales de son époque ou de l'époque du créateur qui l'aurait dotée de cette armure. Elle n'en serait certainement pas moins restée une paria, une femme rejetée par celui qu'elle aime comme par les spectateurs de son amour mais cet amour plutôt que de se muer en culpabilité tragique aurait pu être sublimé, par exemple, en lutte pour la reconnaissance du désir féminin, en interrogation sur les tabous sociaux, en nouveau mythe (ne toucherait-on pas d'ailleurs là du doigt ce qui sépare Phèdre de Don Juan ?) voire en œuvre d'art**.**

Non seulement le schème matriciel du canon amène donc à refuser certains actes (ne pas batifoler de maintenant en maintenant, ne pas courir désespérément après le Temps, ne pas attendre infiniment un futur utopique, etc.**), non seulement ce schème est générateur**

d'existentiaux qui poussent à agir, non seulement, puisqu'il abolit les frontières et focalise l'attention sur le signifiant, il est en soi action mais il propose une voie des plus prometteuse pour lutter contre la /Confusion/, la /Fragmentation/ et le /Désordre/, pour endiguer 'Désorientation', 'Dispersion', 'Dislocation', 'Dissolution' et 'Néantisation', pour donner efficacité et poids à ses actes, pour bâtir un nouveau monde, pour devenir, en un mot, démiurge.

Cette ambition démiurgique, Lyotard la dénonce dans « La confession coupée » : « Là, on a la position du *politique* […], comme folie de *se tenir à la place ou aux côtés de Dieu*, de refaire le monde beaucoup plus beau, le sauver, le redécouper autrement, et le répartir beaucoup mieux[1] ». Il n'en reste pas moins que, ne serait-ce qu'à travers l'omniprésence des forgerons et des musiciens, **cette ambition est bel et bien là dans le roman de Butor**. En effet, forger, « forger » de la musique, des chansons, reconstruire par le feu, sont des actes démiurgiques qui font que la cohérence, l' /Unité/ et donc l'efficacité éthique de *L'Emploi du temps* en sortent renforcées :

> « chez le primitif ce sont les techniques rythmiques du feu, du polissage, de l'abattage, du batelier ou du forgeron qui s'accompagnent de *danses* et de *chants*. En de nombreuses langues sémitiques, en sanscrit, en scandinave et en turcotatar, la dignité de "maître du feu" est explicitement unie à celle de "maîtres des chansons". Odhin et ses prêtres sont des "forgerons de chansons". En Occident il y aurait une survivance d'une telle liaison chez les tziganes à la fois forgerons et musiciens. Cette affinité de la musique, spécialement rythmique, de la danse et de la poésie scandée, et des arts du feu qui se retrouve à des niveaux culturels très différents, est encore plus explicite dans la constellation musique-sexualité[2]. »

. Par une poétisation généralisée

Ethiquement parlant, le recours au schème matriciel du canon a une autre implication de taille. Etant donné que, comme nous l'avons vu, Butor écrit que « [L]a poésie, par rapport à la prose, c'est notre langue traitée musicalement[3] » et qu'il ajoute « Tous les poètes, dans toutes les cultures occidentales au moins, lorsqu'ils parlent de ce qu'ils font, nous disent qu'ils chantent[4] », on devine que, pour lui, **musicaliser revient à poétiser**. On se rappelle qu'il argumente en faisant remarquer que, dès les origines, la poésie, via les muses qui ont chacune un instrument (lyre, flûte, etc.), est reliée au musical et qu'en quelque sorte « Peu à peu, l'instrument est rentré à l'intérieur de la poésie[5] ». Il relit la dichotomie *sermones*

[1] Lyotard, « La confession coupée », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1974, p. 144.
[2] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 386.
[3] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 830.
[4] *Ibid.*, p. 828.
[5] Butor, « L'utilité poétique », Circé, 1995, p. 45, cité par Rigal, *Butor la Pensée-Musique*, L'Harmattan, 2004, p. 177.

- *carmina*[1] d'Horace à cette lumière et voit dans le titre *Charmes* de Valéry une réactualisation de cette vérité première : « Le poète nous dit qu'il chante même lorsqu'il n'est pas accompagné d'instruments, même lorsque son texte n'est pas livret d'une partition. A l'intérieur de la poésie il y a conscience de phénomènes musicaux[2]. »

Pour Butor, **choisir comme schème matriciel un canon, ce n'est donc pas seulement représenter plus fidèlement le réel et donner plus de poids à telle ou telle décision, c'est aussi ensoleiller le monde, transformer les murs, les souillures et salissures du réel en créations, en illuminations, en poèmes :**

> « Cet oiseau qui vit dans la boue, dont j'imagine les viscères remplis de boue, il porte la boue sur sa livrée, il est vêtu d'éclaboussures. Ce qui est extraordinaire c'est que toute cette maculature peut se renverser en constellation dans le vol migratoire septembral dont ces vols vespéraux dont parle Buffon sont l'esquisse. C'est comme la poésie qui transforme en illumination ces souillures sur la page blanche que sont les lettres, surtout les lettres manuscrites, les pattes de mouche[3]. »

On retrouve cette volonté de poétiser le monde dans plusieurs de ses écrits. Certes, au début des années cinquante, il semble renoncer à la poésie et sur la couverture de la première édition de *Passage de Milan*, c'est « roman » et non pas « poésie » qui est indiqué mais, comme il l'explique lui-même, « Dans cette première rupture qui date de mon premier séjour en Egypte, en 1950-1951, je prenais cette résolution pour mieux devenir un poète sous les habits du romancier[4] » ; « Déjà, lorsque j'écrivais des romans, je voulais y mettre toute la poésie dont j'étais capable[5] ». Symptomatiquement, il intitule d'ailleurs le premier article de *Répertoire II* « Le roman et la poésie » et y nomme ses premiers romans non pas comme on aurait pu s'y attendre « romans poétiques » mais « poésies romanesques » : « La poésie romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité dans son ensemble peut prendre conscience d'elle-même pour se critiquer et se transformer[6] ».

Même quand il se fait critique, Butor a « une approche poétique – voire de poète[7] » nous dit Pierre Bazantay. Comparant ce que Robbe-Grillet, Ricardou et Butor ont dit de Roussel, ce critique montre effectivement que par opposition aux deux précités :

---

[1] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 828.
[2] *Ibid.*, p. 833.
[3] Butor, *Le Retour du boomerang*, *Œuvres complètes, VI Le Génie du lieu 2,* La Différence, [1988], 2007, p. 902.
[4] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 105.
[5] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 9.
[6] Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II*, *Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 386.
[7] Bazantay, « De Roussel et du Nouveau Roman », Bazantay, Cléder (sous la dir. de) *De Kafka à Toussaint*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 98.

> « Loin de bâtir une construction théorique […], Michel Butor cherche à découvrir sous l'arbitrarité des contraintes d'écriture à partir desquelles Roussel a construit son texte, une transcendance lyrique potentiellement contenue dans le langage et que le mouvement de l'écriture parvient à libérer[1] ».

Il appuie son argumentation sur une citation de Butor qui, d'ailleurs, symptomatiquement, ramène au musical : « On voit que Roussel organise les épisodes qui lui sont "données", non point dans une suite arbitraire, mais dans un développement métaphorique et musical qui en exalte en quelque sorte tous les pouvoirs et tout le sens. »

A ces quelques remarques, il faudrait bien sûr ajouter qu'après *Degrés*, Butor revient en force à la poésie, et ce de plus en plus :

> « Il y a à la fois rupture et continuité. Il y avait rupture lorsque j'ai commencé à écrire des romans, car j'avais décidé que je n'écrirais plus d'autres poèmes. Puis il y a eu rupture avec cette rupture quand j'ai recommencé à écrire des poèmes, sans le savoir, cette fois pour des livres d'artistes[2]. »

Si l'on intéresse à l'ensemble des écrits de Butor, il est en fait frappant d'observer que son œuvre poétique est bien plus ample que son œuvre romanesque. Dans les *Oeuvres complètes*, éditées par les éditions de La Différence sous la direction de Mireille Calle-Gruber, un seul volume, le premier, est consacré au romanesque alors que trois sont consacrés au poétique. Qui plus est, en dehors même de ces trois tomes, la plupart des textes de Butor se rapportent beaucoup plus au poétique qu'au romanesque.

***L'Emploi du temps* est une totale confirmation de cette tendance à la poétisation. Les multiples procédés de musicalisation repérés plus haut comme l'omniprésence de la tonalité lyrique en sont les meilleures preuves.** Expression constante des sentiments, apostrophes à la bien-aimée, genre journal intime, genre lettre, paysages état d'âme, métaphores subjectives[3], etc. sont autant de stylèmes lyriques. La forte présence de la première personne confirme d'autant plus la montée en puissance de cette tonalité que, **derrière le sujet lyrique, le lecteur devine constamment le sujet empirique** ce qui pour Dominique Combes[4] est justement la caractéristique première de la poésie lyrique : « Comprenons par là que le *je* […] *typifie* l'individu […] en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire de l'universel (l'homme)[5] ». Non seulement Bleston est représenté représenté comme un prototype de toutes les villes modernes industrielles mais Revel n'ayant

---

[1] Bazantay, « De Roussel et du Nouveau Roman », Bazantay, Cléder (sous la dir. de) *De Kafka à Toussaint*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 98.
[2] Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009, p. 103.
[3] « Dans "L'Entrée", alors que Revel est encore donné comme l'innocent rédacteur d'un journal "intime", son style néanmoins appelle notre attention par de peu communes métaphores : dans les deux premières pages seulement : "myriade de petits miroirs", "l'eau de mon regard", "mon imperméable couleur de sable", "un peu de vent au poil âpre et gluant", "ces vapeurs sournoises" », Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, 1968, p. 112.
[4] Combes, « La référence dédoublée », Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, PUF, Paris, 1996.
[5] Jenny, *L'énonciation lyrique,* 2003 http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/méthodes/elyrique/

pas de passé particulier, nous n'avons cessé de le montrer, représente beaucoup plus que lui-même, représente l'homme de l'après-guerre mais aussi et surtout l'Homme avec un grand H. Le fait que Revel a recours à des figures mythologiques comme Phèdre, Ariane et Thésée contribue au même effet. Par ce seul procédé, le « Moi » mis en place n'est plus seulement celui de l'individu Revel, il est le « Moi » de tous les hommes, le « Moi » de tous les temps :

> « La principale conséquence de cette *mythification* du moi empirique, c'est l'abolition des frontières entre le passé et le présent – *la présentification* de l'antique comme l'identification du présent aux temps immémoriaux. [...] Et cette intemporalité accompagne un processus de généralisation, d'universalisation même, puisque le Moi […], s'identifiant simultanément à différentes figures mythiques ou historiques, se dilate à l'infini, prenant en charge la destinée de l'humanité tout entière[1]. »

De nombreux autres stylèmes contribuent à la poétisation de *L'Emploi du temps.* Nous avons vu plus haut l'omniprésence de « correspondances », ce qui évidemment rappelle Baudelaire et la Vision du Monde symboliste.

Depuis Mallarmé, la spatialisation des textes observée plus haut concourt tout autant à la poétisation. D'ailleurs, dès son premier roman, Butor associe disposition spatiale et poésie : « A l'intérieur de *Passage de Milan,* il y avait déjà des phrases découpées en sortes de vers libres. C'était une structure reconnaissable[2] ». Dans *Répertoire II,* il songe à faire de toute ligne un vers :

> « L'idéal bien sûr, c'est que ce découpage corresponde à quelque chose dans le texte, que celui-ci soit déjà articulé en mesures. Chaque ligne d'écriture, donc chaque mouvement continu de l'œil, correspondra à une unité de signification, d'audition ; le temps que met le regard à sauter d'une ligne à l'autre traduit le silence de la voix. La transcription est alors entièrement satisfaisante : nous nous trouvons devant le "vers", ou "ligne parfaite", comme dit Mallarmé[3]. »

L'Emploi du temps est dans la même lignée. Si chez Mallarmé la page est « prise pour unité comme l'est d'autre part le Vers ou ligne parfaite[4] », c'est, dans ce roman, le paragraphe qui se meut en vers : « Ce découpage en paragraphes deviendra de plus en plus expressif, et jouera bientôt en contrepoint avec la structure de la phrase exactement comme le découpage en alexandrins dans les poèmes[5]. » Ce procédé sera d'ailleurs repris dans *Degrés* :

> « H.J. *Degrés,* inaugure, également un procédé systématique d'écriture : les phrases, longues, sont coupées en paragraphes, et chacun de ces paragraphes est rejeté à la ligne. Pourquoi ceci ?
> M. B. D'abord parce que c'est plus lisible.
> H. J. Cela fait penser à un poème, cette manière de disposer les mots sur le papier ?
> M. B. Eh bien ? je voudrais justement que les paragraphes dans le livre remplissent un rôle rythmique, un peu poétique, donc[6] ».

---

[1] Combes expliqué par Jenny, *L'énonciation lyrique,* 2003 http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/méthodes/elyrique/
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 87-88.
[3] Butor, «Le livre comme objet », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 452.
[4] Butor, « Sur la page », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire 1*, La Différence, 2006, p. 448.
[5] Butor, « Victor Hugo romancier », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I,* La Différence, 2006, p. 563.
[6] Juin « Une heure de cours d'histoire », *Les Lettres françaises,* 14-20 janvier 1960, Desoubeaux (Textes réunis et présentés par) *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, Entretiens anciens 1956-1967,* Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 64.

Il faudrait ajouter que, dans *L'Emploi du temps*, très souvent les « paragraphes - vers » qui se succèdent commencent par les mêmes mots ou par des structures parallèles. Il s'agit bien sûr encore une fois d'un procédé de poétisation, procédé conscient et voulu puisque Butor écrit à ce sujet : « à l'intérieur de la phrase j'ai mis plusieurs paragraphes, ce qui rapproche cette prose d'une structure poétique, ce que j'ai accentué, en mettant des répétitions de termes au début de ces paragraphes[1]. » Il réutilisera ce procédé dans *Illuminations* et là encore le reliera explicitement au poétique :

> « De nombreux textes des *Illuminations* sont des études sur la reprise en début de verset, prosodie inverse de la prosodie française habituelle qui insiste sur la fin des lignes ou des mesures avec la rime. Ici c'est le début où non seulement une sonorité, mais une signification se reproduit, même si elle varie, tourne à l'intérieur de son volume qu'elle met en évidence[2]. »

Traditionnellement, culturellement, **les répétitions sont effectivement considérées comme un procédé de poétisation** et cela que le texte soit versifié ou non :

> « Dans certains types de poésie, telles que la poésie littéraire russe, la poésie biblique, et dans de très nombreuses traditions orales où il aide à la mémorisation, le parallélisme constitue un trait définitoire de la poésie, au même titre que la versification dans notre tradition. Dans la poésie française, s'il n'en constitue pas un, il est néanmoins important et très bien représenté, à toutes les époques, dans la plupart des genres[3]. »

Et d'ailleurs l'étymologie même du mot « vers » l'induit. Si la prose (*oratio proversa*) définit un discours qui va de l'avant, droit devant lui, le latin *versus*, qui à l'origine désignait le fait de tourner la charrue au bout du champ, implique des sillons, des lignes parallèles autrement dit la réitération, la répétition d'un même schème. Jakobson dans *Questions de poétique* va même jusqu'à faire « des retours réitérés » l'essence de la poésie. Deleuze le suit puisqu'il voit dans la répétition d'un même mot une « rime généralisée[4] ».

Si l'on se fie à ce critère, la poétisation, dans *L'Emploi du temps*, croît de page en page. En effet, **un recensement des épanaphores de paragraphe montre que ces dernières, au début du roman, sont plutôt rares et souvent entrecoupées**. Les occurrences ont aussi tendance à différer légèrement et, au maximum, ne contiennent que trois réitérations :

> « Quand je me suis redressé […]
> Quand j'ai ouvert […]
> […]
> Quand j'ai posé […] » (5 mai, p. 15-17/229-230) ;

[1] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 88
[2] Butor, *Improvisations sur Rimbaud, Œuvres complètes, XI Improvisations,* La Différence, 2010, p. 254.
[3] Gardes-Tamine, *La Stylistique*, Armand Colin, 2005, p. 67-68.
[4] Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », [1968), PUF., 11e édition, 2008, p. 33.

« C'est maintenant que commence la véritable recherche […]
C'est maintenant que commence la véritable recherche […] » (19 mai, p. 45-46/249-250) ;

« Il fait encore jour […]
[…]
Ah ! qu'il doit faire jour dans ce pays […]
Qu'il doit faire jour sur les vergers d'oranges, sur les feuilles […] » (16 juin, p. 128-130/306-307) ;

« C'est le grand jour gris pour près de deux heures […]
C'est le grand jour gris qui éclaire le plan […] » (18 juin, p. 135/310-311).

Il est intéressant de remarquer que la plupart de ces épanaphores sont reliées à l'isotopie du /Temps/ : « Quand », « maintenant », « commence », « jour », « deux heures ». Ce Temps, puisqu'il est divisible en « maintenant », en instants, puisque il est comptable en unités de mêmes longueurs, semble celui de la mécanique, le Temps quantitatif de Bergson, l'intratemporéanité de Heidegger. Dans la quatrième épanaphore, il est explicitement connoté dysphoriquement et s'oppose à la troisième épanaphore, elle, euphorique. Or dans l'un et l'autre cas, la lexie « jour » n'a pas le même signifié. Dans la dernière occurrence, elle est à relier au Temps quantitatif. Dans celle qui précède, le jour, au contraire, ne désigne pas une quantité mais une qualité. **Si les épanaphores sont si rares dans cette première partie, si au maximum deux occurrences se suivent, ne serait-ce pas parce que le quantitatif l'emporte sur le qualitatif ? Ne serait-ce pas le signe que le réel, à cause de cette dérive, s'est dépoétisé.**

Pourtant, d'un exemple à l'autre, ces épanaphores se complexifient. Si la première est très simple et ne s'appuie que sur deux ou trois lexies communes (« Quand j'ai »), la deuxième commence par une construction plus rare et, cette fois, ce sont huit lexies qui sont reprises. Quant à la troisième, elle fait passer du déclaratif à l'exclamatif. En fait, déjà, une construction, une structure, semble sourdre. Non seulement alternent épanaphores à trois occurrences et à deux occurrences, mais celles à deux occurrences commencent toutes par une forme clivée. Dans celles à trois occurrences, le schéma, bien qu'inversé, est aussi parallèle : deux occurrences à se suivre, une plus éloignée. Nous pouvons aussi remarquer que ces épanaphores « colonisent » de plus en plus le texte. Au mois de mai, elles sont séparées d'une quinzaine de jours. Et c'est même une vingtaine de jours qui sépare la dernière de mai de la première de juin. En revanche, en juin, elles sont nettement plus rapprochées les unes des autres : 16 juin, 18 juin.

A partir de cette date, le phénomène d'amplification que nous venons de mettre à jour s'amplifie : **le nombre d'occurrences augmente et parfois l'anaphore enjambe même deux jours. La tonalité devient aussi plus lyrique, l'expressivité plus marquée** et les métaphores plus nombreuses :

« Avec quel plaisir, quand j'ai retrouvé Horace Buck […]
[…]
Avec quel plaisir j'ai dit à cette jeune fille […]
Avec quel soulagement, le matin du dimanche 18 novembre, j'ai enfoncé […]
Avec quel soulagement, je l'ai refermée […]
Avec quel soulagement, reçu par madame […] » (19-20 juin, p. 142-144/315-316) ;

« O beau soir, beau soleil […]
Bel après-midi d'hiver […]
Bel après-midi de samedi […]
[…]
bel après-midi de samedi […] » (23 juin, p. 149-151/320-321) ;

« Les mains du vent chauffées […]
[…]
Les mains du vent me soulageaient […]
Les mains du vent me séduisent encore […] » (30 juin, p. 366-367/331-332).

Au mois de juillet, Butor multiplie les effets « poétiques ».

« C'est pourquoi je me vois contraint […]
[…]
C'est pourquoi je me vois contraint […]
Il était tard ce samedi […]
[…]
Il était tard, ce samedi […] » (1er juillet, p. 173-175/337-338) ;

« Le soleil déjà rose teint ma chambre […]
[…]
Le soleil la faisait brûler […]
[…]
Le soleil de plus en plus rouge éclaire […]
[…]
Le soleil avait quitté ma table » (28 juillet, p. 244-246/383-384) ;

« Ils avaient l'air tellement heureux tous les deux […]
Ils avaient l'air tellement heureux tous les deux […]
[…]
A quoi bon maintenant continuer cette immense, cet absurde effort
[…]
A quoi bon retrouver ce soir
[…]
A quoi bon retrouver ce bistrot […] » (30 juillet, p. 248-250/386-387).

Le 1er juillet, il joue de la symétrie. Le 28 juillet, faisant passer le soleil du rose au rouge, utilisant tour à tour les verbes « teindre » et « brûler », il a recours à une gradation ascendante qui, par la succession « faisait brûler », « éclaire », « avait quitté », se meut en descendante. Le 30 juillet, il joue cette fois sur les oppositions. Le bonheur de Rose et Lucien contraste avec l'abattement de Revel. Le rapprochement et l'exaltation des deux premières épanaphores (que révèle l'intensif « tellement ») font place à l'éclatement, à la dispersion et à la désespérance des trois dernières. A noter aussi qu'une nouveauté apparaît : au sein d'un même jour, plusieurs épanaphores se succèdent. En août, la « poétisation » s'accentue plus que jamais. Nous pouvons répertorier cette fois au moins une dizaine d'épanaphores contenant plus de deux occurrences : 5-7 août, p. 260-267/396-400 ; 8 août, p. 270-274/402-404 ; 12 août, p. 281/408-409 ; 13 août, 283-285/410-412 ; 14 août, 286-287/412-413 ;

15 août, p. 293-295/416-417 ; 19-20 août, p. 301-304/422-424 ; 22 août, 311-314/428-430 ; 25 août, 315-317/431-432 ; 26 août, 319-324/434-436. Certaines des épanaphores en question s'étendent sur plusieurs pages voire sur plusieurs jours (du 5 au 7 août, du 26 au 27 août). Au milieu du mois, nous en trouvons même presque tous les jours : 12 août, 13 août, 14 août, 15 août. A cela, il faut ajouter que jamais le nombre de reprises n'a été aussi si élevé : huit du 5 au 7 août, douze le 8 août, huit le 14 août :

> « C'était à la fin d'avril, Lucien hésitait encore entre les deux soeurs […]
> C'était à la fin d'avril, non le tout dernier jour […]
> C'était la veille de ce dernier jour d'avril […]
> C'était à la fin d'avril, le lundi […]
> C'était à la fin d'avril ; bien des choses avaient changé entre nous […]
> C'était à la fin d'avril, il y a un peu plus de trois mois ; c'était le dernier lundi d'avril […]
> C'était à la fin d'avril, le dernier dimanche d'avril […]
> C'était la première fois, la veille, le dernier samedi d'avril » (5-7 août, p. 260-267/396-400)

> « Rose que j'ai retrouvée dans cette horrible lourde soirée […]
> Rose qui restait assise sur le bord de cette table […]
> Rose qui m'a regardé de façon si touchante […]
> Rose avec qui j'ai déjeuné le lendemain […]
> Rose qui restait près de moi […]
> Rose que j'ai dû ramener chez elle sans pouvoir entrer […]
> Rose qui compte tant sur moi […]
> Rose qui a tellement changé […]
> Rose dont le corps s'est assuré […]
> Rose qui aurait dû mieux […]
> Rose à qui je dois renoncer […]
> Rose, ma Perséphone, ma Phèdre, ma Rose […] » (8 août, p. 270-274/402-404) ;

> « Pourquoi Rose, pourquoi es-tu venue si tôt me tourmenter […]
> Pourquoi Rose, pourquoi m'as-tu apporté cette demi-journée de supplice […]
> Pourquoi m'as-tu forcé à recommencer à renoncer à toi ? […]
> […]
> Pourquoi es-tu venue me surprendre […]
> Pourquoi donc as-tu accepté […]
> […]
> Pourquoi, alors que c'était Ann
> […]
> Pourquoi es-tu venue me lire
> Pourquoi es-tu venue me masquer » [14 août, p. 286-287/412-413).]

Cette tendance générale (8, 12, 8) où, qui plus est, l'on peut constater un glissement de la déclaration à l'interrogation, un glissement de Rose à Ann annonce un reflux du phénomène observé mais aussi une deuxième quinzaine d'août en miroir avec la première. Aux phrases clivées du cinq août répondent en effet les phrases clivées du 25 août ; au succès de Lucien, l'échec de Jacques ; au passé, le présent :

> « C'est un simple échec temporaire […]
> C'est un simple échec temporaire […]
> C'est un simple retard sans importance […]
> C'est un simple retard auquel […] » (25 août, p. 315-317/431-432).

Mais, surtout, la litanie des Rose du 8 août est symétrique des invocations à Ann du 22 août. La différence est cependant de taille. La lexie « Ann » est bien loin de commencer tous les

paragraphes et certains ne contiennent pas le nom de la bien aimée. Le syntagme « Ann, mon Ann » (deux fois) est même à la fin du texte discuté par le syntagme « Je m'en souviens » (trois fois). Le message est clair et annonce la révélation de la fin août, Ann n'est déjà plus qu'un souvenir. **L'exaltation lyrique est en train de devenir doux refrain mélancolique** :

> « Ann, je n'ai pas réussi à vous parler samedi […]
> Ce n'est donc que le mercredi, Ann, […]
> Vous avez paru surprise, Ann, […]
> Demain, Ann, au premier étage […]
> Alors je déjeunais tous les jours […]
> Ann, mon Ann de janvier […]
> C'étaient les brouillards de janvier […]
> Je m'en souviens […]
> Je m'en souviens […]
> De toute la nuit je n'ai pu dormir […]
> Je m'en souviens […]
> Ann, mon Ann […] » (22 août, p. 311-314/428-430).

La construction « poétique » des épanaphores amplifie l'effet. Effectivement, si l'on s'en tient aux seules épanaphores intégrales, le premier « verset » (Ann, je n'ai pas réussi ») commençant par le même mot que le dernier (« Ann, mon Ann »), les épanaphores s'avèrent antépiphores. Or comme le rappelle Buffard-Moret, « Ce procédé est récurrent dans les quintils […] de Baudelaire et contribue à peindre le caractère lancinant du souvenir, ou l'obsession[1] ». A mi-chemin entre le 8 août et le 22 août, renforçant une nouvelle fois l'effet de symétrie, plaçant Ann au cœur du mois d'août mais préparant encore la déception finale, une épanaphore comparable surgit. Symétrie externe et interne sont cette fois parfaites, l'équilibre règne, le déterminant possessif affectif « mon » apparaît et le prénom d'Ann est présent cinq fois :

> « Ann, mon Ann de janvier, Ann qui m'était si proche […]
> […]
> Ann avec qui je déjeunais tous les jours de la semaine
> […]
> Ann à qui j'avais demandé » (15 août, p. 293-295/416-417).

Pourtant déjà est amorcé le recul observé le 22 août. Alors que le prénom Ann est réitéré trois fois dans la première occurrence, il n'est plus cité qu'une fois dans les autres. Le Temps dominant est le passé, non pas le passé composé qui relie présent et passé mais l'imparfait, imparfait qui devient même dans la dernière occurrence un plus-que-parfait. En toute cohérence, au mois de septembre, la décrue se poursuit, **les épanaphores se font beaucoup plus rares**. Seuls deux passages ont plus de trois occurrences et comme, il se doit, le nombre d'occurrences entre ces deux passages est décroissant. Certes, de nouveau le prénom Ann est nommé à plusieurs reprises mais, signal d'un éloignement entre elle et Revel, le possessif fait place à un démonstratif. A noter que l'épanaphore centrale de la première série résume à elle

[1] Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Armand Colin, 2009, p. 88.

seule le désarroi de Revel, l'aimée est aimante, mais ce n'est pas Revel qu'elle aime, et surtout elle n'est pas caractérisée par la forme « aimée ». Le rapprochement des deux dernières séries est également riche de sens : « cette Ann » n'était qu'un « Fantôme », un fantôme d'amour :

> « où, cette Ann qui va se fiancer avec James […]
> cette Ann dont bien évidemment je ne puis pas écrire le nom sans jalousie […]
> cette Ann qui ne sait pas encore que je suis averti […]
> cette Ann aimante […]
> cette Ann à qui je ne pourrai plus maintenant faire comprendre mon malheur que lorsque je t'aurai quitté […]
> cette Ann qu'il me faudra présenter aux Burton
> cette Ann dont les yeux gris » (5 septembre, p. 350-351/456) ;
>
> « Fantôme samedi
> Fantome, dans l'après-midi de dimanche
> Fantôme, chaque soir » (25 septembre, p. 391/483).

Devons-nous en déduire qu'après la poétisation progressive, le roman se dépoétise ? Certes, non mais, plutôt, que les épanaphores des débuts de paragraphe sont pour Butor une figure avant tout lyrique, une figure qu'il relie avec son sentiment d'amour pour les deux sœurs. On a là une belle illustration de ce que Butor confiera bien plus tard à Mireille Calle-Gruber :

> « ce que j'écris se différencie totalement de la poésie contemporaine qui reste dans ce lyrisme un peu, pour moi, un peu étroit. Mes textes sont de la poésie narrative à l'intérieur de laquelle il peut y avoir, de temps en temps, des intrigues de type romanesque[1]. »

La poétisation passe par le lyrisme mais ne saurait se limiter à lui. Elle passe aussi, comme nous venons de la voir, par les correspondances, par la spatialisation, par les parallélismes, par les répétitions, etc., et… par la prosodie.

Cependant d'une époque à l'autre, les prosodies changent**.** A la prosodie classique a, par exemple, succédé la prosodie surréaliste qui, explique Butor, « consiste à donner des suites d'images contrastées[2] ». **Chaque prosodie fait « jouer les mots à l'intérieur de certaines formes, en s'efforçant de les organiser selon des exigences sonores ou visuelles[3] ». Autrement dit, la structuration est aussi source de poétisation :**

> « En élargissant le sens du mot style, ce qui s'impose à partir de l'expérience du roman moderne, en le généralisant, en le prenant à tous les niveaux, il est facile de montrer qu'en se servant de structures suffisamment fortes, comparables à celles du vers, comparables à des structures géométriques ou musicales, en faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres jusqu'à ce qu'ils aboutissent à cette révélation que le poète attend de sa prosodie, on peut intégrer en totalité, à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate, les pouvoirs de la poésie[4] ».

---

[1] Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991, p. 10.
[2] Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire 1, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 254.
[3] Souligné par nous, *ibid.*, p. 254.
[4] *Ibid.*, p. 253-254.

Il suffit d'ailleurs de confronter ce que dit Butor sur ces romans à ce que dit Poe sur sa poésie pour bien voir que la dimension structurelle est un point commun fondamental entre les deux genres :

> « Irremplaçable un grand roman, tous les événements ordinaires qu'il a saisis vont, par conséquent, de par sa vertu, prendre un caractère irremplaçable, mais le détachement se fait, non point par une enceinte extérieure interdisant à certains événements habituels, certains décors ennuyeux, vulgaires (*odi profanum vulgus et arceo)*, d'entrer dans cette chasse gardée, mais par l'intermédiaire d'une structure qui va pouvoir intégrer tout ce qu'au premier abord nous pensions être sans intérêt. Le processus d'intériorisation de la prosodie que nous avions esquissé tout à l'heure s'y poursuit[1] » ;
>
> « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition [du poème "le corbeau"] ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers la solution, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique[2]. »

Lyrisme, correspondances, spatialisation, répétitions, parallélismes, épanaphores, structuration… Même si cette liste n'est en rien exhaustive, il est frappant d'observer que toutes ces caractéristiques ramènent d'une façon ou d'une autre au musical et sont donc une nouvelle confirmation que musicaliser, c'est poétiser et que poétiser, c'est musicaliser.

Nous avons donc découvert que, loin de seulement se juxtaposer ou s'interpénétrer, les différentes unités et séries qui composent le roman forment une structure et sont constamment en interdépendance, en « correspondance », et ce dans et par l'instant heideggérien.

Nous avons aussi vu que, poursuivant les acquis et la dynamique des pensées mythologique et philosophique de l'espace, Butor a eu l'intuition d'un nouveau schème matriciel, un schème prenant l'exact contre-pied de la pensée bergsonienne, un schème faisant du Temps une entité dans lequel l'homme se déplace et n'est plus prisonnier de la /Directivité/ : le schème de l'espace non-euclidien.

Cette représentation, cependant, Butor semble ne l'avoir que partiellement exploitée et ce à cause d'une autre représentation correspondant davantage à ses centres d'intérêt et, surtout, débouchant sur des existentiaux et une Vision du Monde plus optimistes, plus prometteuses : le schème matriciel du canon.

Comme précédemment, le tableau qui suit récapitule l'ensemble des stylèmes, faiscsèmes et existentiaux montant en puissance dans la deuxième moitié du roman et correspondant à ce nouveau schème matriciel.

---

[1] Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II, Œuvres complètes, II Répertoire I*, La Différence, 2006, p. 386.
[2] Poe, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses, Œuvres en prose*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1951, p. 984-986.

Les stylèmes, faiscsèmes et existentiaux structuraux		
Stylèmes	**Faiscsèmes**	**Existentiaux**
UNE STRUCTURATION GENERALISEE - Architexte roman policier - Interdépendance des cinq grands titres - Interdépendance des cinq grandes parties - Interdépendance des cinq grandes strates - Symétries - Emphatisation de certaines unités - Omniprésence de « correspondances » - Répétitions - Abondance de pronoms relatifs et de conjonctions de coordination ou de subordination - Phrases syntaxiquement correctes et closes - Anaphore et cataphore résomptives - Parasynonymes explicitant la situation - Structures parallèles au même niveau hiérarchique - Reculs dans la hiérarchisation syntaxique ramenant à la phrase matrice - Phrases divisées en paragraphes - Recours aux parenthèses - Motifs du tissu, de la tapisserie, de la cathédrale, de l'organisme physique, de la ville - Etc. UNE SRUCTURE SPATIALE - De nombreux motifs référentiels spatiaux : la carte, la ville, certains lieux, etc. - Lexies les plus employées se réfèrant au spatial - Métaphores spatiales - Référent pictural - Variété des typographies - Jeu sur la spatialité des paragraphes - Présence de structures spatiales dans le référent - Etc. UNE STRUCTURE MUSICALE - Un référent diachronique et synchronique musical - Etymologie de « Bleston » - Rareté des lexies « musique », « musical », « musicien », etc. - Connotations péjoratives et dysphoriques de l'isotopie de la /Musique/ puis retour graduel du mélioratif et de l'euphorique - Virtualisation du musical puis réactualisation graduelle - Symbole de la tortue-luth - Sonorisation de certains mots - Variations - Rythmes ternaires - Cadences majeures, cadences mineures - Mètres réguliers (octosyllabe, décasyllabe, alexandrin) - Homéotéleute : épiphores, anaphores, rimes internes - Allitération, harmonie imitative - Hypertrophie du paradigmatique - Phrase fuguée avec prélude, fugue triple - Présence de séries assouplies - Etc.	/Brièveté/, /Longueur/ /Circularité/, /Non-circularité/ /Complexification/, /Simplification/ /Confusion/, /Différenciation/ /Continuité/, /Discontinuité/ /Désordre/, /Ordre/ /Directivité/, /Rétrogradation/ /Divisibilité/, /Fusion/ /Finitude/, /Non-finitude/ /Fragmentation/, /Unité/ /Imprévisibilité/, /Prévisibilité/ /Irrégularité/, /Régularité/ /Non-synchronisation/, /Synchronisation/ /Objectivité/, /Subjectivité/ /Pluralité/, /Unicité/ /Progressivité/, /Régressivité/ /Prolifération/, /Raréfaction/ /Répétitivité/, /Variation/ /Simultanéité/, /Successivité/ etc.	- 'Appréciation' - 'Assurance' - 'Attention' - 'Compréhension' - 'Désir' - 'Dynamisme' - 'Espoir' - 'Félicité' - 'Harmonie' - 'Liberté' - 'Maîtrise' - 'Optimisme' - 'Plénitude' - 'Sérénité' - 'Solidification' - 'Stabilité' - 'Unification' - etc.

Puisqu'elle rend compte de tous les faiscsèmes rencontrés, résout toutes les ambivalences croisées, intègre tous les schèmes précédents, réduit, par le biais du rythme, la frontière entre monde et mondain, la nouvelle représentation, correspond bien mieux au réel que les précédentes.

Notons qu'elle donne entièrement raison à Barthes lorsque comparant l'auteur de *La Jalousie* à l'auteur de *L'Emploi du temps,* il écrit : « Pour Butor, […] le cheminement est créateur, et créateur de conscience : un homme nouveau naît sans cesse : le temps sert à quelque chose[1]. » En effet, avec cette représentation, le Temps s'emploie, le Temps a une fonction éthique : il est le moyen qu'a l'homme pour passer de l'inauthentique à l'authentique, pour donner épaisseur et poids à ses actes, pour rester libre, pour poétiser le monde.

Un ultime retour à la dernière phrase de *L'Emploi de temps* (p. 836-837) **le montre très clairement.** L'omniprésence de mises en abyme dans le roman et surtout le fait que les contre-sujets qui composent cet extrait sont eux-mêmes structurés en micro-fugues (5.3.2., p. 838) invitent en effet à interpréter ce passage à son tour comme une micro-fugue, la micro-fugue d'une fugue beaucoup plus large l'englobant, à savoir le roman dans son ensemble. Une telle lecture donne alors à la phrase finale le statut de réexposition générale de l'ensemble du roman et amène donc à y lire non pas les dernières heures du protagoniste Revel mais une récapitulation des principales découvertes du roman.

Le prélude nous présente alors non plus Revel quittant Bleston mais l'homme « jeté » dans le monde, condamné par sa situation à être constamment séparé des autres, constamment face à des choix, constamment tenté de s'abriter dans le passé et le 'Pessimisme' :

> « Dans ce coin de compartiment, face à la marche, près de la vitre grise couverte à l'extérieur des gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck, ».

L'exposition nous révèle, quant à elle, que l'homme est obsédé par sa finitude, angoissé par le fait qu'il lui reste bien peu de temps à vivre, et, à cause de cela, nous le présente dans l'incapacité d'analyser son existence, dans l'incapacité d'agir et de prendre sa vie en main :

> « il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi, quelques instants pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu ».

Le premier divertissement, et le terme est lourd de résonances pascaliennes, met en scène les mauvais emplois du Temps ou pour être plus exact ce que Heidegger appellerait l'emploi du

[1] Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *Essais critiques*, coll. « Tel Quel », Seuil, Paris, 1964.

Temps inauthentique, à savoir la tentation de l' 'Apathie', la tentation tout aussi vaine de la 'Bougeotte' et de la 'Curiosité' qui ne sont qu'activisme vain et stérile, voire la tentation de la tradition qui empêche de découvrir véritablement le passé et donc de puiser aux sources que sont les mythologies, ici symbolisées par la vieille église Saint-Jude. En toute cohérence, l'homme se sent alors comme en faute et se fustige de 'Bavardages'. On comprend que dans cette partie la fugue soit à peine visible. Comme dans l'Ancienne Cathédrale, l'orgue est là mais il se tait ou ne fait qu'ânonner les mêmes et éternelles pitoyables notes de l'inauthentique.

Le deuxième divertissement nous montre l'homme confiné au rôle de spectateur, prisonnier du futur impropre, c'est-à-dire de l' 'Attendance', utilisant bien mal sa liberté, envahi de disposibilités négatives :

> « sur ce quai de Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1er mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé depuis le hall, appelant de toute ma haine ».

Heureusement, l'appel « qui est sur le point de sonner » est signe de la « déclosion », signe de « délivrance ». L'orgue se met enfin alors à retentir, le désordre apparent du premier paragraphe se révèle enfin véritable fugue. Le passé se fait alors authentique, c'est-à-dire répétition heideggérienne : l'arrivée de Lucien, double de l'arrivée de Jacques, promet pour ce dernier des jours bien meilleurs. Le « on-dit » se meut en véritable découverte de l'autre, en « souci mutuel ». Le froid de l'hiver fait place au « réchauffement », la solitude à la rencontre, l'anonymat à l'amitié.

> « le samedi 1er mars, avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français que je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Street, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise ».

L'homme accepte enfin qu'il y aura une fin :

> « pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus, où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier pour la dernière fois, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick, et même James Jenkins dont les vacances étaient terminées ».

L'homme étant alors capable de déterminer où il en est dans ses possibilités d'être, la préoccupation devient véritable occupation et le *Dasein* « devient ce qu'il est », à savoir, dans le cas de Revel, un écrivain. En toute cohérence avec cette victoire de l'authentique sur l'inauthentique, la phrase plus que jamais devient fugue. Mélodies et harmonies, plus que jamais, deviennent brillantes. La retenue finale, observée plus haut, annonce un jaillissement futur et la cadence régulière enfin un peu de 'Sérénité'. Elle est aussi le signe d'un homme qui loin de la 'Bougeotte' première avance à pas réguliers et sûrs vers son futur, elle est le signe d'un homme qui commence à entrevoir la possibilité de vivre le Temps musicalement.

L'architecture du livre constitue, en somme,
non seulement un emboîtement de récits
mais aussi une progression de l'un à l'autre.
S'ils racontent tous la même histoire,
ils ne la racontent pas de la même manière ni au même niveau :
1er degré : roman populaire réaliste où domine l'intrigue ;
2e degré : roman symbolique où domine l'écriture ;
3e degré : roman philosophique où domine la réflexion éthique.
Chaque strate effectue un dépassement de la précédente.
Triplement : en ce qui concerne l'intrigue qui se complexifie ;
en ce qui concerne l'écriture dont l'art devient prépondérant ;
en ce qui concerne la réflexion qui touche, en toutes ses conséquences,
à des enjeux ontologiques.

Mireille Calle-Gruber[1].

Est maintenant venue l'heure de se confronter aux interrogations qui ont servi de préambule à ces pages et de récapituler les hypothèses qui, çà et là, ont été esquissées tant pour répondre à ces questions qu'à la problématique qui a orienté toute la réflexion ci-dessus : « Quelles sociologie, éthique et ontologie du Temps révèlent les stylèmes utilisés par Butor dans *L'Emploi du temps* ? » Pour ce faire, quoi de mieux que de reprendre un à un les termes figurant en haut de la page de couverture de ce travail, à savoir les mots « Littérature », « Style », « Sociologie », « Ethique » et enfin « Ontologie » ?

✓ **Littérature**

Il y a encore peu, Pierre Bazantay se posait la question que se posent tant d'amoureux de la littérature, à savoir :

> « **qu'appelle-t-on littérature aujourd'hui ?** […] Est-ce cet objet caduc que la nouvelle critique se plaisait à contester pour promouvoir le "texte", voire le tout textuel ? Est-ce ce terme vague saisi par le démon de la science, voire celui de la critique pour reprendre le titre d'un ouvrage fameux ? S'agit-il d'un objet "positif", discret et descriptible, auquel on pourrait à force de concepts faire rendre gorge pour mieux voir ce qu'il a dans le ventre, rappelant en cela l'anecdote des haricots sauteurs mexicains que conte André Breton[2] ? »

Sans se vouloir réponse définitive ou révolution révolutionnaire, les pages qui précèdent labourent quelques sillons. Récapitulons-les.

A l'aune de l'étude ci-dessus, il semblerait d'abord que la littérarité naisse de la cohésion de l'oeuvre, du fait que les stylèmes qui la composent induisent, au-delà de leur hétérogénéité apparente, des faiscsèmes qui, à défaut de forcément tendre vers une seule Vision du Monde, sont au moins orientés dans des directions communes.

[1] Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995, p. 95.
[2] Souligné par nous, Bazantay, Cléder, *De Kafka à Toussaint*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7.

L'œuvre littéraire ne se caractériserait-elle pas aussi par une volonté de se rapprocher toujours plus de ce qu'est le réel, de ce qu'est le monde ? Ne serait-elle pas une tentative d'affiner les mondains passés voire une tentative de les remettre en cause et de les remplacer par d'autres correspondant mieux à ce que le créateur perçoit de la réalité ?

Autrement dit, ne serait-elle pas un moyen de dépasser les limites et contradictions des mondains ? Ricœur montre par exemple que la mise en intrigue permet de régler la difficulté /Discontinuité/, /Continuité/. En effet

> « l'acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à "prendre-ensemble" les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle[1]. »

Là où donc le mondain philosophique voyait une contradiction, la littérature la résout et, par ce biais, propose une image plus proche de la réalité du monde. **« L'art déborde le mondain[2] » résume Laurence Bougault. Bien sûr, et l'exemple de l'intrigue le montre bien, il n'est pas question de se contenter de belles descriptions du référent, d'un peu de couleur locale ou de deux ou trois adjectifs caractérisants. Il s'agit tout au contraire de transposer dans le texte, en structure profonde, les images, les schèmes matriciels, les modélisations, etc., conscients ou non, qui sous-tendent notre représentation du monde :**

> « J'ai soutenu que la suspension de la fonction référentielle directe et descriptive n'est que l'envers, ou la condition négative, d'une fonction référentielle plus dissimulée du discours, qui est en quelque sorte libérée par la suspension de la valeur descriptive des énoncés. C'est ainsi que le discours poétique porte au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif et qui ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe entre l'énonciation métaphorique et la transgression réglée des significations usuelles des mots[3]. »

L'exemple du Temps est de ce point de vue particulièrement probant. D'ailleurs à ce sujet, Ricœur n'hésite pas à écrire que le roman « a constitué, durant au moins trois siècles, un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps[4]. »

Ne s'agirait-il pas même, en fait, de faire davantage corps avec le monde ou, comme l'écrit Laurence Bougault, de parvenir à « cet *indéfait* qui échappe sans cesse au système de la langue, et auquel l'homme n'accède qu'à travers l'extase, ce que Bataille

---

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 128-129.
[2] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 17.
[3] Ricœur, *ibid.*, p. 11.
[4] Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, coll. « Points Essais », Seuil [1984], 2005, p. 19.

appelle *communication*[1] » ? Ricœur n'est pas loin d'arriver aux mêmes conclusions lorsqu'il analyse l'œuvre de Proust : « En ce sens, *la Recherche* pourrait s'intituler *A la recherche de l'impression perdue,* la littérature n'étant pas autre chose que l'impression retrouvée - "la joie du réel retrouvé" (III, p. 879)[2] ». Pour retrouver ce réel, il est nécessaire **de réduire toujours plus la frontière entre l'objectif et le subjectif,** de faire sans cesse « régresser la langue de son *fonctionnement symbolique* à un fonctionnement selon la catégorie de *l'Indice* (Peirce)[3] »**, mieux ! de faire que le texte soit toujours plus** matière, rythme, son, espace, Temps, en un mot**, monde.**

Ce qui rend une œuvre littéraire, ne serait-ce pas aussi, comme nous l'avons vu avec l'étude des fonctions du style et des genres, la capacité qu'aurait celle-ci à répondre aux besoins des hommes, non par de beaux discours ou par des intrigues moralisantes mais en proposant des mythologies et des formes qui aident l'individu à mieux comprendre sa situation, à agir plus adéquatement, et donc, par implication, permettent à la société concernée de se solidifier et de progresser ?

La véritable oeuvre ne serait-elle pas, enfin, comme le dit Heidegger, « maison de l'être », c'est-à-dire, tout d'abord, non pas un texte concernant seulement tel ou tel groupe humain mais **un texte « "chargé de l'humanité"** (Rimbaud, *Œuvres,* coll. "GF", Flammarion, 1989, tome 1, 145) **et dépass[ant] ainsi le système étriqué des nationalismes, partis, ou groupes socio-culturels[4] »,** c'est-à-dire, ensuite, **une continuelle lutte contre la « tradition », le « on-dit », contre la 'Curiosité', la 'Bougeotte', l' 'Equivoque', le 'Bavardage', l' 'Attendance', l' 'Oubli', l' 'Apprésentation'** et donc, *a contrario,* **une perpétuelle revivification du passé, un perpétuel débordement du présent, une perpétuelle projection et poussée vers l'avenir** ou, si l'on préfère, **une harmonisation des séries temporelles du passé, une somme des séries du présent, une annonce des séries futures**, autrement dit, **une incroyable épaisseur de Temps**, autrement dit encore **un… canon temporel ?**

✓ **Style**

Si l'on en vient maintenant au concept de style, l'étude ci-dessus a montré qu'il n'est ni simple outil d'expressivité, ni juxtaposition de procédés d'écriture, ni écart par rapport à une norme, ni, selon le mot d'Hugo, « émail sur la dent » mais bel

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 238.
[2] Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, coll. « Points Essais », Seuil [1984], 2005, p. 283.
[3] Bougault, *ibid.*, p. 229.
[4] *Ibid.*, p. 194.

et bien un moyen qu'a trouvé le langage pour représenter plus finement ou autrement le réel.

Un détour par la pensée de Gustave Guillaume permet d'en prendre conscience. Commençons par rappeler qu'une des grandes originalités de ce linguiste est de privilégier l'idée du langage représentation sur l'idée du langage instrument de communication, de privilégier la relation homme/monde à la relation homme/homme. Pour lui, nos ancêtres ont d'abord perçu le monde comme une sorte d'immense magma indivis, désordre et continu qu'il nomme « la matière », « le contenu », « le pensable ». Pour faire face à cette immensité et se l'approprier, ils auraient cherché à la découper et, pour cela, auraient eu recours au langage. Toute langue serait donc découpage de la matière. Le fait que la plupart des mots d'une langue n'ont pas d'exacts correspondants dans les autres langues et qu'il est impossible de traduire mot à mot serait la preuve que chaque langue découpe le réel différemment.

Tout semble pour le mieux, si ce n'est que… le réel est beaucoup plus riche que sa représentation et ce, bien sûr, quelle que soit la langue. Il est toujours possible de découper davantage le monde et il existe des milliards de façon de le découper. « On sait [en effet], depuis au moins Herder et surtout Humboldt, […] que toute langue est une vision du monde, qu'elle n'est pas par conséquent le simple *instrument* d'expression de simplifications préexistantes, mais qu'elle les *constitue*[1]. » On sait aussi, depuis Bergson, que le découpage du réel qu'est toute langue est le fruit de besoins pratiques :

> « ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont effacées, les ressemblances utiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera. Ces routes sont celles où l'humanité entière a passé avant moi. Les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer. C'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses. Sans doute l'homme est déjà très supérieur à l'animal sur ce point. Il est peu probable que l'œil du loup fasse une différence entre le chevreau et l'agneau ; ce sont là, pour le loup deux proies identiques, étant également bonnes à dévorer. Nous faisons, nous, une différence entre la chèvre et le mouton ; mais distinguons-nous une chèvre d'une chèvre, un mouton d'un mouton ? L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir. […] Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes, nous nous bornons, le plus souvent à lire des étiquettes collées sur elles[2]. »

Ces étiquettes sont les mots et les mots ne notent « de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal[3] ».

---

[1] Dastur., *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990], 2005, p. 119.
[2] Bergson., *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 116-117.
[3] *Ibid.*

Plus que cela, nos besoins ne cessent de changer et même si constamment de nouveaux mots se créent, même si constamment les acceptions bougent, la langue est dans l'impossibilité de suivre l'évolution des représentations. Si tel était le cas, la quantité des mots exploserait à un tel point que l'apprentissage serait beaucoup trop onéreux, que la compréhension des textes deviendrait de plus en plus problématique, que la transmission des informations et la communication seraient de plus en plus aléatoires. Ce n'est d'ailleurs évidemment pas un hasard si les langues à caractères ont fini par être supplantées par les langues à mots.

Si la langue est un formidable outil à penser, elle est donc **aussi un terrible obstacle à la pensée.** Elle conditionne nos représentations. Guillaume en fait le constat dès 1912 : « elle donne à notre pensée des limites étroites : nul ne peut dire plus que ce que la langue qu'il parle permet[1]».

François-Charles Gaudard résume joliment la situation :

> « si l'on osait, on pourrait pasticher simultanément la *Genèse* et le début du *Candide* de Voltaire : au commencement, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Au commencement, le monde est une étendue plate, source de contacts et d'explorations, d'émerveillements et d'expériences plus ou moins douloureuses. La nature est un monde de sensations neuves, que l'on identifiera et interprètera par la suite, et qui formeront dans la mémoire un inépuisable gisement de souvenirs et de nostalgies, voire de mélancolies :
>
> Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
> Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
> Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
> Où dans la volupté pure le cœur se noie !
> Comme vous êtes loin, paradis parfumé[2] !
>
> Par la suite, en se colorant et en prenant de la profondeur, le monde s'éloignera bizarrement pour une irrémédiable rupture, et d'une certaine façon son artificielle mise en ordre par la pratique linguistique entraînera sa ruine, qui à son tour appellera une impossible renaissance[3]. »

La tâche des scientifiques et des philosophes consiste à combler cette rupture, à œuvrer à cette « renaissance », à proposer de nouveaux découpages de la matière mais, même s'ils inventent de nouvelles lexies, même s'ils redéfinissent le plus précisément possible les anciennes, François-Charles Gaudard a raison : **cette renaissance est impossible. Scientifiques et philosophes sont prisonniers du langage qu'ils utilisent, ils ne peuvent décrire qu'imparfaitement le réel et cela d'autant plus qu'ils se trouvent dans la**

---

[1] Guillaume, *Etudes de grammaire française logique. Le Lieu du monde dans le temps, dans l'espace*. Fascicule I : *L'article*, Fischbacher, Paris, p. 3 cité par Boone, Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, 2e éd., L'Harmattan, 2004, p. 315.
[2] Baudelaire, « Moesta et errabunda », *Les Fleurs du Mal.*
[3] Gaudard, « Eloge du passeur dans les rites de passage d'un paysage à l'autre », *L'Esprit et les Lettres, Mélanges offerts à Georges Mailhos*, « Les Cahiers de Littérature », Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 228-229.

position de rendre compte de la continuité du monde avec un outil (le langage) qui, puisqu'il découpe en mots, crée du discontinu.

Face à ce conditionnement, face à ces limites, étant donné que les changements de schèmes-sublinguistiques se font dans le temps long, étant donné que la langue ne peut tout de même pas muer en profondeur tous les dix ans, elle est contrainte, si elle ne veut pas être en total décalage avec les nouvelles représentations qu'elle ne cesse de générer, de trouver des stratégies lui permettant de rendre compte des nouveaux découpages de la matière, de trouver un moyen de dire ce que les mots en eux-mêmes ne suffisent pas à dire.

Ne serait-ce pas là que le fait de style entre en lice ? Ne pourrait-on pas voir dans le fait de style un moyen trouvé par la langue pour dire plus que le découpage simplificateur du réel qu'elle a généré ? Ne pourrait-on pas voir dans le fait de style un découpage du réel plus fin et plus adaptatif que ne le sont les faits de langue ? Le fait de style ne serait-il pas la forme d'une matière qui n'en avait pas ? Ne pourrait-on pas dire avec François-Charles Gaudard que « si les mots sont en rupture avec le réel et le vrai, s'ils sont inaptes à dire, peut-être seront-ils justifiés par leur aptitude à suggérer ce qu'ils ont préalablement anéantis, comme semble l'affirmer la poésie, à partir de Mallarmé[1] » ?

Ecrire cela, c'est réaffirmer l'intuition des plus grands, c'est aboutir aux mêmes conclusions que Bergson évoquant les artistes :

> « Et pour nous induire à tenter le même effort sur nous-mêmes, ils s'ingénieront à nous faire voir quelque chose de ce qu'ils auront vu : par des arrangements rythmés de mots, qui arrivent ainsi à s'organiser ensemble et à s'animer d'une vie originale, ils nous disent, ou plutôt ils nous suggèrent des choses que le langage n'était pas fait pour exprimer. – […] Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. […] L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité[2]. »

Proust chemine dans la même direction :

> « La grandeur de l'art véritable […], c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, […] le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun[3]. »

Quand le lexique du dictionnaire, quand la morphologie, quand les tiroirs verbaux de la grammaire ne rendent plus suffisamment compte de ce qui est perçu dans le réel, le fait de

---

[1] Gaudard, « Eloge du passeur dans les rites de passage d'un paysage à l'autre », *L'Esprit et les Lettres, Mélanges offerts à Georges Mailhos,* « Les Cahiers de Littérature », Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 229.
[2] Bergson., *Le rire*, coll. « Quadrige », PUF, 2007, p. 119-120.
[3] Proust., *Le Temps retrouvé*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1983, tome 3, p. 895.

style prend le relais. **Quand aucun mot n'est capable de rendre compte d'un détail du réel, la comparaison, la métaphore relèvent le gant et, si elles sont, selon le mot de Ricœur, suffisamment « vives », elles nous font découvrir des aspects jusqu'alors insoupçonnés du monde.** Si par exemple, un individu cherche à se représenter la luminosité très faible et légèrement inquiétante d'une nuit étoilée, il va bien sûr d'abord spontanément faire appel aux lexies qu'il a en réserve : « lumière », « luminescence », « lueur », « clarté », etc. S'il estime qu'aucune d'elles n'est convenante, il va alors chercher à construire un nouveau mot : « starlight », « lueurette », « luminosescence », « clair-sombre », etc. Satisfait, il peut s'arrêter là et, dans ce cas, le fait de style consiste tout simplement en un néologisme. Une autre opération est possible : prendre un mot déjà existant et opérer une saisie autre que celles jusqu'alors reconnues par la langue. Le fait de style revient alors à élargir ou à réduire le sens d'un mot, revient à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Réactiver par exemple, comme le fait Valéry, le sens étymologique de la lexie « Charmes » en la reliant au mot latin « carmen », c'est opérer une saisie nouvelle, c'est un fait de style. Si cependant aucune de ces solutions n'est convenante, il va falloir sortir des frontières du mot.

Pour bien comprendre ce qui se passe alors, il faut remonter de la sémiologie à ce que Guillaume appelle la psycho-sémiologie :

> « La sémiologie est une chose et la psycho-sémiologie une autre. La sémiologie a pour objet les signes apparents, leur différente composition morphologique ; la psycho-sémiologie va plus loin : elle est la connaissance de ce qui en a motivé le choix et la composition intérieure[1]. »

Il s'agit de partir à la chasse des schèmes-sublinguistiques qui se trouvent sous le style. Guillaume suggère heureusement lui-même deux pistes :

> « La langue, dans sa systématique, se répète. Et cette répétition est un guide précieux quand il s'agit d'en reconstituer les phrases génétiques[2] » ;
>
> « b) le nombre est petit des déterminants de la structure du langage, lesquels ne sortent pas du champ des plus élémentaires intuitions, - et de ce dont la vue est pour l'homme pensant, quoi qu'il regarde, en permanence inévitable – Exemples : le rapport grandeur/forme et ses dérivés ; l'idée du plus ou du moins en toute chose, et par là en dérivation, de l'opposition quantitative du pluriel et du singulier[3]. »

Pour y voir plus clair, retrouvons notre observateur là où nous l'avions abandonné. Ses premières tentatives de généralisation ayant échoué, il ne tarde pas à se remettre à l'ouvrage mais cette fois, échaudé, il ne va plus chercher une partie du discours, un mot mais des déterminants universaux. Cette opération de généralisation lui permet de prendre conscience

---

[1] Guillaume., *Essai de mécanique intuitionnelle I, Espace et temps en pensée commune et dans les structures du langage*, sous la dir. de Lowe R., Presses de l'Université Laval, Québec, p. 15.
[2] Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, 1945-1946, Faits de langue et faits de discours*, Presses de l'université Laval, 2008, p. 42.
[3] Guillaume., « Rapport de G. Guillaume sur l'état d'avancement de ses travaux relatifs aux conditions générales de la structure du langage humain » 14 janvier 1957, Malengreau, *La Correspondance scientifique de Gustave Guillaume*, Presse universitaire du Septentrion, 1995, p. 343.

de la présence au sein du phénomène observé d'une opposition. Dans un mouvement de pensée allant du général au particulier, il tente alors de préciser, de singulariser cette opposition par une saisie. Cette saisie lui permet de repérer une opposition jour/nuit ou plus exactement clarté/obscurité, redoublée d'une opposition quiétude/inquiétude. Le nouveau concept étant à peu près circonscrit, le moment est venu d'inverser le cinétisme, de relier « la notion discernée à la généralité des catégories linguistiques applicables à toute espèce de matière notionnelle ». Une des catégories linguistiques permettant de rendre compte d'une opposition où les éléments opposés se fondent si étroitement les uns dans les autres qu'il est difficile de les distinguer et de les séparer, est l'oxymore. Dans notre exemple, notre observateur découvre soudain qu'il est… Pierre Corneille et résout enfin son problème existentiel en nommant le phénomène qu'il a repéré « Cette obscure clarté ». Mais cet oxymore lui fait soudain prendre conscience que derrière l'opposition qu'il cherchait à retranscrire s'en lovait une autre, l'opposition certitude/incertitude, opposition qui mêlée aux précédentes en dévoile à son tour une autre, l'opposition vie/mort, opposition si fondamentale qu'elle conduit à relire, à redécouper totalement le réel et donc à se remettre en quête de nouveaux faits de style permettant d'affiner la nouvelle représentation.

Si le phénomène observé est intérieur au « Moi », le processus est exactement le même. Ne trouvant pas de mot pour décrire par exemple les voix qu'il entend, le malheureux Oreste va avoir recours au déterminant de la ressemblance (généralisation), il va assimiler les bruits qu'il entend à des sifflements de serpent (particularisation) et va les décrire via les figures de la métaphore (ressemblance visuelle) et de l'allitération (ressemblance auditive). Bien sûr, le réel intérieur ne se limite pas aux sentiments. Le cinétisme extérieur/intérieur y côtoie un cinétisme intérieur/extérieur et peut entre autres se matérialiser par des intentions. Je peux fort bien aimer quelqu'un tout en ayant l'intention de ne pas le lui signifier nettement. Dans ce cas, il va me falloir à nouveau découper le réel et trouver entre « je vous aime » et « je vous déteste » un intermédiaire correspondant à ce que je veux dire, par exemple une nébuleuse de sens signifiant approximativement « même si je ne devrais pas, je vous aime à un tel point que je ne peux pas supporter l'idée de vous savoir désespéré et donc veux vous assurer de mon amour sans cependant vous bercer d'espoir et d'illusion ». Ne trouvant pas un mot adéquat, une nouvelle fois je vais faire appel aux déterminants universaux et plus particulièrement à « l'idée du plus ou du moins », la gradualité. Après m'être servi de ce déterminant pour particulariser ce que je veux dire, je vais arrêter le mouvement de particularisation en versant le fruit de mes observations dans un des cadres permanents et généraux qui structurent la pensée et vais donc avoir recours à une litote. Ce qui va me

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

permettre de découvrir par la même occasion que si l'observateur évoqué plus haut était Corneille, moi, je suis… Chimène et que Rodrigue, décidément « je ne le hais point ».

Ce dernier exemple amène peut-être à dégager un des traits définitoires du fait de style**. N'y aurait-il pas fait de style lorsque le sens général du groupe de mots concernés débouche sur un autre découpage du réel, et donc un autre signifié, que la somme des sens de chacun des mots présents ?** Si l'on reprend un à un les mots de « je ne vous hais point », on arrive à un signifié général n'induisant absolument pas le concept d'amour et il n'y a alors pas de fait de style. Si, en revanche, l'on estime qu'à un moment donné les unités de puissance que sont les mots fusionnent en une unité d'effet, l'on devine derrière ce syntagme une déclaration d'amour, c'est-à-dire plus que ce que dit la somme des mots, il y alors fait de style.

Quand l'on y réfléchit, il est d'ailleurs en soi assez logique que la langue pour représenter le réel ne fasse pas seulement appel aux mots. Un mot ne peut représenter en soi qu'un point du monde, voire un trait, une tache mais pas plus. Parce qu'elle est composée d'une juxtaposition de mots, une unité d'effet représente, elle, des pointillés. En cela, non seulement elle représente mieux le *continuum* qu'est le réel mais elle donne la possibilité de combler de différentes façons les espaces entre les pointillés. L'unité d'effet est plus souple plus adaptative que l'unité de puissance.

Même si évidemment la situation est bien plus complexe puisqu'elle inclut aussi le macrostructural, l'architextuel, l'énonciatif, le récit, etc. tout ce qui vient d'être dit peut être transposé à *L'Emploi du temps*. On pourrait même en fait dire que *L'Emploi du temps* serait une des solutions trouvées par l'homme pour rendre compte d'une réalité mille fois plus complexe que celles précitées : le Temps. La langue ne rendant pas suffisamment compte de ce qu'est ce dernier, la phrase d'un Butor, par ses mille déploiements, par ses superpositions, par ses jeux musicaux mais aussi son récit, son utilisation des architextes, ses choix énonciatifs, etc. prennent le relais et nous amènent à découvrir un Temps beaucoup plus complexe que le Temps linéaire hérité de la tradition.

On a là le fondement de toutes les pages qui précèdent. La langue ne permet pas de rendre compte de l'ambivalence /Discontinuité/, /Continuité/ alors que les stylèmes recensés plus haut, eux, le font. Il n'existe pas de mot dans la langue pour représenter un instant ayant une épaisseur et étant composé de trois ekstases, le style, nous croyons l'avoir montré, permet lui d'en rendre compte.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

Mieux, il génère des représentations que la philosophie, puisque prisonnière du langage discontinu, puisque cherchant au contraire de la littérature à réduire au maximum le polysémique, ne fait pas jaillir. Autrement dit, par le style la littérature rend compte plus fidèlement que la philosophie de l'être voilé de l'étant analysé. C'est bien pour cela d'ailleurs qu'un Husserl ou un Heidegger ne cessent de la louer et y voient, nous l'avons dit et nous y reviendrons, la « maison de l'être ». Ricœur, de même, n'affirme finalement rien d'autre quand il écrit

> « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite muette : "Qu'est-ce donc que le temps ? demande Augustin. Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus." C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue[1]. »

Une des conséquences importantes de ce qui précède est que le style permet de dessiner avec plus de précision et d'exactitude, que par exemple la science ou la philosophie, les représentations et donc les Visions du Monde du passé.

Non seulement une telle théorisation conforte donc l'hypothèse de l'existence d'une stylistique herméneutique mais, puisqu'elle en rend compte par l'unité organique existant entre la pensée et le langage, elle permet de légitimer la monade fond/forme évoquée dans l'introduction générale de ce travail. « Le style [serait en effet] l'homme même » non pour des raisons « physiognomoniques » ou romantiques mais parce que, à l'opposé de l'*épistémê classique* qui estimait que choses étendues et choses pensantes, corps et âmes, étaient séparées et que l'âme pensait le monde à l'aide d'idées qui ne devaient rien au langage, il semblerait bien que, le langage étant une manifestation du corps[2], l'on puisse affirmer, à la suite de Delacroix et Guillaume, que « la pensée fait le langage en se faisant par le langage[3] ». Les écrits de Merleau-Ponty confortent cette hypothèse :

> « Il y a lieu […] de distinguer une parole authentique, qui formule pour la première fois, et une expression seconde, une parole sur des paroles, qui fait l'ordinaire du langage empirique. Seule la première est identique à la pensée[4] ».

Si la seconde, la parole *parlée*, écrit-il, « jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise[5] », la première, « celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant[6] **», la parole *parlante*, « acte d'expression authentique par lequel une**

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983] 2006, p. 12.
[2] Vernant, *Introduction à la philosophie contemporaine du langage*, coll. « U », Armand Colin, 2010, p. 9.
[3] Guillaume., « De G. Guillaume à B. Pottier », 29 septembre 1958, Malengreau, *La Correspondance scientifique de Gustave Guillaume*, Presse universitaire du Septentrion, 1995, p. 214.
[4] Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de l'esprit,* coll. « Tel », Gallimard, [1945], 2005, note 2, p. 217-218.
[5] *Ibid.*, p. 239.
[6] *Ibid.*, p. 238.

signification nouvelle apparaît[1] », est à l'œuvre chez « l'enfant qui prononce son premier mot », chez « l'amoureux qui découvre son sentiment », chez le « premier homme qui ait parlé » et… **chez « l'écrivain et [le] philosophe qui réveillent l'expérience primordiale en deçà des traditions[2]. »** Et Merleau-Ponty d'ajouter :

> « La parole est donc cette opération paradoxale où nous tentons de rejoindre, au moyen de mots dont le sens est donné, et de significations déjà disponibles, une intention qui par principe va au-delà et modifie, fixe elle-même en dernière analyse le sens des mots par lesquels elle se traduit. Le langage constitué ne joue un rôle dans l'opération d'expression que comme les couleurs dans la peinture : si nous n'avions pas des yeux ou en général des sens, il n'y aurait pas pour nous de peinture, et cependant le tableau dit plus de choses que le simple exercice de nos sens ne peut nous en apprendre[3]. »

Nous le voyons, ce que Merleau-Ponty appelle parole parlante correspond exactement à ce que nous avons nommé tout au long de ce travail « style » et, à la lumière des pages qui précèdent, on ne peut, nous semble-t-il, que comprendre qu'il en arrive à considérer le langage comme le problème central « qui contient tous les autres, y compris celui de la philosophie[4] » et que Salanskis écrive :

> « c'est la nomination des choses, ou plutôt la parole rapportant leur présence qui véritablement donne les choses pour ce qu'elles valent pour nous. […] A cette aune, on ne s'étonne plus […] qu'un certain état légal du langage, un certain usage des mots, un certain ordonnancement des textes, font toute la contenance d'une époque historique[5]. »

✓ **Sociologie**

Si, maintenant, l'on se tourne justement du côté de l'historique et plus précisément du sociologique, tout dans *L'Emploi du temps* porte à croire que Butor a entériné certaines des conclusions énoncées par Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, à savoir que « les premiers systèmes de représentations que l'homme s'est fait du monde et de lui-même sont d'origine religieuse[6] » et que contrairement à ce que l'on a longtemps cru « les catégories de l'entendement » sont « des représentations essentiellement collectives : elles traduisent avant tout des états de la collectivité [7] ».

La grande importance donnée dans le roman au judéo-christianisme, à l'antiquité et plus particulièrement au personnage de Caïn, à l'histoire de Thésée mais aussi aux différentes cathédrales va dans le sens de la première de ces assertions.

---

[1] Souligné par nous, Monneret, *Notions de Neurolinguistique théorique*, coll. « Langages », Editions Universitaires de Dijon, 2003, p. 237.
[2] Souligné par nous, Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de l'esprit,* coll. « Tel », Gallimard, [1945] 2005, p. 218.
[3] Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de l'esprit*, Gallimard, 1945, p. 446 cité par Monneret, *Notions de Neurolinguistique théorique*, coll. « Langages », Editions Universitaires de Dijon, 2003, p. 238.
[4] Souligné par nous, Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960 cité par Monneret, *ibid.*, p. 243.
[5] Salanskis., *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 82-83.
[6] Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, coll. « Quadrige », PUF, [1912] 2008, p. 12
[7] *Ibid.*, p. 22.

Pour bien comprendre la deuxième, rappelons ce que Durkheim appelle « catégories de l'entendement ». Ce sont, explique-t-il, « un certain nombre de notions essentielles » qui sont « à la racine de nos jugements » et « dominent toute notre vie intellectuelle », c'est-à-dire les

> « notions de genre, de nombre, de cause, de substance, de personnalité, etc. Elles correspondent aux propriétés les plus universelles des choses. Elles sont comme les cadres solides qui enserrent la pensée ; celle-ci ne paraît pas pouvoir s'en affranchir sans se détruire, car il ne semble pas que nous puissions penser des objets qui ne soient pas dans le temps ou dans l'espace, qui ne soient pas nombrables, etc. Les autres notions sont contingentes et mobiles ; nous concevons qu'elles puissent manquer à un homme, à une société, à une époque ; celles-là nous paraissent presque inséparables du fonctionnement normal de l'esprit. Elles sont comme l'ossature de l'intelligence[1]. »

Longtemps a été défendue l'idée que, puisque stables et impersonnelles, ces catégories étaient universelles, naturelles, immuables or, dans son essai, Durkheim défend l'idée contraire, à savoir qu'elles sont des constructions sociales. Pour prouver sa thèse, il développe justement l'exemple du Temps en montrant que de même que l' « espace occupé par la société a fourni la matière de la catégorie de l'espace », de même que « la force collective […] a été le prototype du concept de force efficace, élément essentiel de la catégorie de causalité[2] », le Temps s'origine dans « le rythme de la vie sociale[3] » :

> « Qu'on essaie, par exemple, de se représenter ce que serait la notion du temps, abstraction faite des procédés par lesquels nous le divisons, le mesurons, l'exprimons au moyen de signes objectifs, un temps qui ne serait pas une succession d'années, de mois, de semaines, de jours, d'heures ! Ce serait quelque chose d'à peu près impensable. Nous ne pouvons concevoir le temps qu'a condition d'y distinguer des moments différents. Or quelle est l'origine de cette différenciation ? Sans doute, les états de conscience que nous avons déjà éprouvés peuvent se reproduire en nous, dans l'ordre même où ils se sont primitivement déroulés ; et ainsi des portions de notre passé nous redeviennent présentes, tout en se distinguant spontanément du présent. Mais, si importante que soit cette distinction pour notre expérience privée, il s'en faut qu'elle suffise à constituer la notion ou catégorie de temps. Celle-ci ne consiste pas simplement dans une commémoration, partielle ou intégrale, de notre vie écoulée. C'est un cadre abstrait et impersonnel qui enveloppe non seulement notre existence individuelle, mais celle de l'humanité. C'est comme un tableau illimité où toute la durée est étalée sous le regard de l'esprit et où tous les événement possibles peuvent être situés par rapport à des points de repère fixes et déterminés. Ce n'est pas *mon temps* qui est ainsi organisé ; c'est le temps tel qu'il est objectivement pensé par tous les hommes d'une même civilisation. Cela seul suffit déjà à faire entrevoir qu'une telle organisation doit être collective. Et, en effet, l'observation établit que ces points de repère indispensables par rapport auxquels toutes choses sont classées temporellement, sont empruntés à la vie sociale. Les divisions en jours, semaines, mois, années, etc., correspondent à la périodicité des rites, des fêtes, des cérémonies publiques. Un calendrier exprime le rythme de l'activité collective en même temps qu'il a pour fonction d'en assurer la régularité[4]. »

La conséquence est que « les catégories changent suivant les lieux et les temps[5] » et c'est précisément ce que Butor révèle dans son roman et ce qui explique le titre qu'il a choisi : d'une civilisation à l'autre, d'une période à l'autre, le Temps et l'emploi qu'on en fait diffèrent ; les conceptions du Temps ne cessent de changer ; la notion de Temps ne cesse

[1] Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, coll. « Quadrige », PUF, [1912] 2008, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 628.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 14-15.
[5] *Ibid.*, p. 25.

d'être reconstruite. **A chaque grande période correspondent des représentations différentes : Temps cyclique dans les société mythiques, Temps linéaire avec le judéo-christianisme et les Visions du Monde bourgeoise et marxiste, Temps labyrinthique depuis au moins la dernière guerre, etc.**

Ces Temps sont à chaque fois fécondés, couvés, théorisés, conceptualisés, justifiés, entretenus, complexifiés par les religieux, les intellectuels et philosophes. Si les représentations naissent des conceptualisations et sont enrichies par les conceptualisations, ces dernières naissent cependant tout autant des représentations et sont tout autant enrichies par elles. Les unes se nourrissent des autres et vice-versa. Cela ne veut pas dire que seuls les intellectuels et les faiseurs d'idées sont aux manœuvres. Bien au contraire, à chaque fois les différents Temps sont aussi générés, intégrés, attisés par l'ensemble de la communauté sociale et ce aussi bien dans les représentations que dans les faits et gestes des individus qui composent la communauté en question. Là encore, on retrouve Durkheim :

> « Les représentations collectives sont le produit d'une immense coopération qui s'étend non seulement dans l'espace, mais dans le temps ; pour les faire une multitude d'esprits divers ont associé, mêlé, combiné leurs idées et leurs sentiments ; de longues séries de générations y ont accumulé leur expérience et leur savoir. Une intellectualité très particulière, infiniment plus riche et plus complexe que celle de l'individu, y est donc comme concentrée[1]. »

Ces représentations ont une fonction sociale, elles permettent aux individus d'avoir des repères communs et donc de pouvoir œuvrer ensemble, elles tendent aussi et surtout à répondre aux besoins de la société qui les génère :

> « Si donc, à chaque moment du temps, les hommes ne s'entendaient pas sur ces idées essentielles, s'ils n'avaient pas une conception homogène du temps, de l'espace, de la cause, du nombre, etc., tout accord deviendrait impossible entre les intelligences et, par suite, toute vie commune[2] ».

Elles induisent des comportements et des éthiques qui assurent, au moins pendant un temps, à l'ensemble social une certaine stabilité. Estimer par exemple que le Temps est circulaire, que l'humanité parcourt toujours le même chemin, que le monde est un grand immuable, incite à accepter son sort. De même, se représenter le Temps comme une ligne conduisant à une rédemption déjà en route amène à ne pas se soucier du présent, à attendre l'heureux avènement et donc à ne pas remettre en cause les institutions sociales, etc.

Une des conséquences de cette dimension sociale est que ceux qui s'opposent à la représentation dominante et donc d'une certaine façon mettent en danger l'équilibre durement acquis sont en quelque sorte ostracisés :

> « la société ne peut […] abandonner les catégories au libre arbitre des particuliers sans s'abandonner elle-même. Pour pouvoir vivre, elle n'a pas seulement besoin d'un suffisant conformisme moral ; il y a

[1] Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, coll. « Quadrige », PUF, [1912] 2008, p. 22-23.
[2] *Ibid.*

> un minimum de conformisme logique dont elle ne peut davantage se passer. Pour cette raison, elle pèse de toute son autorité sur ses membres afin de prévenir les dissidences. Un esprit déroge-t-il ostensiblement à ces normes de toute pensée ? Elle ne le considère plus comme un esprit humain dans le plein sens du mot, et elle le traite en conséquence. C'est pourquoi, quand, même dans notre for intérieur, nous essayons de nous affranchir de ces notions fondamentales, nous sentons que nous ne sommes pas complètement libres, que quelque chose nous résiste, en nous et hors de nous. Hors de nous, il y a l'opinion qui nous juge ; mais de plus comme la société est aussi représentée en nous, elle s'oppose, du dedans de nous-mêmes, à ces velléités révolutionnaires ; nous avons l'impression que nous ne pouvons nous y abandonner sans que notre pensée cesse d'être une pensée vraiment humaine[1]. »

L'Emploi du temps le montre fort bien à travers la confrontation Revel – Bleston. La ville symbolise la société, le corps social, un corps social qui essaye de « phagocyter », d'éliminer l'intrus qui ose remettre en cause sa représentation linéaire, mécaniste et bourgeoise du Temps, représentation gagnée de si haute lutte sur le temps cyclique qu'il est, socialement parlant, hors de question d'y renoncer. L' 'Emprisonnement' qu'au début du roman Revel ressent est, de même, social. Ce n'est pas un esprit magique qui le conduit pas à pas mais la société qui veut le contraindre à rentrer dans le rang, la société qui lutte bec et ongles pour garder sa stabilité.

Pourtant, une société n'est pas une réalité immuable. Si elle veut survivre et perdurer, elle doit s'adapter aux nouveaux besoins, aux faits et événements qui se produisent, aux découvertes récentes, par exemple scientifiques, et pour cela elle doit générer de nouvelles représentations lui permettant de mieux affronter les nouveaux défis qu'elle a à relever. S'en tenir à une représentation passée et refuser systématiquement de la remettre en cause peut en effet devenir contreproductif voire dangereux pour la survie de la société, peut faire que le solide, le ferme, devienne terriblement fragile. N'est-ce pas le cas de Bleston qui perçue au début du roman comme un monstre terrifiant s'avère à la fin créature pathétique ?

Pour éviter de disparaître, la société, en un premier temps, tout en continuant à s'accrocher à ses représentations, tente, tant bien que mal, de les adapter, de les accommoder. Nous avons vu que le Temps chrétien ajoute de nouvelles étapes à la ligne temporelle judaïque, que saint Augustin infléchit cette dernière, que la bourgeoisie la récupère et lui apporte elle aussi son lot de modifications, modifications qui serviront de tremplin ou de repoussoir aux perspectives hégélienne et marxiste. **A chaque fois, il semblerait que le même processus se reproduise, un processus qui n'est pas sans rapport avec ce que Kuhn a mis à jour en étudiant l'évolution des Paradigmes scientifiques[2]. A une phase dynamisante succéderait une phase plus pessimiste conduisant à une remise en cause de la représentation et ce, jusqu'à un moment où plus aucune adaptation, où plus aucun**

[1] Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, coll. « Quadrige », PUF, [1912] 2008, p. 22-23.
[2] Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, « Champs », Flammarion, [1962] 2008.

aménagement n'est possible, jusqu'à un moment où les ajouts, les modifications, les changements sont si nombreux, si artificiels, si insatisfaisants que l'ensemble devient intenable et qu'alors, le pessimisme plus que jamais l'emporte. **De telles périodes sont évidemment de terribles moments de crise et *L'Emploi du temps* révèle que Butor estime que tel est le cas de l'après-guerre. Il n'y voit rien de moins que le glas du Temps Linéaire.**

Celui-ci implosant et explosant de toutes parts, la tentation est grande de lui substituer un Temps labyrinthique et chaotique, Temps qui mène à une Vision du Monde absurde dans laquelle toute la société risque de s'abîmer et disparaître comme la société antique s'est abîmée et a disparu avec la mort du Temps cyclique. **Butor**, par le personnage de Revel, **nous dit cependant que ce sort n'est pas inévitable et que le salut de la société**, conformément à la thèse que défend Bergson dans *Les deux sources de la morale et de la religion* et dans *Le rire,* conformément aussi à ce qu'écrira bien plus tard Girard, **peut venir de celui que le corps social avait justement, pour se protéger, ostracisé**. Ce qu'apporte Revel via son journal à Bleston, c'est en effet beaucoup plus que sa présence ou qu'un nouveau manuscrit, c'est une nouvelle représentation du Temps, un Temps stratifié, spatial, musical qui, s'il devient nouvelle « catégorie de l'entendement » des Blestoniens et surtout des hommes de l'après-guerre, devrait donner à la société les moyens de repartir sur de nouvelles bases, de retrouver un nouveau dynamisme, une synergie permettant de relever les défis de demain.

Autrement dit, ***L'Emploi du temps*** **cherche à être une nouvelle mythologie, une mythologie instaurant une conceptualisation du Temps qui correspond mieux à l'appréhension contemporaine du réel et donne donc les moyens de surmonter la crise de l'après-guerre.**

Notons au passage que**, socialement parlant, le schème matriciel musical est des plus judicieux. Contrairement par exemple à la ligne ou au cercle, il est riche de mille possibles, il peut prendre, sans se renier ni imploser sous les tensions internes, de nombreuses formes et, par cela, est potentiellement capable de s'adapter aux futures découvertes scientifiques, aux futures lectures du réel, aux futures Visions du Monde, etc. Une telle adaptabilité n'est pas sans avantage. Elle évite d'être dans la nécessité de constamment avoir à réinventer de nouveaux schèmes et donc d'avoir à traverser le moment difficile qu'est tout passage d'un schème à un autre. La 'Sérénité' sociale s'en trouve renforcée sans que pour autant tout changement soit banni.**

Ajoutons que dans *L'Emploi du temps* non seulement Butor illustre les conceptions sociologiques de Durkheim et Bergson, non seulement il propose à ses concitoyens une nouvelle et potentiellement durable représentation du Temps mais il met tout en œuvre pour que celle-ci s'impose. Pour cela, en toute conformité avec les réflexions qu'il propose dans ses écrits critiques ou autobiographiques, fort de toute la réflexion des *Deux sources de la morale et de la religion* de **Bergson qui montre que la fiction loin d'être une simple distraction ou une occupation oisive est un formidable outil pour contrebalancer le positivisme étroit et un incomparable moyen de s'adapter aux aléas du réel, il a recours à ce qui dans le passé a le plus favorisé la propagation des représentations, à savoir le mythologique, le générique et le stylistique.**

Si maintenant, à la lumière des pages qui précèdent, l'on en revient à une de nos grandes questions de départ, à savoir « comment peut-on passer d'une métaphore ou d'une analepse à une Vision du Monde ? », la réponse serait : par les faiscsèmes, par les schèmes matriciels et par les existentiaux.

Si appréhender la réalité du monde est évidemment impossible, *a contrario* ne rien appréhender du monde et subir les événements sans avoir aucune main mise sur eux conduit à être incapable de s'adapter à son environnement et donc à être condamné, à plus ou moins longue échéance, à disparaître. La longue liste des espèces végétales ou animales voire des civilisations qui ne sont plus en est la meilleure preuve. Même s'ils sont incertains ou faux, même s'ils ne serviront qu'à bâtir des constructions illusoires, ne serait-ce d'ailleurs que pour pouvoir corriger ces constructions illusoires et les remplacer par d'autres un peu moins illusoires, jalons, points de repère mais aussi recherches d'éléments récurrents et généralisations sont indispensables.

Toute perception du monde s'appuie sur des abstractions construites à partir d'éléments perçus. Ces abstractions, qui sont à l'origine hétérogènes, juxtaposées, éclatées voire paradoxales ou ambivalentes, sont assemblées en ensembles homogènes, en images ou schémas ou modélisations qui permettent de les appréhender dans leur totalité, qui donnent de la cohérence au perçu, qui aident à dépasser (quitte à les nier) les ambivalences, qui servent de grilles de lecture aux hommes et ont l'insigne avantage de substituer au désordre inquiétant du monde un ordre simplificateur et rassurant qui rend possible l'agir.

Notons que ces abstractions et modélisations se confortent d'elles-mêmes. Exactement à la manière d'un observateur qui cherchant quelque chose dans le réel finit par le trouver,

telle modélisation fait que celui qui est persuadé de sa réalité détecte dans le réel tout ce qui s'en approche de près ou de loin et, par la même occasion, perçoit dans le monde des éléments qu'il n'aurait jamais perçus s'il n'avait pas modélisé. Si, par exemple, l'on estime que le Temps est linéaire, l'on se met à repérer partout dans l'histoire des lignes, lignes menant au Christ, à la Parousie, à la démocratie, au progrès, etc., et on considère alors que tout ce qui ne correspond pas à la modélisation défendue est artefact ou détail sans intérêt ou simple écart non significatif voire « preuve » irréfutable que l'on intègre alors, contre tout bon sens, aux forceps et au bistouri, à la représentation en question. Si au contraire, on a une vision cyclique, on se focalise sur le répétitif, sur les ressemblances, sur les périodicités et même les lignes sont alors intégrées dans le cercle. La réalité n'en est pas moins la même, tout est question de lecture.

D'une société à l'autre, d'une époque à l'autre, ces abstractions diffèrent, ne cessent de varier, de s'affiner, de se corriger. Elles correspondent à ce que dans ce travail nous avons appelé les faiscsèmes. Nous avons vu que les stylèmes sont de formidables outils pour les repérer, outils indéniablement sous-utilisés par les historiens et les sociologues.

Au gré du Temps, les images et modélisations, qui rassemblent les abstractions en un tout cohérent et unifié, ne cessent de varier, de s'affiner, de se corriger. Elles correspondent, quant à elles, à ce que nous avons appelé plus haut des « schèmes matriciels ». Comme les faiscsèmes, elles en disent bien plus long sur la société qui les a générées que sur le réel lui-même. Parfois, récupérés par un groupe social et considérés comme vérité absolue, ces schèmes deviennent des vecteurs d'idéologie. La ligne utilisée tour à tour par le christianisme ou le marxisme en est un bon exemple. A une même époque non seulement une même Vision du Monde peut générer plusieurs idéologies mais plusieurs Visions du Monde et donc plusieurs schèmes peuvent coexister.

Faiscsèmes et schèmes matriciels génèrent des existentiaux, c'est-à-dire des impressions et sentiments ne résultant pas d'un événement particulier mais de la situation générale et débouchant sur des attitudes par rapport au monde, attitudes non individuelles mais communes à un groupe social. Ces existentiaux non seulement génèrent des actes mais ils font que tantôt le groupe social va de l'avant ou au contraire se met à stagner, voire à régresser ou même à s'autodétruire.

Il faudrait rajouter qu'à chaque Vision du Monde correspond un certain nombre de valeurs, c'est-à-dire « des repères ou idéaux (revendiqués, au moins durant un temps, comme éthiques et sacrés) qui, en motivant et justifiant les jugements, discours et actes

d'un groupe social ou d'un individu, contribuent à le fonder et à l'affermir. » Ces valeurs s'infléchissent, se modifient, en fonction de l'évolution des schèmes et des Visions du Monde. *L'Emploi du temps* nous en a fait croiser quelques-unes, tantôt présentées comme repoussoirs, tantôt au contraire comme modèles : l'altruisme, l'amour, la vérité, la révolte, la liberté, etc.

- ✓ **Éthique**

Nous le voyons, voilà qui donne entièrement raison à Roger-Michel Allemand lorsqu'il propose en épigraphe de son ouvrage sur Michel Butor la citation suivante de Rimbaud : « Ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu, dévoiler le mystère du réel et changer la vie. » En effet si *L'Emploi du temps* est bien, comme nous venons de le montrer, une œuvre en quête du monde, elle est aussi, dans la lignée des surréalistes, une œuvre éthique.

Ethique, *L'Emploi du temps* l'est parce qu'il propose une image terrifiante de ce que l'homme est devenu. Le mobile de miroirs qu'est ce roman reflète en effet un bien pitoyable monde. Non seulement la révolution industrielle a brûlé de son fer rouge les arbres et parcs de Bleston et a recouvert cette dernière d'un brouillard épais et noir mais elle a généré une société hiérarchisée, inégale, raciste, une société où les individus vivent les uns à côté des autres sans vraiment se rencontrer, une société, surtout, où l'homme, employé plus qu'employeur du Temps, est soumis à la dictature des minutes et des secondes, ce qui fait, qu'à l'image du portrait de nos contemporains dressé dans l'introduction de ce travail, les habitants de Bleston ne cessent de manquer de Temps, de lutter contre le Temps, d'attendre, de se presser, de courir après le Temps, de courir après leur ombre, après leur identité, après eux-mêmes. Evidemment, une telle description est déjà, en soi, invitation à réagir.

Mais, rappelons-le, *L'Emploi du temps* ne se veut pas et n'est pas un roman à thèse proposant un gentil apologue bien moralisant jouant sur les sentiments du lecteur et dégoulinant d'idéologies et de politiquement correct. Le roman de Butor n'est pas un roman simplificateur, manipulateur et donc non respectueux de ses lecteurs. Pour Butor, le rôle de la littérature n'est pas de déverser dans des cerveaux béats une vérité supérieure, un message préconçu et univoque mais de chercher et d'explorer, avec le lecteur, le réel et ce grâce à un outil privilégié dont elle a, avec les arts, l'apanage : la forme, le style.

C'est en effet en jouant sur la forme que le poète fait œuvre éthique car, Butor nous l'a dit, jouer sur les signifiants amène à revitaliser les signifiés et donc à voir le monde différemment. Or, voir le monde différemment, c'est comparer, c'est découvrir les failles de l'ancienne représentation, c'est mettre sous les feux de la rampe tout ce qui dans l'ancienne vision empêchait la société d'évoluer et, par ce fait, la mettait en danger. Voir le monde différemment, c'est aussi sentir la nécessité de créer de nouvelles formes correspondant mieux à la nouvelle Vision du Monde, formes qui conduisent à leur tour à faire avancer la société. Ce n'est donc pas un hasard si, dans le roman, à plusieurs reprises, Revel réalise ce qui était raconté dans *Le Meurtre de Bleston.* Quand Wilde écrit « La nature imite l'art », il ne fait pas que constater une vérité, il énonce un des fondements de la dimension éthique de la littérature.

La littérature est cependant aussi éthique par le fait que la forme, que le style, permet de découvrir les Visions du Monde passées avec beaucoup plus d'acuité que certains livres d'histoire ou de sociologie. Or découvrir les conceptions du passé, et non pas les conceptions actuelles que nous avons des conceptions du passé, c'est découvrir les réponses de nos prédécesseurs aux grandes questions qui taraudent l'homme depuis toujours, c'est remettre en pleine lumière certaines réponses totalement oubliées parce qu'à un moment donné devenues inadaptées, parce que trop dérangeantes, parce que volontairement cachées par tel ou tel groupe social devenu dominant et voulant imposer sa Vision du Monde. Les pages qui précèdent ont ainsi montré que le temps cyclique mythique a été comme enfoui par l'idéologie chrétienne. Redécouvrir les réponses passées, c'est enfin avoir la possibilité de refuser les pistes qui ne se sont pas avérées satisfaisante et donc ne pas se fourvoyer une énième fois dans les impasses de l'histoire.

A la lumière de ces quelques remarques, si maintenant l'on retourne vers *L'Emploi du temps*, l'on s'aperçoit que la dimension éthique de ce roman ne saurait donc se résumer à un message moral du type ce n'est pas bien d'être raciste, ce n'est pas bien de polluer mais que la véritable interrogation qui nourrit cette œuvre est « Comment vivre ? » ou plutôt « Comment vivre authentiquement ? » et que Butor, après un long cheminement, en arrive à la conclusion que la réponse à cette interrogation réside dans… « l'emploi du Temps ».

Mal employer son temps, c'est vivre improprement. Et c'est précisément cette erreur qu'ont commise les Visions du Monde judéo-chrétienne, augustinienne, bourgeoise, mécaniste et marxiste. Péché, rédemption, jugement dernier, utilitarisme,

productivisme, progrès, division du Temps en instants discontinus, etc. ont amené l'homme à être plus un employé du Temps qu'un employeur de Temps, à être tantôt esclave du passé (le mythe de la faute originelle), tantôt condamné dans un présent qui n'a pas de durée et ne donne donc pas les moyens d'agir, tantôt prisonnier du futur (le mythe du progrès). A cause de ces Visions du Monde et des schèmes matriciels du Temps qu'elles ont véhiculés et qui les ont véhiculées, l'homme s'est retrouvé soit à se considérer comme un être déterminé n'ayant aucune prise sur le réel, aucune main sur sa propre vie, soit à courir désespérément après le Temps, à brasser du vent, à confondre « bougeotte » et action, soit, enfin, à ne vivre que dans le présent et les « divertissements », que dans l'insouciance béate et l'égocentrisme étroit, autrement dit, dans une vacuité et une vanité débouchant sur une insatisfaction permanente. A force de toujours attendre des lendemains meilleurs, à force de vivre dans l' 'Attendance', il s'est aussi mis à oublier son présent et à ne plus rien entreprendre. La foi dans le paradis, la croyance en la survie par l'histoire, la confiance dans le Temps absolu des mécanistes l'ont également trop souvent amené à se voiler la face, à se cacher sa condition de mortel et donc à ne pas sentir la nécessité de vivre pleinement chaque instant. Un autre « mauvais emploi » du Temps a été de voir dans le Temps un ennemi insidieux qui, selon le mot de Sartre, « ronge l'homme comme un acide, l'arrache à lui-même et l'empêche de réaliser l'humain[1] » voire une sorte de bête féroce qu'il faut soit contrôler soit abattre.

Prenant conscience que tous ces emplois du Temps ont conduit la société droit dans le mur et sont une des causes principales de la terrible crise que traverse son siècle, Butor leur oppose, par le biais du schème matriciel spatial non-euclidien et surtout du schème matriciel du canon, un bien meilleur emploi du Temps, un emploi qui, enfin, fait de l'homme non plus un employé mais un employeur du Temps. Le schème matriciel du canon, s'il est, en effet, comme nous l'avons vu, plus précis, plus complet, plus cohérent et plus fidèle à la réalité que les schèmes de la ligne, du labyrinthe, des couches géologiques ou du monceau d'affiches déchirées est aussi et surtout beaucoup plus « employable » qu'eux. Le schème des couches géologiques comme le schème du monceau d'affiches proposaient certes une représentation du monde et du Temps plus adéquate que les schèmes linéaires, labyrinthique ou cycliques mais ils ne donnaient, en revanche, guère de

[1] Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 73, cité par Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXe siècle*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 16.

Gallon, Stéphane. L'emploi du Temps dans "L'Emploi du temps" de Butor - 2013

pistes pour mieux employer son Temps. Certes, par l'entremise de Heidegger, ils invitaient à passer de la Temporalité à la Temporellité, à glisser de l'inauthentique à l'authentique, à superposer à l' 'Attendance', l' 'Oubli' et l' 'Apprésentation', la prise de conscience de notre condition de mortel, la « répétition » et l' « instant » débordant mais ils ne proposaient aucun moyen concret, ils en restaient uniquement au stade théorique.

Le schème matriciel du canon, au contraire, **nous incite à apprécier et savourer le Temps comme on apprécie et savoure un morceau de musique, à avoir une plus grande 'Attention' au présent, au passé qui a généré ce présent et au futur que prépare ce présent, à non seulement prendre conscience du Temps mais à le décomposer, à le goûter, à en saisir toutes les nuances et inflexions, toutes les voix ou séries, à lui donner de l'épaisseur, de la profondeur, à mettre en rapport, en relation, en écho, en « correspondance », les différentes voix ou séries qui le composent, à découvrir, derrière la disparité et l'hétérogénéité des instants et voix, l'unité de l'ensemble et donc à unifier les différents moments de nos vie mais aussi à les harmoniser avec les voix et séries des autres vivants ou disparus voire avec les voix et séries du monde, à découvrir que tout n'est pas prévu d'avance, que l'homme est plus libre qu'il ne le croit, que l'avenir s'écrit au fur et à mesure et que c'est à chacun d'entre nous de l'écrire. Ce schème incite aussi à reprendre 'Espoir', à retrouver le 'Dynamisme' qui pousse à agir, à apprendre à construire nos propres canons temporels en appelant et en organisant des séries temporelles donnant du poids et de l'épaisseur à nos actes, à devenir à notre tour des créateurs poétisant nos vies et le monde, des créateurs aidant les autres à mieux vivre.**

- ✓ **Ontologie**

En savons-nous pour autant vraiment plus sur le Temps ? Pouvons-nous dire ce qu'il « est », ce qu'est « l'être » du Temps ? Comme l'ont prouvé les apories philosophiques du passé, apories qui selon Ricœur ne sont pas plus résolues par Heidegger et la phénoménologie qu'elles ne l'étaient par Aristote et saint Augustin, de même qu'il est impossible d'atteindre le monde, **il demeure impossible d'atteindre l' « être » du Temps. Nous ne pouvons qu'esquisser des mondains, que dessiner des « représentations » du Temps, mondains et représentations qui, cependant, le dévoilent à chaque fois un peu plus**, mondains et représentations qui, cependant, ne serait-ce que via l'espace et le rythme qui sont à la frontière mondain-monde, s'approchent à chaque fois un peu plus de ce qu'il « est » vraiment.

A défaut de l'atteindre pleinement, les approches et dévoilements des philosophes et artistes successifs ont au moins eu le mérite de nous révéler ce qu'il n'est pas. Il n'est

pas une ligne, il n'est pas un cercle continuellement parcouru, il n'est pas non plus total chaos ou élément indéterminable, il n'est pas enfin une simple superposition de strates. Butor se le représente comme un immense canon musical qui se caractériserait par la /Brièveté/ et la /Longueur/, la /Circularité/ et la /Non-circularité/, la /Complexification/ et la /Simplification/, la /Confusion/ et la /Différenciation/, la /Continuité/ et la /Discontinuité/, le /Désordre/ et l' /Ordre/, la /Directivité/ et la /Rétrogradation/, la /Divisibilité/ et la /Fusion/, la /Finitude/ et la /Non-finitude/, la /Fragmentation/ et l' /Unité/, l' /Imprévisibilité/ et la /Prévisibilité/, l'/Irrégularité/ et la /Régularité/, la /Non-synchronisation/ et la /Synchronisation/, l' /Objectivité/ et la /Subjectivité/, la /Pluralité/ et l'/Unicité/, la /Progressivité/ et la /Régressivité/, la /Prolifération/ et la /Raréfaction/, la /Répétitivité/ et la /Variation/, la /Simultanéité/ et la /Successivité/.

Nul doute que cette liste n'est pas exhaustive. Nul doute aussi qu'elle est insatisfaisante et donc à compléter et à amender. Plus d'un des faiscsèmes ci-dessus gagneraient à être précisés, définis voire divisés en plusieurs autres ayant un sémantisme moins large. Certains des faiscsèmes suggérés ne sont pas loin de se recouper (/Discontinuité/, /Fragmentation/) et il ne serait certainement pas inutile de préciser ce qui les sépare. D'autres ont en vis-à-vis un faiscsème ne contenant pas que des sèmes opposés ou un faiscsème qui pourrait être remplacé par un parasynonyme (/Répétitivité/ /Variation/). Certains comme ceux de la /Progressivité/ et de la /Régressivité/ semblent hétérogènes et posent la question de la frontière /Objectivité/ - /Subjectivité/. Toutes ces difficultés et imprécisions trouvent leur source à la fois dans la difficulté que nous avons à appréhender le réel et dans le fait que le langage, nous l'avons vu plus haut, s'il découpe le monde, ne le découpe pas d'une façon totalement satisfaisante. Le dévoilement du monde est toujours incomplet, la théorisation ci-dessus n'est elle-même qu'un mondain. La conceptualisation proposée est donc évidemment à poursuivre comme le sera aussi forcément celle de celui ou de ceux qui, peut-être, prendront le relais.

Si du Temps, l'on se tourne vers l'instant, les lignes qui précèdent invitent à penser celui-ci comme réunion du présent, du passé et de l'avenir, comme présence débordant, comme présent débordant sur le passé et l'avenir, comme maintien du présent dans l'avenir et l'avoir-été.

Aussi insatisfaisantes que soient ces quelques conclusions, il n'en reste pas moins que, grimpant sur les épaules de ses prédécesseurs, Butor nous permet d'entrevoir un

peu mieux ce qu'est le Temps et par là confirme ce que Lukacs a écrit, ce que Husserl et Heidegger ont affirmé à plusieurs reprises, ce que nous avons dit et redit et allons redire, tant cela fonde et justifie la validité de la stylistique herméneutique, à savoir que la littérature, le style, affine et fait évoluer le découpage du monde bien plus que ne le font la plupart des philosophes. Seules exceptions, peut-être,… les plus grands : les Platon, les Pascal, les Nietzsche, c'est-à-dire ceux qui justement sont poètes.

On a aussi dans le travail qui précède une confirmation de la thèse de Ricœur, à savoir que le récit est « le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette[1] », à ceci près cependant qu'il faudrait ajouter à cette remarque la réflexion de ce même auteur sur les métaphores vives. En effet, si le récit permet d'appréhender le Temps, il semblerait bien qu'il en soit de même des métaphores, pas des métaphores vives de surface mais des métaphores vives de structure profonde que sont les schèmes matriciels (la ligne, le cercle, le labyrinthe, la pile de feuille, les couches géologiques, le monceau d'affiches déchirées, l'espace non euclidien, le canon, etc.) : **« Dans les deux cas, du nouveau – du non encore dit, de l'inédit – surgit dans le langage[2] ».**

Si l'on passe maintenant de l' « être » du Temps à l' « être » en général, un schème matriciel comme celui du canon n'est pas non plus sans conséquence car musicaliser, c'est poétiser or poétiser, c'est dévoiler l' « être ». Klee le disait « l'art n'est pas visible, il rend visible », Sartre, dans *La Nausée,* le montre :

> « *Elle* n'existe pas. C'en est même agaçant ; si je me levais, si j'arrachais ce disque du plateau qui le supporte et si je le cassais en deux, je ne l'atteindrais pas, *elle*. Elle est au-delà – toujours au-delà de quelque chose, d'une voix, d'une note de violon. A travers des épaisseurs et des épaisseurs d'existence, elle se dévoile, mince et ferme et, quand on veut la saisir, on ne rencontre que des existants, on bute sur des existants dépourvus de sens. Elle est derrière eux : je ne l'entends même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop : c'est tout le reste qui est de trop par rapport à elle. Elle *est*[3] » ;
>
> « On a dû rayer le disque à cet endroit-là, parce que ça fait un drôle de bruit. Et il y a quelque chose qui serre le cœur : c'est que la mélodie n'est absolument pas touchée par ce petit toussotement de l'aiguille sur le disque. Elle est si loin – si loin derrière. Ça aussi, je le comprends : le disque se raye et s'use, la chanteuse est peut-être morte : moi, je vais m'en aller, je vais prendre mon train. Mais derrière l'existant qui tombe d'un présent à l'autre, sans passé, sans avenir, derrière ces sons qui, de jour en jour,

[1] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 10.
[3] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, [1938] 2002, p. 245-246.

se décomposent, s'écaillent et glissent vers la mort, la mélodie reste la même, jeune et ferme, comme un témoin sans pitié[1]. »

Heidegger, de même, à la fin de « La question de la technique » défend l'idée que la poésie, véritable antidote de la technique qui a sclérosé l' « être »[2], est parole authentique, présence en direct de « l'être » qui se fait :

« dans la pensée l'Être vient du langage. Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri. Leur veille est l'accomplissement de la révélabilité de l' l'Être, en tant que par leur dire, ils portent au langage cette révélabilité et la conservent dans le langage[3]. »

Avoir une conception musicale, poétique du Temps, c'est donc induire que Temps et « être » sont étroitement reliés. On le voit, la thèse de Heidegger qui fait du Temps l' « être » du *Dasein* n'est pas loin. Elle est d'autant moins loin que dans le roman ce qui fait que Revel passe de l'inauthenticité à l'authenticité, ce qui fait qu'il devient ce qu'il est, est son emploi du Temps. Quand il emploie son Temps inauthentiquement, il est menacé d'être absorbé par Bleston, d'être en quelque sorte « néantisé ». Quand, en revanche, son présent devient épais de son passé, du passé de ceux qui l'ont précédé mais aussi de ses projets, de son futur, de ses possibles, y compris celui de la mort, plus que jamais il est sur le point de « devenir ce qu'il est », à savoir un écrivain.

Poétiser a une autre conséquence ontologique. Poétiser, c'est pérenniser. Butor ne cesse de l'écrire dans ses textes critiques. Il explique par exemple que c'est le travail de l'écriture qui permet à la langue de subsister :

« Ecrire doit être un voyage à n'importe quel coût, la mort comprise, dans l'espace de la langue, dans le temps et le tempo de la langue, sa musique et sa phonétique, ses structures et ses matrices ; voyage, poignant et poignardant, oui, c'est bien de cela qu'il s'agirait. Ecrire pour faire des enfants à la langue […] Se perpétuer[4] ».

Ailleurs, il dit très clairement que la littérature est moyen de faire revivre ou plutôt de faire continuer à vivre les morts :

« Le texte vient de la misère. Il vient de l'asile, de la ségrégation, de la frustration, de la maladie. Si nous poursuivons ce chemin, nous arrivons aux relations entre la littérature et la mort. On peut dire que le texte vient de la mort. Il est une façon pour les morts de continuer à vivre. Lorsque j'écris, ce n'est pas moi seul. J'écris avec vous, avec vos mots, avec votre aide. Mais ces mots qui ne sont pas seulement les miens ne sont pas seulement les vôtres, les nôtres. Ils nous ont été légués. Ils changent mais ce qui change en eux vient de ce qu'ont dit les morts, ces morts si puissants, si actifs parmi nous[5]. »

---

[1] Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, [1938] 2002, p. 246-247.
[2] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 111.
[3] Heidegger, *Lettre sur l'Humanisme,* coll. « Philosophie de l'esprit », Aubier Montaigne, 1983, p. 27.
[4] Butor, Jeannet, De la distance. Déambulation, Editions Ubacs, Rennes, 1990, p. 15, cité par Pirvu, Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor, Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 370-371.
[5] Butor, « D'où ça nous vient », *Répertoire V, Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 558.

Le déploiement considérable d'énergie que demande n'importe quelle grande création laisserait même entendre que ce serait, en fait, rien de moins que la survie, la pérennité de toute la société, de tous les hommes, qui, à travers un seul, serait en jeu dans la poétisation :

> « Lorsque nous considérons les œuvres des grands écrivains, des grands musiciens, des grands peintres, nous sommes stupéfaits de l'immense quantité de travail que cela a exigé. Personne n'est capable de travailler autant que Beethoven, Schubert dans sa très courte vie ou Mozart. Qu'est-ce qui les en a rendus capables ? Quel démon les poussait, les forçait ? Derrière tout cela, il y a forcément de la souffrance. C'est un manque, c'est une misère ; dans l'art nous assistons à la transmutation de cette misère en fortune. L'inspiration ne vient pas seulement d'une surabondance. Non. Cela vient d'un besoin, d'un mal si profond qu'il ne peut être le fait d'un individu particulier. Cela vient d'une contradiction de la société, d'une inflammation qui se fixe comme un abcès dans telle de ses régions, dans un individu précis. Ce que les autres peuvent supporter, il ne le peut. C'est pour ne pas être écrasé qu'il va chercher, mobiliser l'énergie pour changer cela ; généralement c'est avec l'aide d'autres personnes[1]. »

La langue, les morts du passé, la société, les hommes… Ne nous voilons pas plus longtemps la face, ne serait-ce pas notre propre pérennisation, la pérennisation de notre « être » qui est au cœur de la poétisation du Temps ? Les textes de Butor le crient :

> « Je me suis efforcé, le plus possible d'étaler les choses, c'est-à-dire d'être le plus souvent possible et le plus longtemps possible en état d'écrire. C'était absolument essentiel. Je dirais presque : c'était une question de vie ou de mort, de folie ou non[2] » ;
>
> « Pour moi, l'écriture, le fait d'écrire, à un certain niveau, est un équivalent positif du suicide, c'est-à-dire qu'il y a une relation étroite entre la mort et l'inspiration. […] si j'écris, c'est pour ne pas mourir, si j'écris, c'est pour ne pas me faire mourir[3] » ;
>
> « Schéhérazade va raconter des histoires, et la menace de mort, peu à peu, va s'amenuiser. Ce chiffre "mille et une" nuits, a en arabe un sens particulier. C'est l'équivalent d'un nombre infini. Le fait qu'il y ait « "mille et une" nuits, c'est exactement comme si l'histoire durait indéfiniment. […] Tout écrivain est Schéhérazade, tout écrivain a en lui une menace de mort… je dis bien, je dis "en lui", en lui et autour de lui. Cette menace qui est autour de lui le ronge, en quelque sorte intérieurement. Et c'est contre cette épée de Damoclès, que l'écrivain parle. L'écrivain, en parlant, va lever indéfiniment la menace de mort qui pèse sur lui-même, et, naturellement, pèse aussi sur tout le développement de la société[4]. »

Or si poétiser, c'est pérenniser ; poétiser le Temps, c'est pérenniser le Temps. C'est faire du Temps non pas un maintenant qui a disparu avant même ou presque d'apparaître mais, au contraire, et le schème du canon est de ce point vue très pertinent, faire du Temps un instant au sens heideggérien du terme, c'est-à-dire un instant lourd de mille notes simultanées, un instant qui, comme dans le roman de Butor, réunit en lui

---

[1] Butor, « D'où ça nous vient », *Répertoire V, Œuvres complètes, III Répertoire 2,* La Différence, 2006, p. 555-556.
[2] Butor, Jeannet, *De la distance. Déambulation,* Ubacs, Rennes, 1990, p. 19, cité par Pirvu, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor,* Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005, p. 370-371.
[3] Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967, p. 37.
[4] *Ibid.*, p. 42.

passé lointain, présent, passé proche, passé encore plus proche, passé encore, encore plus proche, un instant qui contient en lui tous les Temps, tout le Temps.

C'est un tel Temps que Lyotard perçoit dans l'œuvre de Butor. Selon ce philosophe, Butor remettrait en effet en cause « la temporalité telle qu'elle a toujours été pensée en Occident depuis Platon au moins et dans toute la tradition judéo-chrétienne et grecque » à savoir « une diachronie où il y a des antécédents et des conséquents[1] ». Chez Butor, nous serions « dans un temps dans lequel le passé et le futur n'existent pas, où tout est là ensemble, les grands hominiens et les hommes de la science-fiction[2] », dans un Temps qui se caractériserait par les concepts de « l'incompossibilité spatiale » ou de l' « ubiquité spatio-temporelle », un Temps qui serait assez comparable à celui des rêves, à celui de toute expérience de grande intensité, à celui de la folie ou de la jouissance, à celui de l'inconscient où nos affects ne s'organisent plus selon la chronologie, où « tout est bloqué ensemble », où Rome antique, Rome de la Renaissance et Rome moderne sont présentes en même temps, « non pas sous la forme de ruines, mais toutes présentes *neuves* ensemble[3] ». C'est d'un Temps de plomb à ce que Breton appelait « l'or du Temps » que l'alchimiste Butor nous fait passer, d'un Temps oppressant à un Temps synonyme de vitalité et de fertilité, d'un Temps lourd et accablant à un Temps absout du… Temps. C'est au Temps kierkegaardien de la « répétition » du stade religieux, au Temps de l' « instant » de Heidegger, à celui aussi de « l'instant dense » de Bachelard qu'il nous fait accéder, cet instant censé contenir en lui autant de plaisirs qu'en contiendrait le Temps infini, cet instant dans lequel, nous dit ce philosophe, « toute la force du temps se condense », « où la vue se dessille, près de la fontaine de Siloë, sous le toucher d'un divin rédempteur qui nous donne d'un même geste la joie et la raison, et le moyen d'être éternel par la vérité et la bonté[4] ». C'est enfin l'instant de Wahl qu'il nous fait entrevoir : « Le temps en tant que quantité, que succession d'années, n'a rien à voir ici. Le temps dont il est question, c'est l'instant, dans son passage et son éternité, dans sa qualité, l'instant qui est un atome d'éternité[5] ».

Éternité… le mot est lâché. Musicaliser le Temps, c'est poétiser le Temps. Poétiser le Temps, c'est « éterniser » le Temps. Sur les pas de Deleuze, Ricœur nous

---

[1] Lyotard, « La confession coupée », *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974, p. 154-155.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Souligné par nous, Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, stock, [1931], 2006, p. 95.
[5] Wahl, « Kierkegaard : l'angoisse et l'instant », *Kierkegaard*, Hachette Littérature, 1998, p. 65.

montre que, bien plus que des réminiscences, c'est de cela dont il est question dans *A la Recherche du temps perdu*. Ce que découvre Marcel à la fin de son cheminement « n'est pas le temps retrouvé, au sens de temps perdu retrouvé, mais la suspension même du temps : *l'éternité*, ou, pour parler comme le narrateur, "l'être extra-temporel"[1] ».

C'est bien aussi cela qui est en jeu dans *L'Emploi du temps*, à une nuance près cependant. L'extra-temporel de Proust est négation du futur propre, affranchissement du Temps : « une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps[2]. » Grâce à l'art, l'homme n'est plus mortel, il s'échappe du Temps qui, lui, est synonyme de déclin et de mort. Proust le dit explicitement : « Je découvrais cette action destructive du Temps[3] ». L'extra-temporel de Butor, lui, n'est pas affranchissement du Temps mais, au contraire, « emploi » du Temps, « bon emploi » du Temps, « emploi du Temps authentique ». De même qu'il construit à partir de murs et de ruines, Butor rebâtit à partir du Temps. Il refuse d'ailleurs d'autant plus de s'affranchir du Temps que celui-ci étant l' « être » du *Dasein*, s'en affranchir reviendrait à s'affranchir de soi. Ce que Butor cherche, au contraire, c'est à employer le Temps le plus authentiquement possible or, employer le Temps le plus authentiquement possible, c'est reconnaître que l'on est mortel, c'est chercher à vivre un présent propre, c'est-à-dire ne pas attendre un bien hypothétique paradis ou une tout aussi hypothétique utopie future où l'individu survivrait via le groupe. Employer le Temps le plus authentiquement possible, c'est encore chercher à faire de l'instant un présent si épais, si dense et si étendu qu'il en devient éternité. Ce que Butor cherche, et l'omniprésence dans le roman de l'existential de l' 'Unification' en est bien le signe, c'est, par la conscience de sa mortalité, vivre l'éternité, c'est se réunifier avec lui-même en faisant coïncider son pour-soi avec son en-soi, c'est réaliser l'impossible synthèse de l'en-soi-pour-soi, c'est arrêter de ne jamais être soi, c'est parvenir à ne plus être en avant et en arrière de soi, et donc, à ne plus être hanté par le désir de ne faire qu'un avec soi-même, ne plus être sous le sceau du 'Manque' : « L'éternité que l'homme recherche, ce n'est pas l'infinité de la durée, de cette vaine course après soi dont je suis moi-même responsable : c'est le repos en soi, l'atemporalité de la coïncidence absolue avec soi[4] » et cette éternité c'est dans l'instant qu'elle se trouve et c'est cela que Revel,

[1] Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, coll. « Points Essais », Seuil [1984], 2005, p. 271.
[2] Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 3, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1983, p. 873.
[3] *Ibid.*, p. 930.
[4] Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 177.

que Butor, que le lecteur finissent par découvrir dans la dernière page de *L'Emploi du temps.*

C'est bien sûr pour cela que l'alchimie, dont les poètes de la fin du XIXe siècle n'ont d'ailleurs pas été sans percevoir la dimension poétique[1], est si importante dans le roman. L'or tant convoité n'est en effet pas attendu dans un hypothétique eldorado ou dans l'au-delà. « Le sel, l'or, nous a dit précédemment Gilbert Durand, c'est pour le "chymiste" la preuve de la pérennité de la substance à travers les péripéties des accidents. Le sel et l'or sont les résultats d'une concentration, ils sont des centres[2] ». On a là une parfaite métaphore de la conception de l'instant éternel que nous venons de présenter : un instant qui, sans nier l'accident qu'est la mort, s'il est vécu comme centre de tous les Temps, comme une concentration de tous les Temps, conduit à l'éternité.

Ce qui vient d'être dit sur l'alchimie pourrait être dit sur un autre motif omniprésent dans le roman, le motif de l'Azur, et l'on comprend soudain pourquoi Mallarmé s'en est emparé, pourquoi pendant tout le roman il est présenté comme un idéal à atteindre, pourquoi, d'extrait en extrait, il semble s'étendre et déborder de plus en plus :

> « Les jours enfin de plus en plus souvent presque bleus (mais qu'on est loin encore de cet azur qui règne sur les esplanades, les cornes, les cours et les escaliers des palais ruinés de la Crète » (23 juin, p. 148/319) ;
>
> « Il a plu hier toute la journée presque sans arrêt, orage sur orage, éclairs et éclaircies se succédant, se chevauchant, le cuivre d'un côté, un coin d'azur de l'autre, entre les averses noires » (14 juillet, p. 209/360) ;
>
> « l'azur de la Crète transparaissant inaltéré dans l'azur romain » (18 août, p. 297/420) ;
>
> « Un instant situé quelques mois, au plus quelques années plus tôt, à l'intérieur de cet azur qui renvoyait surtout à un moment beaucoup plus ancien et plus étalé, effaçant presque cet instant dans notre esprit de spectateurs, de cet azur qui nous renvoyait à l'époque où ces monuments étaient villes et non vestiges, à l'intérieur du bleu du ciel qui proclamait sa permanence, sa continuité avec celui qui s'étendait, pur, bénéfique, immense sur la jeunesse de ces palais et de ces temples » (19 août, p. 301/422).

Dans l'extrait ci-dessus, Butor ne serait-il pas en train d'éliminer l'instant traditionnel ? Ne l'étale-t-il pas, ne le transforme-t-il pas en une éternité et ce à la fois par ce qui est dit dans le texte et par le fait qu'il est un immatériel étendu, sans frontière, qu'il est un éternel apaisé où tout manque est aboli, où même le très vieux s'avère jeune.

---

[1] Non seulement Butor estime que l'alchimie est devenue dans la poésie, depuis le symbolisme, une « référence quasi-obligatoire […] que l'on trouve dès Mallarmé et Rimbaud, jusqu'aux surréalistes » mais il ajoute « La science ancienne se révèle comme matière poétique et subtile » (Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 854).

[2] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1999 [1969], p. 301.

Voilà qui amène à relire bien différemment le titre de la dernière grande partie du roman surtout si l'on se rappelle que pour Sartre l'en-soi-pour-soi est Dieu[1] et que pour Butor :

> « La musique est d'abord un au-delà de la langue habituelle ; donc elle est la langue des dieux. Dans les discussions théologiques nous avons des considérations sur la musique : la musique des sphères, le paradis étant considéré comme un lieu musical où nous entendrons le chœur des anges, où nous réussirons à nous y associer[2] ».

Certes Revel dit « Adieu » à Bleston, à ses amis, à l'amour, à la vie matrimoniale, à son année, à la crise de l'après-guerre, au Temps linéaire et labyrinthique, à l'instant de la mécanique, à l'impropre, à l'oubli, à l'attendance, à l'apprésentation mais ne dit-il pas aussi… A DIEU ?

Encore une fois, Rimbaud avait tout compris :

« Elle est retrouvée.
Quoi ? – L′ Éternité
C′est la mer allée
Avec le soleil »

[1] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 411 : « En-soi-pour-soi / En-soi-et-pour-soi : la synthèse impossible de la chose inerte (l'en-soi) et de la conscience (le pour-soi) – la chose devenue totalement conscience et la conscience devenue totalement chose. Cette aspiration serait le nom de Dieu – que l'athéisme sartrien récuse ».
[2] Butor, « L'utilité poétique », *Œuvres complètes, III Répertoire 2*, La Différence, 2006, p. 829.

RÉCAPITULATION
DES DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS DU TEMPS

REPRÉSENTATION CYCLIQUE

Faiscsèmes

/Circularité/	/Continuité/	/Longueur/
/Non-Finitude/	/Ordre/	/Prévisibilité/
/Répétitivité/	/Successivité	/Unicité/
/Unité/		
/Directivité/, /Rétrogradation/	/Progressivité/, /Régressivité/	etc.

Schèmes matriciels
- Gréco-latin
- Stoïcien
- Nietzschéen
- etc.

Existentiaux
‘Apathie’, ‘Attente’, ‘Désespoir’, ‘Déterminisme’, ‘Emprisonnement’, ‘Ennui’, ‘Impuissance’, ‘Monotonie’, ‘Tristesse’, etc.

‘Assurance’, ‘Compréhension’, ‘Confiance’, ‘Désir’, ‘Espoir’, ‘Maîtrise’, ‘Plénitude’, ‘Sérénité’, ‘Solidification’, ‘Stabilité’, ‘Totalité’, ‘Unification’, etc.

REPRÉSENTATION LINÉAIRE

Faiscsèmes

/Directivité/	/Ordre/	/Successivité/
/Unicité/	/Unité/	
/Brièveté/, /Longueur/	/Continuité/, /Discontinuité/	/Finitude/, /Non-finitude/
/Imprévisibilité/, /Prévisibilité/	/Irrégularité/, /Régularité/	/Objectivité/, /Subjectivité/
/Progressivité/, /Régressivité/	etc.	

Schèmes matriciels
- Judaïque
- Chrétien primitif
- Augustinien
- Bourgeois originel
- Hégélien
- etc.

Existentiaux
‘Aliénation’, ‘Angoisse’, ‘Apathie’, ‘Attente’, ‘Culpabilité’, ‘Désespoir’, ‘Déterminisme’, ‘Emprisonnement’, ‘Ennui’, ‘Impuissance’, ‘Infériorité’, ‘Inquiétude’, ‘Manque’, ‘Monotonie’, ‘Pessimisme’, ‘Peur’, ‘Réification’, ‘Solitude’, etc.

‘Communion’, ‘Compréhension’, ‘Confiance’, ‘Désir’, ‘Espoir’, ‘Liberté’, ‘Maîtrise’, ‘Optimisme’, ‘Solidification’, ‘Stabilité’, ‘Supériorité’, etc.

REPRÉSENTATION ABSURDE

Faiscsèmes

/Complexification/	/Confusion/	/Désordre/
/Discontinuité/	/Fragmentation/	/Irrégularité/
/Pluralité/	/Prolifération/	/Subjectivité/
/Directivité/, /Rétrogradation/	/Simultanéité/, /Successivité/,	etc.

Schème matriciel
- Labyrinthe

Existentiaux
‘Absurdité’, ‘Angoisse’, ‘Apathie’, ‘Apprésentation’, ‘Attendance’, ‘Bavardage’, ‘Bougeotte’, ‘Confusion’, ‘Curiosité’, ‘Découragement’, ‘Désarroi’, ‘Désespoir’, ‘Désorientation’, ‘Dislocation’, ‘Dispersion’, ‘Dissolution’, ‘Emprisonnement’, ‘Ennui’, ‘Equivoque’, ‘Etrangeté’, ‘Impuissance’, ‘Incompréhension’, ‘Inquiétude’, ‘Instabilité’, ‘Manque’, ‘Monotonie’, ‘Néantisation’, ‘Oubli’, ‘Pessimisme’, ‘Peur’, ‘Précarité’, ‘Réification’, ‘Révolte’, ‘Solitude’, ‘Terreur’, ‘Tristesse’, etc.

‘Désir’, ‘Liberté’, ‘Pitié, etc.

REPRÉSENTATION STRUCTURALE

Faiscsèmes

/Brièveté/, /Longueur/	/Circularité/, /Non-circularité/	/Complexification/, /Simplification/
/Confusion/, / Différenciation/	/Continuité/, /Discontinuité/	/Désordre/, /Ordre/
/Directivité/, /Rétrogradation/	/Divisibilité/, /Fusion/	/Finitude/, /Non-Finitude/
/Fragmentation/, /Unité/	/Imprévisibilité/, /Prévisibilité/	/Irrégularité/, /Régularité/
/Non synchronisation/, /Synchronisation/	/Objectivité/, /Subjectivité/	/Pluralité/, /Unicité/
/Progressivité/, /Régressivité/	/Prolifération/, /Raréfaction/	/Répétitivité/, /Variation/
/Simultanéité/, /Successivité/	etc.	

Schèmes matriciels
- Espace non euclidien
- Canon
- etc.

Existentiaux
‘Appréciation’, ‘Assurance’, ‘Attention’, ‘Compréhension’, ‘Désir’, ‘Dynamisme’, ‘Espoir’, ‘Félicité’, ‘Harmonie’, ‘Liberté’, ‘Maîtrise’, ‘Optimisme’, ‘Plénitude’, ‘Sérénité’, ‘Solidification’, ‘Stabilité’, ‘Unification’, etc.

GLOSSAIRE

Ce glossaire ne se veut ni exhaustif (pour les entrées) ni complet (pour les définitions), il cherche simplement à faciliter la lecture de celles et ceux qui maîtriseraient mal les notions ou concepts utilisés dans ce travail. Pour éviter aux lecteurs un double balayage, nous avons fait le choix de réunir sous une seule entrée le vocabulaire linguistique, rhétorique, musical, sociologique et philosophique.

- **Actualisation** : (Rastier) « opération interprétative permettant d'identifier un sème en contexte[1] », « on dira […] qu'un trait est actualisé quand la compétence interprétative reconnaît sa pertinence[2] ».

- **Allotopie** : (Rastier) relation d'opposition induite entre deux sémèmes comportant des sèmes incompatibles. Ex : neige noire. Par extension : rupture d'isotopie. « Quand un énoncé progresse de façon linéaire, "un élément décrit entraîne l'apparition d'un nouvel élément, lui-même repris à son tour comme thème d'une nouvelle phrase".[3] »

- **Analytique** : (Kant) cf. « Jugement analytique ».

- **Antépiphore** : répétition qui « consiste en la combinaison d'un phénomène d'épanaphore et d'épiphore[4] ».

- **Aperception** : (Kant) « synthèse qu'opère l'esprit à partir de ses impressions et intuitions diverses pour les rapporter à soi. L'aperception équivaut à la conscience de soi[5] ».

- **Apodictique** : « Qualifie la vérité synonyme d'absolument certaine, opposé au douteux, probable, présomptif[6] » ; « Equivaut à nécessaire, en logique. Aristote […] applique ce terme aux propositions qui ne peuvent pas être contestées car elles sont le résultat d'une démonstration[7]. »

- **Aposiopèse** : figure qui « consiste en une interruption dans la suite attendue des dépendances syntaxiques, l'enchaînement de la phrase restant en quelque sorte en l'air[8] ».

- **A posteriori** : (Kant) que l'on déduit de l'expérience.

- **Apprésentation** : (Heidegger) : le présent inauthentique ; l' « apprésentation » s'opposant à l'attendance d'une possibilité même impropre ne s'installe pas dans la durée[9].

- **A priori** : (Kant) indépendant de toute expérience, qui est nécessaire et universel.

- **Arraisonnement** : (Heidegger) « mode suivant lequel le réel se dévoile comme fonds[10] ».

- **Aspect** : « la manière dont la forme verbale présente le procès, le point de vue dont est envisagé son déroulement propre[11]. »

- **Attendance** : (Heidegger) le caractère du futur impropre. L'attendance est « en prise sur le rien du monde[12] ».

---

[1] Rastier, *Sémantique interprétative*, coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, p. 273.
[2] Rastier, *ibid.*, p. 81.
[3] Combettes, cité par Fromilhague, *Introduction à l'analyse stylistique,* coll. « Lettres Sup. » Colin, 2004, p. 100-101.
[4] Aquien, Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique,* coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, 1999, p. 61
[5] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 87.
[6] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p.203.
[7] Godin, *ibid.*, p. 88.
[8] Aquien, Molinié, *ibid.*, p. 69.
[9] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 409-410.
[10] Heidegger, *ibid.*, p. 32.
[11] Denis, Sancier-Chateau, Huchon, *Encyclopédie de la Grammaire et de l'Orthographe*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1997, p. 109.
[12] Heidegger, *ibid.*, p. 404.

GLOSSAIRE

- **Authenticité** : (Heidegger) « relation extatique de l'essence de l'homme à la vérité de l'être. L'authenticité est ainsi débarrassée de toute dimension morale ou anthropologique. Elle s'éprouve dans l'angoisse – la reconnaissance de soi comme être-pour-la-mort[1]. » Dans notre travail, nous utilisons indifféremment et donnons le même sens aux adjectifs « authentique » et « propre ».

- **Authentique** : (Heidegger), cf. « Authenticité ».

- **Autodiégétique** : (Genette) « Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin […]. Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique*[2]. »

- **Bavardage** : (Heidegger) le bavardage consiste à parler pour parler, à s'attacher plus à la manière de dire qu'au dit, plus à la communication qu'à ce qu'on communique, à se focaliser uniquement sur la dimension logique du langage[3]. Bavarder, c'est aussi être le medium d'une parole qui « revêt un caractère d'autorité. Il en est ainsi parce qu'on le dit[4] ».

- **Cadence** : (Musique) « Progression ou dispositif mélodique ou harmonique lié par convention à la fin d'une œuvre, d'une section ou d'une phrase. De même que lorsque l'on parle, il est naturel de laisser tomber le son de la voix, à la fin d'une phrase, en musique un plain-chant ou une autre mélodie tombe naturellement en faisant une cadence (du latin *cadere*) jusqu'au "finale"[5]. »

- **Classème** (Rastier) : « Ensemble des sèmes génériques d'un sémème[6]. »

- **Comprendre** : (Heidegger) modalité existentiale de l'être-au-monde. L'appropriation du « compris » par le *Dasein* conduit à ce que Heidegger appelle « l'explicitation ». Visée, compréhension et explicitation sont les conditions de la « monstration qui détermine et communique[7] », autrement dit la formulation d'« un énoncé », d'un jugement. Lorsqu'elle est inauthentique, la « compréhension » se réduit à ce que Heidegger appelle la Curiosité.

- **Concept** : « Un concept est le produit d'une abstraction et son champ d'application est universel dans son genre […] Le concept est le résultat d'une double opération intellectuelle : l'abstraction (seuls certains caractères de l'objet sont retenus à l'exclusion d'autres pourtant perçus) et la généralisation (les caractères retenus sont étendus à tous les objets semblables qui les possèdent). Le concept est un objet logique pourvu d'une double dimension : une compréhension (l'ensemble des caractères constitutifs) et une extension (l'ensemble des objets auxquels ces caractères peuvent être attribués)[8]. »

- **Contrepoint** : (Musique) « l'élément de désaccord entre les voix et les parties dans une composition musicale, l'harmonie constituant l'élément d'accord. Le désaccord peut provenir de différents facteurs, notamment du contraste rythmique et de la dissonance[9] ».

- **Curiosité** : (Heidegger) propension au « déloignement » qu'est « l'envie de "voir" » (sans restreindre ce verbe à la vue), tendance à laisser le « sous-la-main », l'utilisable, pour « aller à la rencontre du monde [10] », « mode impropre, inauthentique, quotidien de la « compréhension » qui se manifeste généralement par l'affairement continuel, c'est-à-dire la dispersion pour la dispersion[11], l'instabilité et la bougeotte (l'agitation, l'excitation que « procure le toujours nouveau[12] »).

---

[1] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 125.
[2] Genette, *Figure III*, coll. « Poétique », Seuil, 1972, p. 253.
[3] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997], 2003, p. 84.
[4] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 216.
[5] Arnold (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, coll. Bouquins, Robert Laffont, 1988, p. 309.
[6] Rastier, *Sémantique interprétative*, coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, p. 273.
[7] Heidegger, *ibid.*, p. 202.
[8] Godin, *ibid.*, p. 228.
[9] Arnold, *ibid.*, p. 505.
[10] Heidegger, *ibid.*, p. 218.
[11] *Ibid.*, p. 434.
[12] *Ibid.*, p. 220.

GLOSSAIRE

- **Dasein** : (Heidegger) « Nom du sujet orginairement entendu comme "être-au-monde", c'est-à-dire en relation d'ouverture avec le monde. Par ce terme […] l'auteur d'*Être et temps* forge une critique virulente de l'entente cartésienne et post-cartésienne du sujet, défini par son intériorité et sa réflexivité, c'est-à-dire par sa clôture sur lui-même[1]. »

- **Dévalement** : (Heidegger) « Mouvement naturel du *Dasein* qui chute dans le monde de l'util et fait prévaloir les étants sur l'être[2] ». « Être dévalé en plein "monde", cela veut dire être plongé dans l'être-en-compagnie pour autant que celui-ci se trouve sous la conduite du on-dit, de la curiosité et de l'équivoque[3]. »

- **Différance** : (Derrida) « Concept qui permet de comprendre que toute *présence* est toujours *a posteriori*, que ce soit au niveau du diffèrement de la réception scripturaire ou au niveau plus fondamental de la présence du monde dans la conscience humaine[4] » ; « Notion qui vise à déconstruire l'opération de la distinction entre différence et identité, de façon à faire ressortir l'expérience du décalage, du retard, c'est-à-dire de la non-originarité, de l'impureté[5] ».

- **Disponibilité** : (Heidegger) « le mode d'être de l'outil, littéralement à portée de main. La disponibilité est une détermination à la fois ontologique et catégoriale de l'étant avec lequel le *Dasein* a affaire dans le monde en tant que celui-ci est ouvert à la préoccupation comme modalité du souci.[6] »

- **Disposibilité** : (Heidegger) état d'humeur, sentiment de déréliction qui fait prendre conscience au *Dasein* qu'il est un « être-jeté » dans le monde.

- **Donation** : (Husserl) « Activité de l'objet qui se présente lui-même au sujet dans son champ d'expérience[7] » ; « processus grâce auquel un objet ou un vécu advient à la conscience […] la donation conjugue la passivité et l'activité : l'objet m'est donné en lui-même[8]. »

- **Durée** : (Bergson) le temps qualitatif, « le tissu même de la vie, par opp. au temps extérieur, objectif, scientifique qui la découpe en la spatialisant […] La durée est une donnée immédiate, succession pure et création libre[9]. »

- **Ecriture** : cf. niveau de l'écriture.

- **Eidos** : « l'essence […] constituée par ce qui demeure invariant parmi les prédicats d'un objet après une variation imaginaire[10]. »

- **Ek-stase** : (Heidegger) « Graphie utilisée par certains philosophes existentialistes […] pour désigner la capacité inhérente à l'existant humain de se tenir hors de soi, à distance de soi […] Chez Heidegger, le caractère ek-statique du *Dasein* est inhérent à sa temporellité[11]. »

- **Elan vital** : (Bergson) « expr. créée par Bergson pour désigner le mouvement original et continu de la vie qui se fraie un chemin de génération en génération à travers la matière pour l'entraîner à l'organisation. L'élan […] n'est réductible ni à l'impulsion mécaniste ni à l'attraction finaliste ; il permet de penser la vie comme durée et comme activité, certes finie, mais indéfiniment créatrice d'imprévisible nouveauté[12]. »

- **Embrayeur d'isotopie** : « "terme(s)-pivot(s)", généralement polysémiques, qui assurent le passage sans rupture d'une isotopie à l'autre, et la cohésion sémantique de l'énoncé[13]. »

- **Enonciation externe** : cf. niveau de l'énonciation externe.

---

[1] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 204.
[2] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 384.
[3] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 223.
[4] Bougault, *ibid.*, p. 384.
[5] Depraz, *ibid.*, p. 204.
[6] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 350.
[7] Depraz, *ibid.*, p. 204.
[8] Godin, *ibid.*, p. 362.
[9] *Ibid.*, p. 372.
[10] *Ibid.*, p. 388.
[11] *Ibid.*, p. 389.
[12] *Ibid.*, p. 390.
[13] Fromilhague, *Introduction à l'analyse stylistique,* coll. « Lettres Sup. », Colin, 2004, p. 101.

GLOSSAIRE

- **Enonciation interne** : cf. niveau de l'énonciation interne.

- **En-soi** : (Sartre) « l'en soi (abréviation de l'être-en-soi) est l'être tel qu'il subsiste en lui-même, compact, absurde, sans conscience ni liberté, incapable de se néantiser[1]. »

- **En-soi-pour-soi / En-soi-et-pour-soi** : (Sartre) « la synthèse impossible de la chose inerte (l'en-soi) et de la conscience (le pour-soi) – la chose devenue totalement conscience et la conscience devenue totalement chose. Cette aspiration serait le nom de Dieu – que l'athéisme sartrien récuse[2]. »

- **Epanaphore** : « Figure microstructurale, variété de répétition. L'épanaphore est constituée, à proprement parler, par une anaphore dont les éléments sont rigoureusement les tout premiers termes de chaque unité initiale sur laquelle joue la répétition[3] ».

- **Epanorthose** : Figure de style qui consiste à « Revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait[4] ».

- **Epiphore** : « sorte d'anaphore, ou plus exactement d'épanaphore terminale. Elle consiste en effet en la reprise des mêmes mots ou des mêmes groupes de mots à la fin des phrases ou de membres de phrases[5]. »

- **Epochè** : (Husserl) « une mise en suspens des préjugés et des préconceptions »[6], « Nom de la réduction transcendantale, par laquelle je mets entre parenthèses la thèse du monde et opère ce faisant une mise en suspens des préjugés et des préconceptions[7]. »

- **Equivoque** : (Heidegger) « mode impropre, inauthentique, quotidien de "l'explicitation" » ; « confusion entre le comprendre authentique et le comprendre inauthentique[8]. »

- **Ergatif** : (Rastier) agent d'une action.

- **Esquisse** : (Husserl) « Mode sur lequel l'objet (de la perception, par exemple) se donne au sujet. "Esquisse" traduit *Abschattung* (de *Schatten*, ombre), ce qui définit le caractère partiel, inachevé et provisoire de la relation à l'objet, jamais appréhendé comme un tout compact et immuable, mais seulement à travers un seul de ses aspects ou traits. Pourtant chacun fait voir l'ensemble de l'objet comme identité globale[9]. »

- **Etant** : (Heidegger) « l'être particulier, par opposition à l'Être, mais qui en est moins la manifestation que l'occultation. L'étant (*das Seiende*) est le vecteur de l'oubli de l'Être. La métaphysique, la science ne s'occupe que des étants[10]. »

- **Ethique** : « A l'opposé de la morale qui dicte des lois à valeur universelle, l'éthique se pose comme spécifique au sujet de l'action (*éthique personnelle, professionnelle…*) et au domaine de l'action (*éthique de l'entreprise, de l'environnement*). […] Alors que la morale est une théorie des devoirs, l'éthique est une théorie du possible et de la puissance[11]. »

- **Existence** : le fait d'être ; « L'existence, qui répond à la question *an sit* ? (est-ce que cela est ?) est distinguée de l'essence qui répond à la question *quid sit* ? (qu'est-ce que cela ?)[12] » ; (Heidegger) elle « est le propre de cet étant particulier qu'est l'homme. L'idée de surgissement est indiquée par la graphie particulière ek-sistence[13]. »

---

[1] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 411.
[2] Godin, *ibid.*
[3] Mazaleyrat, Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989, p. 131.
[4] Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1984, p. 189.
[5] Aquien, Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, 1999, p. 162-163.
[6] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 204.
[7] Depraz, *ibid.*, p. 204.
[8] Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 82.
[9] Depraz, *ibid.*, p. 204.
[10] Godin, *ibid.*, p. 443.
[11] *Ibid.*, p. 450.
[12] *Ibid.*, p. 466.
[13] *Ibid.*

GLOSSAIRE

- **Existential** : Dans la présente thèse, tout en réservant ce substantif à des attitudes en lien avec l'ontologique, faisant nôtre la définition que propose Salanskis, (« les patrons des attitudes plus singulières que nous prenons de fait, à des échelles variées[1] »), nous nommons existentiaux « les patrons des impressions, sentiments et attitudes des hommes face à l'existence ». Les existentiaux se veulent à l'existence ce que les catégories d'Aristote sont au réel, à ceci près que les premières tentent de caractériser les propriétés physiques du réel alors que les secondes tentent de caractériser les attitudes typiques de l'homme face à l'existence. Typographiquement, nous soulignons dans notre travail les existentiaux par l'utilisation de guillemets simples. Ex : l' 'Angoisse', la 'Compréhension'.

- **Faiscsème** : sème inhérent à plusieurs stylèmes et se retrouvant à des niveaux d'analyse différents ; isotopie sémique résultant d'un faisceau de faits de langue et de faits de style hétérogènes actualisés dans un discours.

- **Figure dérivative / Isolexisme** : figure de répétition se caractérisant par la réitération d'un même radical suivi d'une dérivation lexicale différente[2] (ex : parle, parloir).

- **Flux** : (Husserl) « Image qui rend compte de la dynamique inhérente de la temporalité vécue par le sujet, articulée en une structure tripartite qui allie de façon interne impression, rétention et protention[3]. »

- **Harmonie** : (Musique) « partie de la technique musicale traitant de la manière d'arranger les sons entre eux. Rameau (1683-1764), qui en fut l'inventeur, la définit comme la théorie des accords et des simultanéités[4]. »

- **Harmonie des sphères** : « expr. due à Ronsard […] et qui renvoie à la croyance pythagoricienne selon laquelle les corps célestes, formant par leurs intervalles une sorte de gamme cosmique, produisent des sons mélodieux mais trop subtils pour l'oreille humaine[5]. »

- **Histoire** : cf. niveau de l'histoire.

- **Historialité** : (Heidegger) « niveau immédiatement contigu de dérivation » de la Temporellité. « Deux traits sont alors soulignés : l'extension du temps entre naissance et mort, et le déplacement de l'accent du futur sur le passé. C'est à ce niveau que Heidegger tente de rattacher l'ensemble des disciplines historiques, à la faveur d'un troisième trait – la répétition[6] ».

- **Homéotéleute** : « variété de répétition » qui « consiste en l'itération d'un même son à la finale d'un ou de plusieurs mots, dans un segment de discours assez court pour permettre l'identification du retour[7]. »

- **Hylétique** : (Husserl) « Par hylétique, Husserl entend l'analyse de la matière (*hylê)* – ou impression brute – d'un acte intentionnel, telle la perception, abstraction faite de la forme *(morphê*) qui l'anime et lui confère un sens[8] » ; « étude des conditions transcendantales de la sensation considérée sous son aspect matériel[9]. »

- **Hyperbate** : figure de construction ; « perturbation par rallonge : quand la phrase ou le développement paraissent terminés, pour des raisons grammaticales ou thématico-logiques, le discours se poursuit étonnamment, selon un ajout qui n'est pas sans produire chaque fois un effet saisissant[10]. »

- **Idéologie** : (Marx) « L'idéologie est d'abord définie comme l'ensemble des représentations, des idéaux et des valeurs propres à une classe ou à un groupe social. Ainsi, les valeurs individualistes et égalitaires correspondent, selon K. Marx, à l'idéologie de la bourgeoisie montante. / L'idéologie est ensuite conçue comme une vision fausse de la réalité. Elle est aliénante au sens où elle déforme la réalité, travestit les faits ou les présente derrière un écran de fumée. […] Au niveau du groupe, elle est le reflet de la position sociale d'une classe. Au niveau de

---

[1] Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du savoir, Les Belles lettres, 2003, p. 17.
[2] Molinié, *La Stylistique*, coll. « Premier cycle », PUF, 1993, p. 131.
[3] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 205
[4] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 560.
[5] *Ibid.*, p. 561.
[6] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 121.
[7] Aquien, Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, 1999, p. 190.
[8] Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985], 1991, p. 46.
[9] Godin, *ibid.*, p. 592.
[10] Aquien, Molinié, *ibid.*, p. 193.

la société, elle est un produit de la classe dominante qui tend à légitimer son pouvoir en le justifiant avec des valeurs universelles. […] P. Ansart […] propose de dégager les traits communs de toute idéologie ; elle forme un système d'interprétations de la réalité sociale organisée autour d'un noyau de représentations élémentaires, qui servent de grille de lecture de la réalité, mais aussi de cadre d'action. […] l'auteur souligne l'existence d'une pluralité de producteurs d'opinion en régime démocratique. L'idéologie ne saurait donc se réduire à une seule "idéologie dominante" (*Les Idéologies politiques,* 1974)[1] » ; (Althusser) « un système (possédant sa logique et sa rigueur propre) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée[2]. »

- Immanence : (Husserl) « Soit réelle, soit intentionnelle, l'immanence décrit la sphère des vécus et des actes du sujet, par distinction d'avec la transcendance, laquelle décrit la sphère de l'objet[3]. »

- **Immanent** : « Qui réside dans le facteur ou le sujet agissant, qui est impliqué dans ce qu'il fait et appartient au même plan ontologique que lui[4]. »

- **Imperfectif** : « L'aspect imperfectif envisage le procès dans son déroulement, sans visée d'un terme final ; le procès est engagé dès que le seuil initial est franchi […] et il est perçu comme indéfini et prolongeable, à moins qu'un événement extérieur ne vienne l'interrompre[5]. »

- **Impropre/inauthentique** : cf « Inauthenticité ».

- **Inauthenticité** : (Heidegger) « mode d'être du *Dasein* lorsque celui-ci se méconnaît lui-même en oubliant la contingence et en fuyant le sens de la mort[6]. » Dans notre travail, nous utilisons indifféremment « inauthentique » ou « impropre ».

- **Intentionnalité** : (Husserl) elle « caractérise les phénomènes psychiques en opposition aux phénomènes physiques par le fait qu'ils se rapportent à quelque chose d'autre qu'eux-mêmes, qu'ils visent un contenu. L'intentionnalité renvoie à cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, de porter en sa qualité de *cogito* son *cogitatum* en elle-même. L'intentionnalité est l'acte et la structure fondamentaux de la conscience grâce auxquels celle-ci cesse d'être une intériorité close sur elle-même pour s'ouvrir aux objets du monde visés et à autrui. Appelée par Husserl corrélation noético-noématique, la structure intentionnelle a également pour vertu philosophique d'abolir l'opposition du sujet et de l'objet[7] ».

- **Interprétan**t : (Rastier) « un élément du texte ou de son entour (contexte non linguistique) permettant de sélectionner la relation sémique pertinente entre des unités reliées par un parcours interprétatif[8]. »

- Intratemporéanité : (Heidegger) entente courante, usuelle du Temps ; conception vulgaire, traditionnelle, mécanique, quantitative du Temps ; entente impropre du Temps. « Cette structure temporelle est placée en dernière position [après la temporellité et l'historialité] parce qu'elle est la plus apte à être nivelée par la représentation linéaire du temps comme simple succession de maintenants abstraits[9]. »

- Isolexisme / Figure dérivative : cf. Figure dérivative.

- Isotopie : (Rastier) « On appelle isotopie toute itération d'une unité linguistique[10]. »

- **Jugement analytique** : (Kant) affirmation dans laquelle l'attribut est compris dans le sujet (ex. « tout corps est étendu »).

---

[1] Dortier (sous la dir. de), *Le Dictionnaire des sciences humaines,* Sciences Humaines éditions, Auxerre, 2008, p. 317-319.
[2] Althusser, « Histoire sociale et idéologie des sociétés », *Faire de l'histoire,* sous la dir. de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, 1974, t. 1, *Nouveaux Problèmes,* p. 149, cité par Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 198.
[3] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 205.
[4] Godin, *Dictionnaire de philosophie,* Fayard, 2004, p. 623.
[5] Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994, p. 293-294
[6] Godin, *ibid.*, p. 635.
[7] *Ibid.*, p. 677.
[8] Rastier, *Sémantique interprétative,* coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, p. 91.
[9] Ricœur, *Temps et récit, I, ibid.*, p. 121.
[10] Rastier, *ibid.*

GLOSSAIRE

- **Jugement synthétique** : (Kant) affirmation dans laquelle l'attribut n'est pas compris dans le sujet (ex. « cette feuille est blanche »).

- **Leitmotiv** : « thème, ou toute autre idée musicale cohérente, clairement définie de manière à conserver son identité si elle se trouve modifiée lors de ses apparitions subséquentes, et dont le propos est de représenter ou de symboliser une personne, un objet, un lieu, une idée, un état d'esprit, une force surnaturelle ou tout autre élément au sein d'une œuvre dramatique[1]. »

- **Lemme** : « formes qui se rattachent à la même entrée du dictionnaire en neutralisant les variations grammaticales ; ils permettent de mettre en évidence la structure thématique des œuvres[2] ».

- **Lexie** : (Rastier) groupement stable de morphèmes, constituant une unité fonctionnelle.

- **Littérarité** : « Ensemble des éléments formels, conceptuels, intentionnels et socio-culturels qui permet de déterminer un texte comme texte littéraire[3]. »

- **Lorcentrique** : localisateurs temporels non centrés sur le moi-ici-maintenant : *la veille, le lendemain,* etc[4].

- **Mauvaise foi** : (Sartre) attitude qui se caractérise par la transcendance-facticité, c'est-à-dire que le sujet tente de se faire croire qu'il est sur le mode d'être de la chose[5].

- **Mécanicisme** : « Conception selon laquelle un ensemble naturel ou vivant peut être expliqué par des causes physiques et être réduit à un ensemble de transmissions de mouvement, abstraction faite de toute idée de force extérieure ou de finalité jugée de nature métaphysique[6]. »

- **Mécanique** (la) : (Galilée) l'étude du mouvement des corps.

- **Métabole** : Figure de style qui consiste à « Accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée[7] ».

- **Modalisation** : « processus par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé[8]. »

- **Molécule sémique** : (Rastier) « groupement stable de sèmes, non nécessairement lexicalisé, ou dont la lexicalisation peut varier[9] ».

- **Mondain** : « Ensemble des représentations et des modèles que l'homme a mis en place pour appréhender son milieu et le dominer[10]. »

- **Monde** : le réel par-delà les représentations, les mondains, que nous en avons.

- **Motif** : élément thématique revenant de façon récurrente. Ex. : les horloges, la mouche, la tortue, etc.

- **Mythe** : (Grimal) « On est convenu d'appeler mythe, au sens étroit, un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et limitée (c'est le rôle de la simple légende étiologique), mais une loi organique de la nature des choses[11] ».

---

[1] Gignoux, « Une structure musicale : les romans de Michel Butor », *Europe* n° 943-944, nov., déc. 2007, p. 77-90.
[2] Magri-Mourgues, « Stylistique et statistiques. Le corpus textuel et Hyperbase », Bougault, Wulf, (sous la dir. de), *Stylistiques,* coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes II, 2010.
[3] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 386.
[4] Wilmet, *Grammaire critique du français*, coll. « Hachette Supérieure », Duculot, 1998, § 466, 4, a.
[5] Sartre, *L'Être et le Néant,* coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007, p. 92.
[6] Godin, *Dictionnaire de philosophie,* Fayard, 2004, p. 775.
[7] Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire),* coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1984, p. 284.
[8] Arrivé, Gadet, Galmiche, *La Grammaire aujourd'hui,* Flammarion, 1986, p. 389.
[9] Rastier, *Sémantique interprétative,* coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, p. 275.
[10] Bougault, *ibid.*, p. 386.
[11] Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 15éd, 2002 [1951], p. XIV.

GLOSSAIRE

- **Néant** : (Sartre) « Le non-être, le fait de ne pas être, le fait de ne plus être. […] l'être-même du pour-soi qui, à la différence de l'en-soi, n'adhère pas durablement à ce qu'il est. Sans le néant, la liberté n'existerait pas. Sans la conscience, le néant ne serait pas : c'est la conscience qui fait venir le néant au monde[1]. »

- **Niveau architextuel** : (Genette) niveau des catégories générales ou transcendantes dont relève chaque texte singulier.

- **Niveau de l'écriture** : le niveau des signifiants supra-phrastique (pages, paragraphes, etc.), phrastique (phrases), intra-phrastique (syntagmes, parties du discours, lexique, morphologie, phonologie, etc.).

- **Niveau de l'énonciation externe** : niveau d'analyse qui correspond à la réalité de l'auteur, à la réalité des lecteurs, aux situation réelles de l'un et des autres.

- **Niveau de l'énonciation interne** : niveau d'analyse qui correspond non pas à l'acte réel producteur du texte mais à l'acte fictif censé le produire et aux traces que cet acte fictif est supposé laisser dans le texte.

- **Niveau de l'histoire** : (Genette) niveau du « signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle)[2] » du signifiant ci-dessous. Il correspondra « au monde des personnages-objets du discours littéraire[3] », à la dimension référentielle de l'univers créé.

- **Niveau du récit** : (Genette) niveau du « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif[4] », qui assume la relation d'une série d'événements, qui consiste en l'agencement des faits relatés, en la composition diégétique[5]. C'est-à-dire non pas les événements racontés mais, selon la terminologie de Genette, l'ordre, la durée, la fréquence des événements en question.

- **Noème** : (Husserl) « le contenu objectif[6] », « l'objet de la pensée en tant qu'il constitue une unité de sens pour la conscience intentionnelle. Contenu relatif à l'acte de connaissance[7] ».

- **Noèse** : (Husserl) « le vécu du sujet[8] », « l'acte même de la conscience ou de la connaissance visant l'objet et sa représentation. Distinguée du noème (qui en est le résultat), la noèse est corrélée avec elle[9]. »

- **Nuance** : (Musique) « ce mot désigne les différences d'intensité et de vitesse parfois délicates, qui jouent un rôle important en donnant "vie" à la musique[10]. »

- **Objectif** : (Kant, etc.) « qui a une réalité en soi indépendamment de la représentation que le sujet s'en fait tout en restant en corrélation avec lui […] Le terme passe ensuite de la philosophie à la science : *objectif* qualifie un point de vue qui repose sur l'observation et l'étude impartiales des phénomènes, tels qu'ils existent en eux-mêmes, sur l'expérience systématique […]. Au cours du XIXe siècle, l'adj. passe dans l'usage courant et qualifie ce qui, à l'opposé du subjectif, est réel et vrai pour tous les êtres pensants. Ce sens est déjà présent chez Kant[11]. »

- **On** ou **On-dit** : (Heidegger) « représente le mode d'être inauthentique où plonge le *Dasein* pour fuir l'angoisse. La banalité, l'impersonnalité, la vie quotidienne, le bavardage et la fadeur sont les modalités du on[12]. »

- **Ontologie** : la philosophie de l'être ; « Chez Heidegger, la question et le discours de l'être tels qu'ils peuvent être soutenus par le *Dasein*. Selon Heidegger, l'histoire de la métaphysique et de la science est celle d'une occultation de l'ontologie au profit d'une pensée et d'une science des étants (ontique)[13]. »

- **Orcentrique** : localisateur temporel centré sur le moi-ici-maintenant : *hier, demain,* etc.[1]

---

[1] Godin, *Dictionnaire de philosophie,* Fayard, 2004, p. 858.
[2] Genette, *Figure III,* coll. « Poétique », Seuil, 1972, p. 72.
[3] Molinié, *Eléments de stylistique française,* PUF, [1986], 1997, p.178.
[4] Genette, *ibid.*
[5] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 76.
[6] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 205
[7] Godin, *ibid.*, p. 874.
[8] Depraz, *ibid.*, p. 205
[9] Godin, *ibid.*, p. 874.
[10] Arnold (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique,* coll. Bouquins, Robert Laffont, 1988, p. 286.
[11] Godin, *ibid.*, p. 890.
[12] *Ibid.*, p. 903.
[13] *Ibid.*, p. 905.

GLOSSAIRE

- **Oubli** : (Heidegger) le passé impropre qui occulte l'être au profit des étants.

- **Paradigme** : (Kuhn) cadre de pensée, ensemble « de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné[2] ». Dans le présent travail, quand cette lexie est employée avec cette acception, nous l'avons dotée d'une majuscule.

- **Paralepse** : (Genette) altération jouant sur un excès d'informations[3].

- **Paralipse** : (Genette) altération jouant sur un défaut d'informations[4].

- **Parole** : (Heidegger) modalité existentiale qui a comme moments constitutifs : le sur-quoi de la parole (ce qu'on aborde en parlant), le parlé en tant que tel, la communication et le message[5]. Elle est « la capacité d'élaborer des significations[6] ». Lorsqu'elle est inauthentique elle est « bavardage ».

- **Pédale** : (Musique) « Procédé d'écriture consistant à tenir une note grave (habituellement la tonique ou la dominante) pendant un passage qui comporte des accords dont elle ne fait pas partie[7]. »

- **Perception** : (Husserl) « Acte primaire de la relation du sujet au monde, sur lequel se fonde dans mon expérience dans l'ordre statique, souvenir, imagination et empathie[8]. »

- **Perfectif** : aspect qui « envisage le terme du procès : le procès n'acquiert d'existence complète et véritable que lorsqu'il est parvenu à son terme (ainsi, l'action de *sortir* n'est réalisé qu'après le seuil, quand on est *sorti*, c'est-à-dire quand on est dehors)[9]. »

- **Phénomène** : (Husserl) « *cela* qui apparaît à la conscience, […] *cela* qui est "donné"[10] ». (Heidegger) « L'expression grecque […] à laquelle remonte le terme "phénomène", dérive d'[un] verbe […] qui signifie : se montrer : […] veut donc dire : cela qui se montre, le se-montrant, le manifeste […]. Comme signification de l'expression "*phénomène*", il faut donc *s'en tenir* à : le *se-montrant-de-soi-même*, le manifeste. […] les "phénomènes" sont donc l'ensemble complet de ce qui se tient au jour ou de ce qui peut être amené à la lumière et que les Grecs identifiaient parfois tout simplement avec […] (l'étant). […], phénomène a également cette signification : ce qui a l'air de, le "semblable", le "semblant" […] Pour l'entente du concept de phénomène qui sera le nôtre, l'essentiel est de voir comment les deux significations de ce qui est nommé […] (le "phénomène" se montrant et le "phénomène" semblant) sont, de par la structure, d'un seul tenant[11] » ; « *cela* qui apparaît à la conscience », « *cela* qui est "donné"», « *"la chose même"* que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle[12] » ; « "Phénomène" au sens phénoménologique a été formellement déterminé comme ce qui se montre en tant qu'être et structure d'être[13]. »

- **Phénoménologie** : (Husserl) « Nom donné par Husserl à la philosophie dont il est l'initiateur et dont l'objet est de retrouver par-delà les évidences reçues et les sédimentations psychologiques l'essence originaire des vécus de la conscience et des objets vers lesquels elle se porte. […] La phénoménologie […] est à la fois retour aux choses mêmes et retour à la conscience même[14]. »

- **Polyptote** : répétition avec base verbale identique et désinences différentes[15] (ex : mangea, mangeons).

---

[1] Wilmet, *Grammaire critique du français*, coll. « Hachette Supérieure », Duculot, 1998, § 466, 4, a.
[2] Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, « Champs », Flammarion, 2008, p. 238.
[3], Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001, p. 133.
[4] Cogard, *ibid.*
[5] Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 209.
[6] Pasqua, *Introduction à la lecture de* être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993, p. 146.
[7] Arnold (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, coll. Bouquins, Robert Laffont, 1988.
[8] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 206.
[9] Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994, p. 293.
[10] Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007, p. 5.
[11] Heidegger, *ibid.*, p. 55.
[12] Lyotard, *ibid.*
[13] Heidegger, *ibid.*, p. 98.
[14] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 975.
[15] Molinié, *La Stylistique*, coll. « Premier cycle », PUF, 1993, p. 131.

GLOSSAIRE

- **Pour soi** : (Sartre) « la qualité de la conscience en tant qu'elle ne coïncide pas avec ce qu'elle est. Alors que l'en soi signale la compacité de l'être, le pour soi est pur néant face à l'être[1] » ; « la conscience par opp. à l'en-soi de l'être : être pour le pour-soi, c'est néantiser l'en-soi qu'il est[2]. »

- **Préoccupation** : (Heidegger) « avoir affaire à quelque chose, produire quelque chose, faire la culture et l'élevage de, utiliser quelque chose, renoncer à quelque chose et le laisser se perdre, entreprendre, arriver à ses fins, se renseigner, aller interroger, prendre en considération, discuter, déterminer…[3] »

- **Propre** : cf « Authentique ».

- **Protention** : (Husserl) « Vécu temporel qui renvoie à l'immédiatement à venir (*das Soeben*) d'une impression présente initiale, et passe dans l'immédiat après coup en rétention[4]. »

- **Quotidienneté** : (Heidegger) « Caractère de ce qui constitue l'existence commune des hommes au jour le jour. Heidegger voit dans la quotidienneté un mode d'être du *Dasein* en même temps que le point de départ de l'analyse existentiale[5]. »

- **Récit** : cf. niveau du récit.

- **Rétention** : (Husserl) « Vécu temporel corrélatif de la protention, parfois nommé également "maintenir-en-prise" (*Im Griff-Halten)* et qui décrit l'expérience du "tout juste passé" de l'impression présente[6] ».

- **Schème** : (Kant) « représentation intuitive, mais soumise à une règle conceptuelle, grâce à laquelle le concept peut recevoir une figuration adéquate et le sensible être lié dans un concept. Le schème est une représentation intermédiaire entre les phénomènes perçus par les sens et les catégories de l'entendement ; grâce à lui nous nous représentons un concept intellectuel […]. Le schème est le produit d'une faculté spécifique, l'imagination[7]. »

- **Schème matriciel** : représentation métaphorique du monde ou d'un constituant du monde synthétisant une pluralité de faiscsèmes.

- **Sémantème** : (Rastier) « ensemble des sèmes spécifiques d'un sémème[8] ».

- **Sème** : (Rastier) « élément d'un sémème, défini comme l'extrémité d'une relation fonctionnelle binaire entre sémèmes[9]. »

- **Sème afférent** : (Rastier) sème présent uniquement dans les sémèmes occurrences. « Les sèmes afférents [ne relèvent pas du système fonctionnel de la langue mais] d'autres types de codifications : normes socialisées, voire idolectales[10] ». Les sèmes afférents socialement normés sont associés au sémème-type mais n'ont pas le caractère définitoire des sèmes inhérents ; ils ne sont pas hérités par défaut mais doivent être actualisés par une instruction contextuelle », « les sèmes afférents contextuels sont propagés par le contexte, notamment au moyen de déterminations ou de prédications. »

- **Sème inhérent** : (Rastier) « sème appartenant au sémème type en langue ». « Les sèmes inhérents relèvent du système fonctionnel de la langue[11] ».

- **Sème générique** : (Rastier) trait sémantique marquant l'appartenance du sémème ou de la sémie à une classe sémantique.

- **Sème spécifique** : (Rastier) : sème qui distingue un sémème de tous les autres de la même classe.

- **Sémème** : (Rastier) signifié d'un morphème.

---

[1] Godin, *Dictionnaire de philosophie,* Fayard, 2004, p. 1013.
[2] *Ibid.*, p. 1013.
[3] Heidegger, *Être et temps,* coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1927] 2007, p. 90.
[4] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 206.
[5] Godin, *ibid.*, p. 1100.
[6] Depraz, *ibid.*, p. 206
[7] Godin, *ibid.*, p. 1179.
[8] Rastier, *Sémantique interprétative,* coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, p. 275.
[9] *Ibid.*, p. 275.
[10] *Ibid.*, p. 44.
[11] *Ibid.*

GLOSSAIRE

- **Sémie** : (Rastier) signifié d'une lexie.

- **Souci** : (Heidegger) le *Dasein* est structuré en plusieurs « moments » qui forment une unité : a) parce qu'il a soif d'ouvertude, il se projette au-delà de lui-même vers les possibles et cherche à dépasser ce qu'il « est » improprement pour « être » proprement mais b) cette aspiration ne peut se faire dans le vide, dans le néant et c) le ramène donc automatiquement et à chaque fois à son « être-au-monde » et à prendre alors conscience qu'il est être jeté et qu'en tant que tel il est être-en-faute. Ces trois moments, « existence », « factivité » et « dévalement », Heidegger les résume par la formule l'*être-en-avant-de-soi dans-l'être-déjà-dans-un-monde comme-être-auprès* et par la lexie Souci.

- **Souci mutuel** : (Heidegger) « l'être-avec-les-autres ».

- **Stylème** : (Molinié) procédé d'écriture récurrent et signifiant, « procédé […] capable de "constituer une marque essentiellement stylistique". Les stylèmes peuvent être de différents niveaux : de "littérarité générale", c'est-à-dire présents dans tout texte à caractère littéraire et pas ailleurs, "de littérarité générique", présents dans tel genre littéraire et lui seul, ou "individuels", présents chez un auteur et un seul[1]. »

- **Subjectif** : cf. « Objectif ».

- **Syllepse** : trope qui « consiste en ce qu'un terme, dans un discours, apparaissant dans le segment une seule fois, est pris en plusieurs sens, deux au moins[2] ».

- **Synthétique** : (Kant) cf. « Jugement synthétique ».

- **Tempo** : (Musique) Vitesse d'exécution d'un morceau de musique. Le tempo est traditionnellement indiqué de deux façons : par les indications métronomiques […] et, moins précisément, par des termes conventionnels, généralement (mais pas systématiquement) en italien (comme *adagio*, lent ; *accelerando*, en accélérant ; *allegro*, rapide)[3]. »

- **Temporalité** : (Heidegger) le Temps inauthentique, le Temps de la quotidienneté. Il « renvoie à la nature du temps comme essence objective et déterminée donc fixe, et comme une succession de maintenants selon la tripartition du passé, du présent et du futur[4] ». Quand nous employons dans ce sens la lexie « temporalité » nous la dotons d'une majuscule.

- **Temporellité** : (Heidegger) le Temps authentique, « temps ek-statique, porté vers l'avant de l'avenir et qui contient la mort comme son possible certain. L'historialité est le déploiement de la temporellité[5] » ; « la forme la la plus originaire et la plus authentique de l'expérience du temps, à savoir la dialectique entre être-à-venir, ayant-été et rendre présent. Dans cette dialectique, le temps est entièrement désusbstantialisé. Les mots futur, passé, présent disparaissent, et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles[6]. »

- **Temps absolu** : le Temps de Newton, le Temps de la mécanique, un « temps universel, objectif, servant de cadre immuable aux événements physiques[7]. »

- **Temps qualitatif** : (Bergson) « le temps qui correspond au vécu, à la durée intérieure[8] ».

- **Temps quantitatif** : (Bergson) le temps « mesurable, objectif de la science[9] ».

- **Thème** : (Ducrot, Schaeffer) « lorsqu'on ne tient pas compte des relations de contiguïté et de causalité immédiate, mais qu'on s'attache à relever celles de ressemblance (et donc aussi d'opposition) entre des unités

---

[1] Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005, p. 388.
[2] Aquien, Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, 1999, p. 362.
[3] Arnold (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, coll. Bouquins, Robert Laffont, 1988, p. 805-6.
[4] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 1314.
[5] *Ibid.*, p. 1314.
[6] Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique,* coll. « Points Essais », Seuil, [1983], 2006, p. 120-121.
[7] Godin, *ibid.*, 1315.
[8] *Ibid.*, p. 1316.
[9] *Ibid*.

souvent très distantes la perspective est paradigmatique, et on obtient, comme résultat de l'analyse, des thèmes[1]. »

- **Timbre** : (Musique) « ce qui désigne la différence de forme entre deux vibrations qui ne se modifient pas pendant une certaine durée, la différence entre une note tenue de flûte ou de clarinette[2] ».

- **Transcendance** : (Husserl) « La phénoménologie ôte à la transcendance toute dimension métaphysique en l'assimilant à l'extériorité. Dès lors, pour la conscience, l'objet et autrui sont transcendants[3]. »

- **Transcendantal** : (Kant, Husserl) « Chez Kant, qualifie tout ce qui concerne les conditions a priori de l'expérience, donc de la connaissance. […]. Opp. à la fois à empirique et à métaphysique […] Est transcendantale pour Husserl l'attitude de l'ego qui a opéré la réduction et modifié son regard naturel sur le monde[4]. »

- **Valeur** : repère ou idéal (revendiqué, au moins durant un temps, comme éthique et sacré) qui en motivant et justifiant les jugements, discours et actes d'un groupe social ou d'un individu contribue à le fonder et à l'affermir.

- **Variation eidétique** : (Husserl) « Une des formes de la réduction par laquelle je fais défiler les traits d'un objet et discrimine ceux qui en font partie de façon intrinsèque par différence d'avec ceux qui ne lui sont pas essentiels[5]. »

- **Vécu** : (Husserl) « Etat interne du sujet qui renvoie à une relation immanente à soi, indépendamment de toute visée d'un objet[6] ».

- **Virtualisation** : (Rastier) « neutralisation d'un sème, en contexte[7] ».

- **Vision du Monde** (Kant) : elle « définit une attitude générale face à la vie. Elle intègre à la fois une représentation globale de la réalité (monde physique et social) et un type d'engagement existentiel. Le chevalier du Moyen Age, le bourgeois conquérant, le militant révolutionnaire, le musulman fondamentaliste, chacun a une *Weltanschauung* singulière […] En esthétique, on utilise parfois le terme de *Weltanschauung* pour désigner la vision du monde impliquée dans l'œuvre d'un grand artiste, comme Richard Wagner, Jérome Bosch ou Rembrandt[8]. »

---

[1] Ducrot, Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Seuil, 1995, p. 531.
[2] Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p. 263.
[3] Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 1353.
[4] *Ibid.*, p. 1354.
[5] Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006, p. 207
[6] *Ibid.*
[7] Rastier, *Sémantique interprétative*, coll. « Formes sémiotiques », PUF, 1987, p. 276.
[8] Dortier (sous la dir. de), *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Sciences Humaines éditions, Auxerre, 2008, p. 749.

BIBLIOGRAPHIE

L'Emploi du temps

- Butor, *L'Emploi du temps,* Minuit, [1956], 1994.
- Butor, *L'Emploi du temps,* coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1966.
- Butor, *L'Emploi du temps*, coll. « Double », Minuit, 1995.
- Butor, *L'Emploi du temps, Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *I Romans*, La Différence, 2006.

Autres œuvres de Butor

- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *I Romans*, La Différence, Paris, 2006.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *II Répertoire 1*, La Différence, Paris, 2006.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *III Répertoire 2* La Différence, Paris, 2006.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *IV Poésie 1, 1948-1983*, La Différence, Paris, 2006.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *V Le Génie du lieu 1*, La Différence, Paris, 2007.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *VI Le Génie du lieu 2*, La Différence, Paris, 2007.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *VII Le Génie du lieu 3*, La Différence, Paris, 2008.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *VIII Matière de rêves*, La Différence, Paris, 2008.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *IX Poésie 2, 1984-2003*, La Différence, Paris, 2009.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *X Recherches*, La Différence, Paris, 2009.
- Butor, *Œuvres complètes*, (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *XI Improvisations*, La Différence, Paris, 2010.
- Butor, *Œuvres complètes,* (ss. la dir. de M. Calle-Gruber), *XII Poésie 3, 2003-2009*, La Différence, Paris, 2010.

Entretiens avec Butor

- Allemand, *Michel Butor / rencontre avec Roger-Michel Allemand*, coll. « Les Singuliers », Argol, 2009.
- Butor, *Michel Butor, Douze ans de vie littéraire parisienne, 1956-1967*, textes réunis et présentés par Desoubeaux, Presses universitaires de Rennes, 1997.
- Butor, *Entretiens Quarante ans de vie littéraire, I, 1956 - 1968,* textes réunis et présentés par Desoubeaux, Joseph K., 1999.
- Butor, *Entretiens Quarante ans de vie littéraire, II, 1969 - 1978,* textes réunis et présentés par Desoubeaux, Joseph K., 1999.
- Butor, *Entretiens Quarante ans de vie littéraire, III, 1979 – 1996,* textes réunis et présentés par Desoubeaux, Joseph K., 1999.
- Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993.
- Butor, « j'ai entendu là une voix, dans le mystère de son évidence », *Magazine littéraire*, n° 419, avril 2003.
- Butor, *Petite histoire de la littérature française* avec Lucien Giraudo, coffret livre/CD/DVD, éditions Carnets Nord, 2008.
- Calle (entretiens de), *Les Métamorphoses Butor*, coll. « Trait d'union », Le Griffon d'argile, Sainte-Foy (Canada), 1991.
- Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, NRF, Gallimard, 1967.
- Clavel, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996.
- Launay, *Résistances. Conversation aux Antipodes*, PUF, 1983.
- Ossola, *Conversation sur le temps*, coll. « Littérature », La Différence, 2012.
- Raillard, « Butor, écorché vif », *Colloque de Cerisy*, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.

Articles et ouvrages critiques sur Butor

- *Butor, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Raillard, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- *Butor, Europe*, n° 943-944, nov. - déc. 2007.

- Albérès, *Michel Butor*, coll. « Classiques du XXe siècle », Editions Universitaires, 1964.
- Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, p. 101-105.
- Bazantay, « De Roussel et du Nouveau Roman », Bazantay, Cléder (sous la dir. de) *De Kafka à Toussaint*, Presses Univeristaires de Rennes, 2010, p. 95-105.
- Bosseur, « Elaboration de *Votre Faust* », *Musique en jeu*, n° 4, 1971, p. 83-105.
- Brunel, *Butor*, L'Emploi du temps, *Le texte et le labyrinthe*, coll. « écrivains », PUF, 1995.
- Brunel « Le journal de Jacques Revel : un "objet littéraire" dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor », Fraisse (sous la dir. de), *Travaux de littérature, Le manuscrit littéraire, Son statut, son histoire du Moyen Age à nos jours*, ADIREL, Klincksieck, 1998, p. 399-403.
- Calle-Gruber (sous la dir. de), *La Création selon Michel Butor, Réseaux – Frontières- Ecart*, colloque de Queen's University, Nizet, 1991.
- Calle-Gruber, *La Ville dans* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, Nizet, 1995.

BIBLIOGRAPHIE

- Cogard, « Tentative de meurtre sur le genre du roman policier », *Introduction à la stylistique*, coll. « Champs Université », Flammarion, 2001.
- Dällenbach, « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des lettres modernes*, n° 135, 1972.
- Dambska Prokop, « La phrase "fermement structurée" de Michel Butor », *Le Français moderne*, 1979, vol. 47, n°2, p. 130-140.
- Gignoux, « L'essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor », *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002.
- Gignoux, *La récriture, Formes, enjeux, valeurs, autour du Nouveau Roman*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.
- Günday, « L'espace dans les romans de Michel Butor », 2009, disponible sur : uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TPRJ%2CTTAR%2CTTIP%2CTMUH%2CTSOS%2CTHUK&c=google&ano=76117_de9924ac7f5c2467a0037970211e4b9 consulté le 12/10/2009.
- Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975.
- Jnoub, *La découverte de "soi" dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse de doctorat, Littérature française du XXe siècle, Université de Bourgogne, UFR Lettres et philosophie, juin 2006.
- Jongeneel, *Michel Butor : le pacte romanesque*, José Corti, 1988.
- Kerbrat, *Leçon littéraire sur* L'Emploi du temps *de Michel Butor*, PUF, 1995.
- Khélifi, « Le temps du zapping, le discontinu dans le temps butorien », Bouguerra (sous la dir. de), *Le temps dans le roman du XXe siècle*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 51-64.
- Kintzinger, *Etude du mouvement dialectique de la conscience à partir de trois œuvres de Michel Butor :* L'Emploi du temps, La Modification *et* Mobile, Thèse pour le doctorat de troisième cycle, sous la direction de Michel Decaudin, Université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1981.
- Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, JC Lattès, 1994.
- Lee (In-Souk), *La Temporalité dans l'œuvre romanesque de Butor, (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification*)*, Thèse présentée en vue du doctorat de nouveau régime, sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, février 1997.
- Leiris, « Le Réalisme mythologique de Michel Butor », Postface à Butor, *La Modification,* coll. « Double, Minuit, [1958] 1985.
- Léonard-Roques, *Caïn, Figure de la modernité*, Champion, 2003.
- Magny, « Michel Butor ou une géométrie dans le temps », *Le Monde nouveau,* décembre 1956, n° 106.
- Mazaleyrat-Lechopier, « La carte et le plan, fils d'Ariane de *L'Emploi du temps* de Butor et de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Boudjedra », disponible sur http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/mazaleyrat1.htm consulté le 12/02/2011.
- Noni, *Temps réel, temps historique, temps mythique dans* La Modification *et dans* L'Emploi du temps, Mémoire de maîtrise, Université de Limoges, 1989, sous la direction de Jean-Claude Vareille.
- Onikepe, *Le Temps mythique dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse en étude de l'imaginaire (option littérature française), en vue du doctorat de 3e cycle. Sous la direction de Simone Vierne. Université des langues et lettres de Grenoble, 1982.
- Pirvu, *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïetique/poétique de l'œuvre de Michel Butor,* Thèse de Doctorat, université de Craiova (Roumanie) et de Nice, sous la direction de Mme Irina Mavrodin, Roumanie et Mme Béatrice Bonhomme, 2005.
- Pouillon, « Les règles du Je », *Les Temps modernes*, n°134, avril 1957.
- Raillard, « L'exemple », postface à *L'Emploi du temps*, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1966.
- Raillard, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », NRF, Gallimard, Paris, 1968.
- Rangarajan, « Narratees in Butor's *L'Emploi du temps* », *The French Review*, vol. 80, n° 3, February 2007.
- Ricardou, « Temps de la narration, temps de la fiction », *Problèmes du nouveau roman*, coll. « Tel Quel », Seuil, 1967.
- Rigal, *Butor la Pensée-Musique*,L'Harmattan, 2004.
- Rigal, « De la polyphonie à la monodie : Butor, une voix politique », *L'Esprit Créateur,* vol. 47, n° 2, 2007, p. 33-42.
- Roudaut, *Michel Butor ou le Livre futur*, NRF, Gallimard, 1964.
- Rousset, *Narcisse romancier*, Corti, 1972.
- Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Etudes de style*, « Bibliothèque des Idées », NRF, Gallimard, 1970.
- Struebig, *La Structure mythique de* La Modification *de Michel Butor*, American University Studies, Peter Lang, New York, 1994.
- Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, coll. Tel, Gallimard, 1970.
- Viger, *La lutte contre le temps dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Thèse pour le Doctorat de 3e cycle présentée à la Faculté des Lettres de Poitiers en littérature française, sous la direction de Monsieur le professeur Michel Autrand, 12 octobre 1983.

BIBLIOGRAPHIE

Critique littéraire, théorie littéraire, linguistique, stylistique

- Adam, « Style et fait de style, un exemple rimbaldien », *Qu'est-ce que le style ?* coll. « Linguistique nouvelle », PUF, 1994.
- Adam, *Le récit*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1999.
- Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, coll. « Tel », Gallimard, 1987.
- Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, coll. « Points », Seuil, [1953] 1972.
- Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966.
- Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975.
- Barthes, « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979.
- Bazantay, *Archéologie d'un fait littéraire, Raymond Roussel,* Thèse de doctorat, sous la direction de Francine Dugast, Université de Rennes 2, 1987.
- Bazantay, « Mais c'est un très grand poète ! », *Raymond Roussel, Perversion classique ou invention moderne ?* P. Bazantay, P. Besnier (sous la dir. de), Cerisy 1991, coll. « Interférences », Presses Universitaire de Rennes, 1993, p. 157-172.
- Bellenger, *Les Temps et les jours dans quelques recueils poétiques du XVIe siècle*, Champion, 2002.
- Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- Blanchot, « Le journal intime et le récit », *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.
- Boone, Joly, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, 2e éd., L'Harmattan, 2004.
- Borges, « Le roman policier », *Conférences*, coll. « Folio essais », Gallimard, 1985.
- Bougault, *Poésie et Réalité*, L'Harmattan, 2005.
- Bougault, Wulf, (sous la dir. de), *Stylistiques*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes 2, 2010.
- Bouguerra (sous la dir. de), *Le temps dans le roman du XXe siècle*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Bourkhis, Benjelloun, (sous la dir. de) *La phrase littéraire*, Academia Buylant, 2008.
- Brémond, « La logique des possibles narratifs », *Communications* n° 8, 1966.
- Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, Slatkine-Champion, 1985.
- Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Colin, 2009.
- Cahné, « Qu'est-ce que la forme ? », *Qu'est-ce que le style ?* coll. « Linguistique nouvelle », PUF, 1994.
- Calle-Gruber, *Le grand temps, Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, coll. « Perspectives », Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004.
- Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 2005.
- Combes, « Pensée et langage dans le style », *Qu'est-ce que le style ?* coll. « Linguistique nouvelle », PUF, 1994.
- Courtès, *La Sémiotique du langage*, Armand Colin, 2007.
- Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique », Seuil, 1977.
- Dällenbach, *Claude Simon*, coll. « Les contemporains », Seuil, 1988.
- Didier, *Le Journal intime*, PUF, 1976.
- Doby, *Des compagnons de toujours… IV – La mouche*, Bayeux, 1998.
- Drillon, *Traité de la ponctuation française*, coll. « Tel », Gallimard, 2005.
- Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, coll. « Critique », Flammarion, 1988.
- Fondanèche, *Le roman policier*, coll. « Thèmes et études », Ellipses, 2000.
- Fontanier, *Les figures du discours*, coll. Champs, Flammarion, 1977.
- Fromilhague, *Introduction à l'analyse stylistique*, coll. « Lettres Sup. » Armand Colin, 2004.
- Gardes-Tamine, *La Stylistique*, Armand Colin, 2005.
- Gaudard, « Eloge du passeur dans les rites de passage d'un paysage à l'autre », *L'Esprit et les Lettres, Mélanges offerts à Georges Mailhos*, « Les Cahiers de Littératures », Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 227-239.
- Gaudard, « Katherine Mansfield et Charles Baudelaire : pour une poétique de la nouvelle moderne et du poème en prose », *Champs du signe*, n° 19, Editions universitaires du Sud, 2004, p. 79-87.
- Gaudard, « Sémantique des rythmes dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, quatrième et cinquième parties », *Champs du signe*, n° 24, Editions universitaires du Sud, 2007, p. 153-165.
- Genette, *Figure III*, coll. « Poétique », Seuil, 1972.
- Genette, « Le journal, l'anti-journal », *Poétique*, n° 47, septembre 1981.
- Genette, *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Seuil, 1991.
- Guillaume., *Essai de mécanique intuitionnelle I, Espace et temps en pensée commune et dans les structures du langage*, sous la dir. de Lowe R., Presses de l'Université Laval, Québec, 2007.
- Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, 1945-1946, Faits de langue et faits de discours*, Presses de l'université Laval, 2008.
- Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, coll. « Lettres Sup. », Belin, 2003.
- Jenny, « La Phrase et l'expérience du temps », *Poétique* n° 79, 1989, p. 277-286.
- Jenny, « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, décembre 1997.

BIBLIOGRAPHIE

- Jenny, « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, juin 2000.
- Jenny *La figuration de soi*, 2003, Dpt de Français moderne, Université de Genève, II 2, disponible sur http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/méthodes/figurationsoi/fsintegr, consulté le 3/10/2009.
- Jenny, *L'énonciation lyrique,* 2003, disponible sur http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/méthodes/elyrique/ consulté le 3/10/2009.
- Journet, « La vague structuraliste », *Sciences Humaines*, hors-série spécial n° 6, octobre-novembre 2007.
- Karabétian, « La stylistique entre rhétorique et linguistique », *Langue française*, n° 135, 2002.
- Lejeune, Bogaert, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Editions Textuel, 2006.
- Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Editions du Céfal, Liège, 1999.
- Malengreau., *La Correspondance scientifique de Gustave Guillaume*, Presse universitaire du Septentrion, 1995.
- Martin, « Préliminaire », *Qu'est-ce que le style ?* PUF, « Linguistique nouvelle », 1994.
- Marty, « L'écriture journalière d'André Gide », *Poétique*, n° 48, 1981.
- Mayaffre, *Paroles de Président*, Champion, 2004.
- Molinié, *Eléments de stylistique française*, coll. « Linguistique nouvelle », PUF, [1986]1997.
- Molinié, *La Stylistique*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1989] 1997.
- Molinié, *La Stylistique*, coll. « Premier cycle », PUF, 1993.
- Monneret, *Notions de Neurolinguistique théorique*, coll. « Langages », Editions Universitaires de Dijon, 2003.
- Pachet, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Hatier, 1990.
- Paveau, Sarfati, *Les grandes théories de la linguistique*, coll. « U », Armand Colin, 2003.
- Pintaric, *Le sentiment du temps dans la littérature française (XIIe s.– fin du XVIe s.)*, Champion, 2002.
- Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1946.
- Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. I-IV, Plon, 1949-1964.
- Raoul, *Le journal fictif dans le roman français*, PUF, 1999.
- Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF, 1987.
- Reuter, *Le Roman policier*, coll. « Lettres 128 », Colin, 2005.
- Ribard, « La Symbolique du Temps », *Le Moyen Age, Littérature et symbolisme*, Collection « Essais », Champion, 1984, p. 114-133.
- Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967.
- Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, coll. « Critique », Minuit, 1961.
- Robbe-Grillet, *Le voyageur*, coll. « Points document », Christian Bourgeois éditeur, 2001.
- Sartre, *Situations I*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1947] 2005.
- Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature* n° 105, mars 1997.
- Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. « Points », Seuil, 1970.
- Todorov, *Poétique de la prose*, coll. « Points », Seuil, 1978.
- Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, 2007.
- Vanoncini, *Le Roman Policier*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1993.
- Westerhoff, *Le journal intime*, Dpt de Français moderne – Université de Genève, 2005, III, 5, disponible sur http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html, consulté le 3/10/2009.
- Wilmet « Psychomécanique et stylistique », Joly, Hirtle (ss la dir. de), *Langage et psychomécanique du langage*, Centre interdisciplinaire de recherches en linguistique, Presses de l'Université Laval, 1981.

Philosophie et sciences humaines

- Aristote, *Physique*, livre IV, ch. 10 à 14, trad. Pellegrin, coll. « GF », Flammarion, 2002.
- Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, coll. « Tel », Gallimard, 1967.
- Aubert, Bruls, Crunican, John Tracy Ellis, Hajjar, Pike, *Nouvelle Histoire de l'Eglise,* tome 5, Seuil, 1975.
- Augustin, *Les Confessions*, trad. Trabucco, coll. « GF », Flammarion., 1964.
- Bachelard, *L'intuition de l'instant,* coll. « Biblio essais », Le livre de poche, stock, [1931] 2006.
- Bachelard, *La psychanalyse du feu*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1938], 1985.
- Bachelard, *La dialectique de la durée*, coll. « Quadrige », PUF, [1950] 2006.
- Barreau, *Le Temps*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1996.
- Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. « Quadrige », PUF, [1889] 2007.
- Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit,* coll. « Quadrige », PUF, [1896] 2007.
- Bergson, *Le rire, Essai sur la signification comique*, coll. « Quadrige », PUF, [1900] 2007.
- Bergson, *L'évolution créatrice,* coll. « Quadrige », PUF, [1907] 2007.
- Bergson, *L'énergie spirituelle,* coll. « Quadrige », PUF, [1919] 2006.
- Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, coll. « Quadrige », PUF, [1932] 2006.
- Bertrand, Muller, « Où sont passés les catholiques ? », *Sciences Humaines*, hors-série, n° 41, juin, juillet, août 2003.
- Bimbenet « Merleau-Ponty, Penseur de l'impensé », *Sciences Humaines*, hors série spécial n° 9, mai-juin 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- Bréhier, *Histoire de la philosophie*, coll. « Quadrige », PUF, 2004.
- Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1942] 2008.
- Caratini, *Initiation à la philosophie*, L'Archipel 2000.
- Corrèges, « La tyrannie de la vitesse », *Sciences Humaines*, n° 239, juillet 2012, p. 32-35.
- Dastur, *Heidegger et la question du temps*, coll. « philosophies », PUF, [1990] 2005.
- Deleuze, *Différence et répétition*, coll. « Epiméthée », PUF, 11e édition, [1968] 2008.
- Depraz, *Comprendre la Phénoménologie*, Colin, 2006.
- Derrida *L'écriture et la différence,* coll. « Points Essais », Seuil, [1967] 1979.
- Descartes, *Discours de la méthode*, coll. « Classique », Larousse, [1637] 1992.
- Descartes, *Méditations métaphysiques*, coll. « GF », Flammarion, [1641] 1992.
- Descartes, « Lettre à Arnauld, 4 juin (ou 16 juillet) 1648, *Œuvres philosophiques,* Garnier, tome III, 1973.
- Descartes, « Les Principes de la philosophie », *Œuvres philosophiques*, Garnier, tome III, 1973.
- Dubois J.M., *Le Temps et l'Instant selon Aristote*, Desclée de Brouwer, Paris, 1967.
- Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, [1969] 1992.
- Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, coll. « Quadrige », PUF, [1912] 2008.
- During, « Lexique Bergson, Le temps réel », *Philosophie magazine*, oct. 2007, p. 64-67.
- Eliade, *Images et symboles*, coll. « Tel », Gallimard, [1952] 2004.
- Eliade, *Le Sacré et le profane*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1957] 1994.
- Eliade, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Gallimard [1963] 2007.
- Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* coll. « Folio essais », Gallimard, [1969] 2006.
- Galison, *L'Empire du temps, les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, coll. « Folio essais », Gallimard, 2005.
- Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF., Gallimard, [1927] 2007.
- Heidegger, *Lettre sur l'Humanisme,* coll. « Philosophie de l'esprit », Aubier Montaigne, [1946] 1983.
- Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférence*, coll. « Tel », Gallimard, [1954] 2003.
- Hume, *Enquête sur l'entendement humain,* coll. « GF », Flammarion, [1748] 2006.
- Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit par Ricœur, coll. « Bibliothèque de philosophie », NRF, Gallimard, [1913] 1950.
- Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, coll. « Epiméthée », PUF, [1928] 2007.
- Jacquard, « Réflexions sur le temps », *Repenser les temps*, Editions de l'aube, 2003.
- Joumier, « Husserl, La naissance de la phénoménologie », *Sciences Humaines*, hors série spécial n° 9, mai-juin 2009.
- Kant, *Critique de la raison pure*, Trad. A. Renaut, coll. « GF », Flammarion, 2006.
- Kierkegaard, *La Répétition*, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », Payot et Rivages, [1843] 2003.
- Kierkegaard, *Ou bien… Ou bien,* coll. « Tel », Gallimard, [1843], 2008.
- Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, coll. « Tel », Gallimard, [1845] 2007.
- Klein, « Faut-il distinguer cours du temps et flèche du temps ? », *Repenser les temps 2005*, Edition : ville de Rennes, 2006.
- Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, « Champs », Flammarion, [1962] 2008.
- Le Goff, « Au Moyen Age : temps de l'Eglise et temps du marchand », *Pour un autre Moyen Age*, Gallimard, 1977.
- Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1973.
- Loftus, « La mémoire est menteuse », *Sciences Humaines*, n° 192, avril 2008.
- Loty, « Condorcet contre l'optimisme de la combinaison historique au méliorisme politique », Crépel, Gilain (sous la direction de) *Condorcet, mathématicien, économiste, philosophe, homme politique*, Actes du colloque international de Paris, 8-11 juin 1988, Minerve, 1989.
- Lyotard, *La Phénoménologie*, coll. « Que sais-je ? », PUF, [1954], 2007.
- Marmion, « Mémoire : n'oublions pas d'oublier », *Sciences Humaines, Les grandes questions de la philosophie*, trimestriel n° 10, mars, avril, mai 2008.
- Marx, *Le Capital, Œuvres,* t. 1, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1963.
- Marx, *Manifeste communiste, Œuvres*, t. I, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1963.
- Méheut (sous la direction de), *Penser le temps*, Ellipses 1996.
- Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Gallimard, [1945] 2005.
- Molénat, « 24 heures chrono », *Sciences Humaines*, n° 239, juillet 2012, p. 44-47.
- Moreau, « Henri Bergson, père spirituel », *Philosophie magazine*, oct. 2007, p. 60-63.
- Nietzsche, *Le Gai Savoir*, coll. « Idées », Gallimard, [1882] 1968.
- Partiot, « La notion de temps chez Gaston Bachelard », *Revue Polaire*, août 2008, disponible sur http://www.revue-polaire.com/spip.php?article208, consulté le 2/07/2011.
- Pasqua, *Introduction à la lecture de* Être et temps *de Martin Heidegger*, coll. « Mobiles », L'Age d'homme, 1993.
- Plotin, *Ennéades*, tomes III, VII, traduction d'E. Bréhier, Les Belles Lettres, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

- Pomian, *L'Ordre du temps*, NRF, Gallimard, 1986.
- Reeves, « Le temps de l'univers » *Repenser le temps 2004*, Edition : Ville de Rennes, 2005.
- Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, coll. « Points Essais », Seuil, [1983] 2006.
- Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, coll. « Points Essais », Seuil [1984] 2005.
- Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, coll. « Points Essais », Seuil [1985] 1991.
- Saatdjian, « Heidegger, Penser notre présence au monde », *Sciences Humaines*, hors-série n° 9, mai-juin 2009.
- Salanskis, *Heidegger*, coll. « Figure du Savoir », Les Belles lettres, [1997] 2003.
- Salanskis, *Husserl*, coll. « Figures du Savoir », Les Belles lettres, 2004.
- Sartre, *L'Être et le Néant*, coll. « Tel », Gallimard, [1943], 2007.
- Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, coll. « Folio essais », Gallimard, [1950] 1996.
- Streicher, « A propos de *Différence et Répétition* », *Pensées rebelles, Sciences Humaines*, Hors-série, n° 3, mai-juin 2005.
- Testot, « Comprendre l'hégémonie européenne », *Les Grands dossiers des Sciences Humaines*, n° 12, sept., oct., nov. 2008.
- Vernant, *Introduction à la philosophie contemporaine du langage*, coll. « U », Colin, 2010.
- Vial, « Kierkegaard, L'existence est l'essentiel », *Sciences Humaines*, hors-série spécial n° 9, mai-juin 2009.
- Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Descartes et Cie, [1920], 1994.
- Wahl, *Kierkegaard*, Hachette Littérature, [1930-1963] 1998.
- Wahl, *Introduction à la pensée de Heidegger*, coll. « Biblio essais », Le livre de poche, [1946], 1998.
- Weber, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, coll. « Champs », Flammarion, [1904-1905] 2000.
- Worms, « D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous », dans Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Descartes et Cie, 1994.
- Worms, *La philosophie en France au XXe siècle*, coll. « Folio essais », Gallimard, 2009.

Références littéraires

- Breton, *Manifeste du Surréalisme, Œuvres complètes,* coll. « La Pléiade », NRF, Gallimard, [1924] 1988.
- Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, coll. « folio classique », Gallimard, [1621] 2005.
- Lucien, « Eloge de la mouche », *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, trad. Eugène Talbot, tome 1, 2e édition, Hachette et Cie, n° 77, 1886.
- Maupassant, « Le Horla », *Contes et nouvelles II*, coll. La Pléiade, Gallimard, [1887]1979.
- Maupassant, *Une vie*, coll. « Livre de poche », Albin Michel, [1883] 1983.
- Poe, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses, Œuvres en prose*, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1951.
- Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome 1-3, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1983.
- Sartre, *La Nausée*, coll. « Folio », Gallimard, [1938] 2002.
- Sartre, *Le mur*, coll. « Folio », Gallimard, [1939] 1976.
- Sartre, *Les Mouches*, coll. « Folio », Gallimard, [1943] 1972.
- Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy*, coll. « GF », Flammarion, [1759-1767] 1982.
- Suétone, « Domitien », *Vie des douze Césars*, Le livre de Poche, 1963.

Références, dictionnaires et grammaires

- Académie, *Le dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition, 1762, *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.
- Aquien, Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, 1999.
- Arnold (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, coll. Bouquins, Robert Laffont, 1988.
- Arrivé, Gadet, Galmiche, *La Grammaire aujourd'hui,* Flammarion, 1986.
- Denis, Sancier-Chateau, Huchon, *Encyclopédie de la Grammaire et de l'Orthographe*, coll. « La Pochotèque », Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1997.
- Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. « Bouquins », Robert Laffont/Jupiter, 2005.
- Collins Robert, *English-French Dictionary*, Harper Collins Publisher, third edition, 1993.
- Dortier (sous la dir. de), *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Sciences Humaines éditions, Auxerre, 2008.
- Ducrot, Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Seuil, 1995.
- Ducrot, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. « Point », Seuil, 1972.
- Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, coll. 10/18, Union générale d'éditions, 1984.
- Féraud, *Dictionnaire critique*, 1787 dans *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.
- Abbé Féraud, *Dictionnaire* (sic) *critique*, 1787 in *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, .2002-2003.
- Fournier, *Grammaire du français classique*, coll. « Sup-Lettres », Belin, 2002.
- Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004.
- Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

- Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, coll. « Supérieur », Hachette, 2005.
- Littré, *Dictionnaire*, 1872, *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.
- Maingueneau, *Précis de grammaire pour les concours*, coll. « Lettres sup. », Armand Colin, 2004.
- Mazaleyrat, Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989.
- Moignet, *Systématique de la Langue française*, Klincksieck, 1981.
- Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992.
- Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994.
- Soutet, *La Syntaxe du français*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 2005.
- Tomassone, *Pour enseigner la grammaire*, Delagrave, 2002.
- Trévoux, *Dictionnaire universel françois et latin*, 1752, *Grand Atelier historique de la langue française*, CD-ROM PC, Redon, 2002-2003.
- Wagner et Pinchon, *Grammaire du Français*, Hachette, Paris, 1991.
- Wilmet, *Grammaire critique du français*, coll. « Hachette Supérieure », Duculot, 1998.

Résumé

Dans la perspective de réhabiliter la stylistique herméneutique, *L'emploi du Temps dans* L'Emploi du temps *de Butor* cherche à montrer comment le style non seulement permet d'entrevoir les Visions du Monde passées ou présentes mais contribue à mieux comprendre le monde et offre même des pistes éthiques aidant à dépasser crises et impasses.

Puisque ramenant constamment aux mêmes faiscsèmes (sèmes inhérents à plusieurs stylèmes et se retrouvant à des niveaux d'analyse différents), les stylèmes des architextes, énonciations, récit, histoire et écriture de *L'Emploi du temps* révèlent en effet qu'au Temps linéaire traditionnel issu du judéo-christianisme, de la pensée bourgeoise et de la mécanique classique, Butor substitue non pas comme certains de ses contemporains un Temps labyrinthique et absurde mais un Temps stratifié, un Temps rendant compte à la fois des acquis de la pensée mythique et de certaines des conceptu-alisations philosophiques de Kierkegaard, Bergson, Husserl, Heidegger, Sartre et Bachelard.

Dépassant ces penseurs, prenant doublement à contre-pied Bergson, illustrant certaines des remarques d'Heidegger sur l'art, Butor en arrive même à mettre peu à peu en place, par le jeu complexe des stylèmes associés en faiscsèmes, un Temps structuré, spatial et musical. En découle un « emploi du Temps » bien moins anxiogène et tyrannique que celui que nous subissons depuis l'avènement de la révolution industrielle, un emploi du Temps qui aide à passer de l'inauthentique à l'authentique, donne épaisseur et poids aux actes, est source d'unification et de liberté, musicalise et poétise le réel, en un mot, permet de toucher du doigt monde, être et éternité.

Abstract

With a view to rehabilitating hermeneutic stylistics, *L'emploi du Temps dans* L'Emploi du temps *de Butor* seeks to show how style not only offers glimpses of past and present world views, but also enhances understanding of the world, even providing ethical pointers to help get over crises and deadlocks.

Since they constantly bring us back to the same "faiscsèmes" ("asemeblies" ?) (semes inherent to several stylemes, found at different levels of analysis), the stylemes of the architexts, enunciations, accounts, story and writing of *L'emploi du Temps* reveal that instead of the traditional linear Time that comes from the Judeo-Christian view, bourgeois thinking and the classical physics/mecanics, Butor proposes, not like some of his contemporaries an absurd, labyrinthine Time, but a stratified Time, a Time reflecting both the experiences of mythical thought and some of the philosophical conceptualisations of Kierkegaard, Bergson, Husserl, Heidegger, Sartre and Bachelard.

Going further than these thinkers and doubly opposing Bergson, illustrating certain comments made by Heidegger on art, Butor even comes gradually to install a structured, spatial and musical Time through a complex interplay of stylemes combined into sembeams. This gives rise to a much less stressful and tyrannical use of time than has been imposed since the industrial revolution, a use of time that helps us move from the unauthentic to the authentic, gives substance and weight to actions, is a source of unification and freedom, makes reality musical and poetic, in a word, brings us closer to a full grasp of world, being and eternity.

UNIVERSITÉ RENNES 2

Université Rennes 2 - Haute Bretagne :

Place du Recteur Henri Le Moal, CS 24307, 35043 Rennes Cedex

Tél. 02 99 14 11 92