



L'EMPLOI DU TEMPS

OU

LE ROMAN COMME RECHERCHE

Presented by Jill GLOYNE, B.A.(Hons.),
for the degree of Master of Arts,
in the department of French,
at the University of Adelaide.

March, 1977

TABLE DES MATIERES

	Pages
<u>SUMMARY</u>	iii
<u>STATEMENT</u>	v
<u>ACKNOWLEDGEMENTS</u>	vi
<u>NOTE</u>	vii
<u>INTRODUCTION</u>	1
<u>CHAPITRE I</u>	
<u>LE CONTENU DE LA QUETE</u>	14
1. La transformation alchimique	16
2. Le décor mythique	26
3. Le rite	40
(1) La Descente	41
(2) La Métamorphose	55
(a) La transformation réciproque	55
(b) La purification	62
(3) La Renaissance	65
<u>CHAPITRE II</u>	
<u>LA FORME DE LA QUETE</u>	70
1. L'architecture explicite	74
(1) La narration à la première personne	74
(2) L'agencement des chapitres	82
2. L'architecture implicite	91
(1) La mise en abyme	93
(a) Le Vitrail du Meurtrier	100
(b) Les Tapisseries Harrey	104
(c) <u>Le Meurtre de Bleston</u>	110
(2) La prise de conscience	113
3. Résumé, la fonction de la forme	118
<u>CHAPITRE III</u>	
<u>LE ROMAN DU ROMAN</u>	123
1. La thématique	123
2. La quête intégrée	139
3. Le réveil de la conscience	145
(1) Du héros-narrateur au romancier	145
(2) La recreation romanesque	147
<u>CONCLUSION</u>	156
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	161

SUMMARY

Butor is widely regarded today as one of France's greatest contemporary writers. Poet, essayist, novelist, his works embrace a wide literary spectrum. But in particular he is associated with the "new novel" which was represented especially by the writings of Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet as well as Butor. Ridiculed by many, understood by few, this form was basically a new but authentic reflection of the times.

Butor's L'Emploi du temps is certainly this. But it is much more. As well as a brilliant example of the "new novel", it is also the expression of Butor's literary theory, one could even say philosophy, whereby the writer invites the reader to actively participate in the creative processes by which he attains a heightened awareness of the reality around him.

Although many excellent articles have been written on L'Emploi du temps which confirm the depth and richness of the work, it still awaits a detailed and comprehensive study, which is why we have chosen it as subject for our thesis.

Our basic hypothesis is that L'Emploi du temps is, at least in part, the practical realisation of Butor's theory of the novel as expounded in his Essais sur le roman, in particular "Le roman comme recherche". Relating as it does to the underlying idea of discovery, it is not surprising that the basic structure which governs both form and content is one of quest which we have studied in the following way.

Having established in Chapter I the homology that exists between the two worlds of Jacques Revel, his life in Bleston and his "life" in his diary, we then sub-divide this chapter into three

main sections. Firstly, we deal with his act of transforming his everyday life into a literary creation by means of what we call an alchemy of language. Secondly, we discuss the role played by the weather in this transformation that becomes a labyrinth we study in part three under the three broad headings of descent, metamorphosis and rebirth.

Chapter II deals with the form or architecture of the quest, which we have studied as both explicit and implicit architectures. In discussing the first person narration and the construction of the chapters as months in the diary, an analysis of the time levels here leads inevitably to that architecture we have called implicit, and which is basically that of the "mise en abyme" structure. At this point we discuss the three main examples of "mise en abyme" in the novel, and the role they play. From this we conclude that the function of the form underlines the fundamental paradox that besets the hero, the need to fail in order to succeed.

In Chapter III we study the thematic of the conditions that govern the narrator in the pursuit of his quest. This is followed by a brief examination of how the narrator integrates his quest with features of his own reality. To conclude, we discuss the role of the novel in relation to both writer and reader and thus indicate its important role in our cultural heritage.

We believe that the approach we have adopted in this thesis not only confirms our hypothesis, but also offers some new and exciting ideas on this complex but magnificent novel by Michel Butor.

STATEMENT

This thesis contains no material which has been accepted for the award of any other degree or diploma in any university and, to the best of my knowledge and belief, it contains no material previously published by another person, except when due reference is made in the text of this study.

Jill GLOYNE

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to thank all those who have helped me in the preparation of this thesis, in particular my supervisor, Dr. R.A.Hewitson, without whose enthusiasm this work would never have been attempted. At all times members of the French department have been both encouraging and helpful.

I would also like to thank Mrs.Mary Maclean of Monash University who gave unstintingly of her time to assist me with a constructive criticism that was both stimulating and valuable.

Finally,without the support of my husband and children, I would not have been able to undertake such a work. Indeed, it is probably to them that I owe the greatest debt.

NOTE

Sigles employés pour désigner les essais de Butor cités dans cette thèse:-

- U.P.P.R. L'usage des pronoms personnels dans le roman.
I.G.R. Individu et groupe dans le roman.
R.R. Le roman comme recherche.
I.R. Intervention à Royaumont.
R.P. Le roman et la poésie.
A.D. Une autobiographie dialectique.
A.L. L'alchimie et son langage.

Pour rendre la lecture de cette thèse plus facile, nous signalons au lecteur les abréviations suivantes:

Les citations prises dans L'Emploi du temps sont désignées par le numéro de page seulement. Par exemple, (p.11)

Les citations prises dans les essais de Butor sont désignées par les sigles ci-dessus et le numéro de page. Par exemple, (R.R.p.10)

Ces essais se trouvent dans Essais sur le roman, sauf "Une autobiographie dialectique" qui se trouve dans Essais sur les modernes et "L'alchimie et son langage" qui se trouve dans Répertoire. Pour les détails bibliographiques de ces œuvres, se référer à notre bibliographie.

INTRODUCTION

"Nous allons pouvoir lire un roman de la théorie du roman."

J.Rousset, Narcisse romancier, p.28

Quand un nouveau genre romanesque, intitulé le "nouveau roman", fit son apparition pendant les années cinquante, on aurait bien pu se demander: "pourquoi le nouveau roman?" Rubrique assez étrange sinon équivoque, elle ne nous renseigne guère, et Robbe-Grillet nous a bien fait remarquer que Flaubert, lui aussi, avait écrit le "nouveau roman" de 1850 et Proust celui de 1920. D'ailleurs, au fur et à mesure que l'on discerne les particularités des œuvres de Butor, de Sarraute et de Robbe-Grillet, une chose devient très claire: on ne peut pas englober des œuvres si dissimilaires sous une seule rubrique.

Pourtant, malgré leurs différences radicales, tous les nouveaux romanciers partagèrent la même optique critique en ce qui concerne la forme romanesque dite traditionnelle. Pour eux, cette forme était tout à fait incapable de dépeindre authentiquement la réalité actuelle qui donnait naissance à l'œuvre littéraire, c'est-à-dire, elle était incapable d'intégrer son thème ou son sujet. A ce titre, il faut nous rendre compte qu'il n'était pas question du roman du dix-neuvième siècle per se. Les nouveaux romanciers savaient bien qu'à cette époque-là "l'intelligibilité du monde n'était pas mise en question", et que "raconter ne posait [donc] pas de problème. L'écriture pouvait être innocente."¹ Au

1. A.Robbe-Grillet, "Sur quelques notions périmées", Pour un nouveau roman, p.37

contraire, la censure des nouveaux romanciers fut plutôt dirigée vers ce que Butor appelle :

ces attitudes de romanciers qui se refusent à s'interroger sur la nature de leur travail et la validité des formes qu'ils emploient, de ces formes qui ne pourraient se réfléchir sans révéler immédiatement leur inadéquation, leur mensonge, de ces formes qui nous donnent une image de la réalité en contradiction flagrante avec cette réalité qui leur a donné naissance et qu'il s'agit de taire. Il y a là des impostures que le critique se doit de dénoncer, car de telles œuvres, malgré leurs charmes et leurs mérites, entretiennent et obscurcissent l'ombre, maintiennent la conscience dans ses contradictions, dans son aveuglement risquant de l'amener aux plus fatals désordres. (R.R. pp.13-14)

Puisque le monde, surtout après deux guerres mondiales, n'était qu'à peine intelligible, c'était un acte de mauvaise foi par excellence de le représenter comme tel.

Aussi cette censure ne visait-elle pas non plus la littérature existentielle ou absurde, tellement en vogue à partir des années quarante. En effet, on a qualifié La Nausée de Sartre comme le premier "anti-roman" tandis que Robbe-Grillet a beaucoup admiré le style neutre de L'Etranger de Camus et Roland Barthes y a vu un exemple magnifique du degré zéro de l'écriture. Mais cette littérature est fondamentalement une littérature engagée qui expose une philosophie. Or, contrairement à la grande tradition de la littérature française, les nouveaux romanciers ne sont pas des moralistes et ne se croient pas engagés au sens sartrien. Ce sont des écrivains réalistes qui veulent nous donner tout simplement une image authentique de la vie qui ne se contredit pas. Ils cherchent plutôt à nous révéler le reflet "réaliste" de notre vie. Afin d'y parvenir, ce n'est plus ce qu'ils disent qui prime, mais la forme sous laquelle ils l'expriment, forme qui doit alors être révélatrice avant tout. Plus que jamais "le seul

engagement possible pour l'écrivain [devient] la littérature",² et dans son essai "Ecrivains et écrivants", Roland Barthes précise cet engagement du nouveau romancier quand il dit: "pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif."³

C'était une idée si radicalement nouvelle que certains y ont vu l'agonie du roman, le croyant incapable de survivre en tant que forme vivante et durable. Mais ce n'était pas le cas de Michel Butor, qui y cherchait une voie pour faire renaître le roman sous une forme plus vivante et significative que jamais. D'après lui, c'est au moyen de la forme romanesque qu'on peut parvenir à une meilleure compréhension du monde et de l'existence, qui est en fin de compte, le but de toute création littéraire. Aussi Butor élabore-t-il son esthétique romanesque:

J'appelle "symbolisme" d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons.

Et plus tard il dit:

Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité. (R.R. p.12)

On peut voir aisément comme cette esthétique est fortement structurale. Fondée sur un réseau ou une chaîne où chaque partie joue un rôle actif, l'imagination formelle de Butor nous rappelle les mots de Roland Barthes quand il qualifie l'imagination syntagmatique dans son essai "L'imagination du signe":

... il s'agit donc d'une imagination proprement fabricative, ou encore fonctionnelle (le mot est heureusement ambigu, puisqu'il renvoie à la fois

2. A.Robbe-Grillet, "Nouveau roman, homme nouveau", op.cit. p.152

3. R.Barthes, Essais critiques, p.149

à l'idée d'une relation variable et à celle d'un usage). 4

Sans aucun doute, ce fonctionnement est un aspect essentiel à l'œuvre butorienne où chaque partie joue un rôle nécessaire par rapport à l'ensemble.

Comme tout vrai romancier, Butor ne peut pas ne pas écrire, et cette nécessité d'écrire s'accompagne en même temps d'une quête personnelle qui est celle de son salut. A cet égard il écrit dans son essai "Intervention à Royaumont":

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; et pour reprendre une phrase d'Henry James: "Le romancier est quelqu'un pour qui rien n'est perdu."
[.... le roman] est ainsi un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts. (I.R. pp.16-17)

Cependant, cette quête personnelle de Butor va beaucoup plus loin. Au lieu d'un voyage solitaire, la quête butorienne exige la participation active du lecteur "comme personne, intelligence et regard" (I.R. p.17) pour la mener à bien. Ce "complément d'un autrui et même d'un autrui inconnu" permet à l'écrivain comme au lecteur de savoir quelque chose qu'il ne savait pas auparavant, qu'il ne devinait pas, et "que les autres ne devineront pas sans l'avoir lu," (I.G.R. p.98) c'est-à-dire, sans avoir lu le roman.

Car enfin, pour Butor, son écriture ne devient significative que lorsqu'elle revient vers lui après avoir engagé activement le lecteur et la société dont il fait partie. Ce trajet circulaire par lequel Butor transforme sa quête personnelle en quête collective, est son moyen de changer la vie. Selon lui:

Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est

à plus ou moins grande échéance (.....)
inéluclablement condamnée. (A.D. p.361)

Chez Butor, le roman, en tant que reflet de la société, prend un rôle social de première importance. Ce n'est pas seulement que le roman se situe dans un moment historique et en prend sa valeur authentique, mais il est aussi un moyen de rendre une société consciente de ce qu'elle est. Voilà, d'après Butor, le rôle de l'individu romanesque par rapport au groupe social qui le soutient:

Nous voyons que l'individualisme romanesque est une apparence, qu'il est impossible de décrire la promotion d'un individu, l'un des thèmes majeurs du roman classique, sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus ou moins brève échéance, transforme cette structure elle-même. Le roman est l'expression d'une société qui change; il devient bientôt celle d'une société qui a conscience de changer. (I.G.R. p.99)

Le rôle de l'individu romanesque est donc un rôle révélateur, un rôle qui a pour but de rendre l'homme conscient de sa condition actuelle. La recherche de l'écrivain, se mirant dans la recherche du lecteur, oblige ainsi la société "à ce [même] retour sur soi-même, à cette [même] mise en question de positions depuis longtemps acquises," (R.R.p.10) soit sociales, soit littéraires.

Mais comment y parvenir? Il ne s'agit plus de décrire tout simplement les relations entre un personnage et tout ce qui l'entoure, relations auxquelles il doit son existence, car elles ne sont plus stables. Et ce dilemme est précisé ainsi par Butor:

Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience, toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats. (R.R. p.10)

C'est ce manque même d'outils adéquats qui aiguillonne la recherche de Butor, celle de créer de nouvelles formes romanesques capables d'incorporer et par conséquent de surmonter cette insuffisance même du romancier. Evidemment, puisque le monde se transforme avec une si grande rapidité, une telle recherche est vouée à la condition de ne se terminer jamais. Pourtant, le romancier qui se refuse à ce travail "se fait le complice de ce profond malaise" dans lequel nous nous trouvons et "son œuvre en fin de compte est un poison." (R.R. p.11)

D'ailleurs, selon Butor, c'est seulement grâce à cette prise de conscience du travail romanesque que "le romancier commence à savoir ce qu'il fait, le roman à dire ce qu'il est." (I.R.p.19)

Nulle part^{ne} peut-on mieux étudier "cette prise de conscience du travail romanesque" que dans L'Emploi du temps, le roman comme recherche par excellence. C'est ici que Butor, fidèle à son esthétique proprement créatrice, intègre tous les rapports qui surgissent entre lui et sa création dans le personnage de Jacques Revel qui joue donc un double rôle, celui du héros d'une expérience vécue, et celui du narrateur de cette expérience. Et ces deux rôles réagissent constamment l'un sur l'autre, s'opposant et se modifiant sans cesse. A notre avis, la recherche qu'il mène pour déchiffrer le labyrinthe de Bleston n'est qu'un prétexte littéraire pour la recherche plus complexe de l'écrivain qui cherche à déchiffrer le labyrinthe du langage afin de s'y retrouver. Ce déchiffrement de Bleston, tout en s'intégrant à la recherche menée dans le journal, permet enfin au roman de dire ce qu'il est. Et qui plus est, comme nous verrons, L'Emploi du temps dit plus que Butor ne pense.

Il nous semble que la critique contemporaine ne fait pas valoir l'importance de L'Emploi du temps comme charnière entre deux époques littéraires assez distinctes où le monde "objectif" a cédé la place au monde "subjectif". R.M. Albérès explique comment Proust a été le premier à renverser les rôles habituels entre l'homme et le monde. Chez Proust, dit-il:

ce n'est plus le héros du roman qui est situé dans le monde où il vit, mais c'est la vision du monde réel qui est soumise aux rapports du héros et du monde c'est la conscience du héros qui domine le roman et "le monde réel" n'existera que dans la mesure où il est reflété par cette conscience. 5

Depuis Proust c'est cette "conscience" qui est devenue de plus en plus le "sujet" principal du roman jusqu'au point où, dans le nouveau roman, le texte narratif est la manifestation même de cette conscience en train d'écrire. Ce changement fondamental vers une littérature subjective a permis à J. Ricardou de définir nettement ce qui distingue le nouveau roman de ceux qui l'ont précédé. Selon lui, le nouveau roman est moins "l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture." 6 Non que cette écriture soit un exercice gratuit. Au contraire elle est rigoureusement contrôlée par la conscience qui l'écrit.

Or, étant donné le rôle important de la conscience dans la littérature moderne, il nous semble que Pierre de Boisdeffre a tort de constater que le nouveau roman évite ce qu'il appelle:

cet engagement métaphysique et moral par lequel, à travers des héros inventés, l'homme donnait un sens à sa vie - à la vie réelle comme à la vie rêvée. 7

Car tout amateur du nouveau roman serait en accord avec sa conclusion vis-à-vis du rôle du roman:

5. R.M. Albérès, Métamorphoses du roman, p.78

6. J. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.111

7. Cité par R.M. Albérès dans Métamorphoses du roman, p.250

La représentation qu'un livre nous donne de la vie n'a de sens que si elle s'accompagne d'une remise en question du monde et de l'homme, en un mot, s'il peut allier à l'objectivité de l'information la subjectivité d'une passion. 8

D'ailleurs, à son insu, ce critique se fait le porte-parole des nouveaux romanciers quand il ajoute que :

Ce n'est pas le "témoin privilégié" qui tue (....) la spontanéité du roman, ni même une passion subjective, mais la volonté de prouver, le didactisme. 8

Car, dans un monde instable, dépourvu de valeurs permanentes, le nouveau romancier se voit incapable de soutenir un point de vue didactique. Par contre, le romancier moderne est devenu ce que Barthes appelle :

un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire. 9

Voilà pourquoi cette "remise en question du monde et de l'homme" dont parle Boisdeffre se trouve également dans le nouveau roman et surtout dans l'œuvre de Butor. C'est le seul moyen par lequel l'écrivain puisse donner un sens à son existence. L'intention de Butor ne diffère pas de celle des romanciers antérieurs, ce sont seulement ses moyens qui sont nouveaux. Le fait qu'il procède par une voie peu orthodoxe ne devrait pas nous détourner de son œuvre. Au contraire, ce pourrait être dans cette différence que réside sa valeur.

Or, cette incertitude dans laquelle le romancier moderne se trouve se montre par un changement radical effectué entre sa quête de soi et celle des œuvres plutôt traditionnelles. Autrefois, l'on pensait que ce "soi" existait a priori, comme une essence qui précédait son existence même, et qu'il fallait le

8. P. de Boisdeffre, Métamorphose de la Littérature, p.326

9. R.Barthes, op.cit., "Ecrivains et écrivains", p.148

découvrir comme on découvrirait un objet caché depuis longtemps. Pourtant, les nouveaux romanciers et surtout Butor, ne croient plus à un "soi" pré-existant mais plutôt à un "soi" qui évite toute définition absolue car ce "soi" n'existe que par rapport à la conscience que nous en avons. Et cette conscience change sans cesse avec notre perception de ce qui nous entoure et les nouveaux rapports ainsi survenus.

Selon Butor, il faut se rendre compte de cette instabilité afin de se comprendre soi-même. Il ne s'agit plus de découvrir un "soi" vrai ou faux, puisque le temps auquel nous sommes tous assujettis peut bien rendre à la longue toute vérité fausse et toute fausseté vraie. Pour Butor, la quête de soi est une quête de découvrir dans cette instabilité une fonction qui lui donne un sens et par conséquent un sens à son existence. Roland Barthes, qui comprend à fond "l'expérience morale et sans orgueil" ¹⁰ de l'écrivain moderne, précise ainsi le rôle de l'homme structural:

Homo Significans: tel serait le nouvel homme de la recherche structurale. ¹¹

De là l'importance de la recherche butorienne. Tout en intégrant la réalité externe à la "réalité" décrite par le roman, le narrateur parvient enfin à une meilleure compréhension de soi. Et c'est une intégration qui permet au roman de se revêtir de sa propre autonomie. Dans notre étude des modifications effectuées à l'intérieur de l'œuvre par cette intégration nous éclairerons cette "autonomie" si souvent mal comprise. L'incorporation de la genèse d'une œuvre dans l'œuvre elle-même, si consciemment manifeste dans L'Emploi du temps est un moyen des plus efficaces

10. R.Barthes, op.cit., "La réponse de Kafka" p.142

11. R.Barthes, op.cit., "L'activité structuraliste" p.218

de faire ressortir cette affirmation des nouveaux romanciers que le roman se fait tout seul, affirmation qui semble tout d'abord démentir le rôle romanesque de l'auteur. Mais à cet égard Butor explique que :

Il y a une certaine matière qui veut se dire; et en un sens ce n'est pas le romancier qui fait le roman, c'est le roman qui se fait tout seul, et le romancier n'est que l'instrument de sa mise au monde, son accoucheur; on sait quelle science, quelle conscience, quelle patience cela implique.(I.R.p.18)

Malgré l'excellence de quelques articles, il nous semble qu'on n'a pas encore soumis L'Emploi du temps à un examen approfondi du texte, examen détaillé et systématique qui comporte à la fois une critique structurale et thématique. Et puisque c'est par rapport à la structure interne du roman que tous les thèmes s'annoncent, une telle analyse offre des possibilités d'une richesse inaperçue jusqu'ici. Voilà pourquoi nous avons choisi ce roman comme sujet de thèse.

Or, étant donné notre hypothèse de base, c'est-à-dire que L'Emploi du temps est la réalisation pratique de la théorie littéraire de Butor élaborée dans son essai "Le roman comme recherche", notre pierre de touche sera évidemment les essais sur le roman de Michel Butor, surtout ceux écrits à la même époque que L'Emploi du temps dont la première édition parut en 1957. C'est-à-dire, nous nous référerons en grande partie au "Roman comme recherche" (1955) et à "Intervention à Royaumont" (1959), mais sans nous limiter à ceux-ci. Puisque tous les essais de Butor jouent un rôle important quand il s'agit de comprendre la portée de ses romans, nous parlerons de tous ceux qui nous semblent pertinents. Bref, nous faisons nôtre le

point de vue de Léo Spitzer qui dit, au sujet de Michel Butor:

Je parle de la conception qu'il a, sans ombre de doute de ma part, parce que les principes se trouvent formulés dans les romans mêmes. 12

Munis donc de nos références nous aborderons en premier lieu une critique structurale et puis une critique des thèmes déterminés par la structure.

Nous avons déjà parlé du structuralisme inhérent à l'imagination de Butor. En fait, nul n'a su mieux que lui à quel point écrire un roman équivaut à édifier un livre. Il voit l'invention formelle dans le roman comme "la condition sine qua non d'un réalisme plus poussé" (R.R.p.11) qui lui permet de construire des monuments architecturaux où l'agencement interne répond à sa situation de conscience au moment d'écrire. C'est une architecture mentale transformée en œuvre d'art avec minutie. En effet, Roland Barthes aurait pu parler de Butor dans son essai "L'activité structuraliste" ¹³ où il définit "l'homme structural " par "son imagination, ou mieux encore son 'imaginaire', c'est-à-dire la façon dont il vit mentalement la structure." Car la méthode de recherche chez Butor correspond au but de toute activité structuraliste, celle "de reconstituer un 'objet' de façon à manifester dans cette reconstruction les règles de fonctionnement (les 'fonctions') de cet objet." Si une telle structure n'est qu'un simulacre de l'objet, c'est dans la méthode que réside la valeur car "on recompose l'objet pour faire apparaître des fonctions" et par conséquent une telle activité

12. L.Spitzer, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", Archivum Linguisticum, (1962) p.172

13. R.Barthes, op.cit., pp.213-220. Toutes les citations qui suivent sont tirées de cet essai.

rend intelligible ce qui, auparavant, n'était que sensible. En effet, cette activité est exemplifiée par le héros de L'Emploi du temps lui-même dont la narration "reconstruit" son expérience vécue pour en faire apparaître la fonction et ainsi le sens.

Or, si Butor a construit son livre d'après cette méthode et s'il veut entraîner son lecteur dans pareille recherche, il va de soi que le seul travail d'approche qui soit vraiment valable pour le critique est celui qui en est homologue. Par conséquent, dans cette étude, nous allons décomposer et recomposer les parties constituantes de L'Emploi du temps dans le but de déceler, au moyen de cette reconstruction, le sens fondamental de l'œuvre. Et puisque l'analyse structurale révèle les systèmes fonctionnels qui donnent naissance aux thèmes, c'est par une telle analyse que nous aborderons notre travail.

Afin de préciser nos termes de référence, nous allons diviser notre étude structurale en deux parties que nous appellerons le contenu (ou le sujet) et la forme (ou l'architecture), conformément à la définition du structuralisme donnée par Claude Lévi-Strauss dans son essai sur Vladimir Propp:

Le structuralisme refuse d'opposer le concret à l'abstrait et de reconnaître au second une valeur privilégiée (....) La forme se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère; mais la structure n'a pas de contenu distinct; elle est le contenu appréhendé dans une organisation logique conçue comme une propriété. 14

En tant que moule, la forme renferme le contenu mais en même temps elle obéit à ses exigences et en dépend:

14. Cl.Lévi-Strauss, "La structure et la forme, réflexion sur un ouvrage de Vladimir Propp", Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée. (1960)

La forme ici doit résulter d'une exigence du contenu: c'est un moule qui se moule et non qui moule. 15

Comme une eau instable, sensible aux moindres modifications, elle ressemble à ce que Butor lui-même appelle "cette ossature évoluant en même temps que l'organisme entier." (I.R.p.19) Et par une étude de cette interdépendance, on peut découvrir leur unité fondamentale, cette structure qui domine le livre tout entier et qui n'est, en fin de compte, que "la réponse à une certaine situation de la conscience" (R.R. p.13) de Butor en train d'écrire.

Quant à notre méthodologie, elle sera fondamentalement celle que Butor lui-même nous conseille à propos de son "symbolisme", ce système de relations à l'intérieur du roman:

Il me semble que la tâche essentielle du critique est de les débrouiller, de les éclaircir afin que l'on puisse extraire de chaque œuvre particulière tout son enseignement. (R.R.p.12)

C'est là précisément le but même de cette thèse, car nous trouvons l'enseignement de L'Emploi du temps extraordinairement riche.



CHAPITRE I

LE CONTENU DE LA QUETE

"Le roman est le laboratoire du récit."

(R.R.p.9)

La primauté du rôle de la recherche dans L'Emploi du temps se manifeste fondamentalement au moyen du héros même, un homme qui est constamment en quête de quelque chose. Et enfin, le contenu de L'Emploi du temps est surtout et avant tout ce laboratoire qu'est la quête de Jacques Revel, cette mise en lumière de sa conscience dans et par sa narration. Revel cherche toujours à surmonter son ignorance, à forcer la réalité à se révéler, soit par le déchiffrement qu'il fait de la ville, soit par la rédaction de son journal. Evidemment, c'est un homme qui joue un double rôle; celui comme héros d'une expérience vécue, et celui comme narrateur de cette expérience. Ainsi exemplifie-t-il les deux existences de l'auteur dont parle Butor dans son essai "L'usage des pronoms personnels dans le roman", celle qu'il vit et celle qu'il rêve.¹ Et c'est en intégrant ses deux rôles l'un à l'autre que sa recherche devient progressivement cette magnifique quête de soi dont nous allons étudier toute la richesse. Leo Spitzer a peut-être raison de voir en Jacques Revel un schizophrène,² mais dans le contexte de la quête narrative le "dédoublé" de la personnalité est un dilemme nécessaire et non pas une maladie psychosomatique.

1. Ces deux "existences" de l'auteur seront élaborées dans notre étude de la narration à la première personne dans le chapitre suivant.

2. L.Spitzer, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor," Archivum Linguisticum (1962)

Car enfin, la quête narrative de Revel n'est pas une quête ordinaire. Au contraire, c'est un rite initiatique. Le monde du narrateur quêtant ressemble au monde du roman en train de se faire, le roman qui intègre sa propre genèse à l'acte créateur. A ce titre, Olivier de Magny est un des premiers critiques à voir en ce roman son rôle principal, et il conclut que:

L'Emploi du temps offre l'exemple le plus frappant d'un roman qui n'est autre que la recherche de sa propre matière. Page après page nous avançons dans un roman en train de se faire. 3

Corollairement, Jacques Revel n'est pas un simple chroniqueur de faits historiques et passés. C'est plutôt un homme pour qui la narration de son séjour est le seul moyen par lequel il puisse supporter une situation intolérable. Il assume son double rôle par suite d'une décision consciemment et lucidement prise, écrivant dans son journal; "Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville hâle, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'installait."(p.290)

Et "pour mener à bien ce labeur d'éclaircissement et de fouille," (p.193) il se rend bientôt compte du fait qu'il faut non seulement reconstituer son passé mais aussi et en même temps y intégrer son présent pour le fixer avant qu'il n'y s'engloutisse. Il y a par conséquent, alternation et modification réciproque et continuelle entre son passé révolu et son présent en train de se faire. C'est une modification essentielle si la conscience du narrateur va évoluer vers la plus grande connaissance possible de son acte narratif. De là la nécessité du double rôle de notre héros. De même qu'il faut alterner entre sa vie à Bleston et celle

3. O.de Magny, "Panorama d'une nouvelle littérature romanesque", Esprit (1958) p.9

de son journal, (il faut vivre une expérience avant qu'il puisse la narrer) de même cette alternance et les modifications qui s'en suivent se réfléchissent à l'intérieur de son œuvre dans une série de changements d'optique. En tant que quôteur, Jacques Revel est par-dessus tout un narrateur, et sa recherche a lieu dans et par sa narration, ce laboratoire plus ou moins "alchimique".

1. La transformation alchimique.

En effet, la friction engendrée entre les deux rôles de Jacques Revel exemplifie la modification réciproque entre la fiction et la narration de tout roman. Quoique toujours présente

— cette genèse d'une œuvre est souvent cachée au lecteur par l'auteur omniscient. Butor, au contraire, la met clairement en évidence pour que la recherche du lecteur, ce qu'il appelle la "recréation romanesque", accompagne en même temps celle du narrateur. On peut représenter cette quête modifiant et modifiée par le schéma suivant:

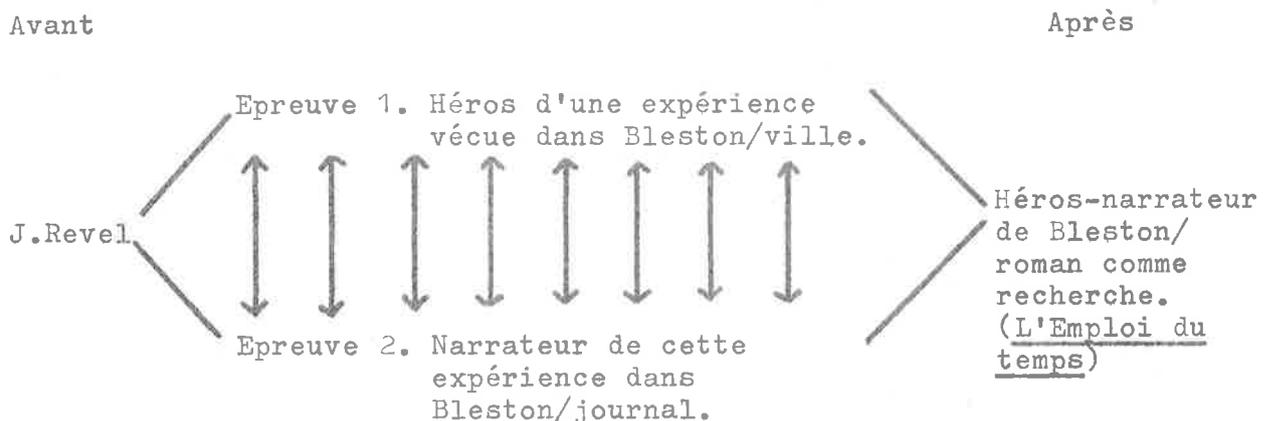


Schéma 1.

Dans cette quête, Jacques Revel exemplifie le triple rôle de Caïn figuré dans le Vitrail du Meurtrier. Certes, celui-ci est un fratricide, mais il est aussi le fondateur de la première ville et "le père de tous les arts". (p.105) Egalement, Revel, lui aussi, crée une œuvre d'art, la "transformation capitale" (p.161) de Bleston qui se retourne contre lui dans une sorte de "fratricide" symbolique. Tout en détruisant la réalité qu'est Bleston/ville, il la reconstruit métaphoriquement brique par brique, ou bien mot par mot, dans l'édifice inachevé de Bleston/journal pour qu'il puisse enfin "lire" à sa manière la réalité qui l'entoure.

Or, l'important c'est que cette transformation artistique fait preuve de l'esthétique symbolique de Butor, esthétique fondée sur le principe structural de l'homologie.⁴ Afin d'élucider ce principe nous donnons ici l'exemple le plus frappant qui surgit d'une lecture de L'Emploi du temps: bref, Revel/héros est à Bleston/ville ce que Revel/narrateur est à Bleston/journal. D'ailleurs, grâce à cette structure homologue de la quête, le lecteur peut aussi participer dans une pareille recherche. Et puisque, selon Butor, le lecteur joue un rôle si important, nous voulons établir de prime abord la portée des rôles joués par Lucien Blaise et Rose Bailey en ce qui concerne la lecture d'une œuvre.

En premier lieu, quand Revel écrit, au sujet de son ami français, que "je continuais à [lui] montrer méthodiquement

4. L'homologie est un terme assez répandu dans le monde littéraire de nos jours depuis les recherches de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Et puisque les structures homologues jouent un rôle considérable dans L'Emploi du temps, nous donnons ici la définition de T.Todorov qui se trouve dans "Les catégories du récit littéraire", Communications, 8. Todorov définit une homologie comme "une relation proportionnelle à quatre termes; (A:B::a:b)."

cette ville, coin après coin, heureux de servir de guide là où j'avais si longtemps, si péniblement erré," (p.293) il décrit enfin son rôle symbolique, celui de l'écrivain qui guide son lecteur "comme personne, intelligence et regard" (I.R.p.17) dans un seul et même déchiffrement. Car Lucien joue le rôle complémentaire du lecteur, cet "autrui" si nécessaire, à l'avis de Butor, quand il s'agit de compléter la signification du livre tout entier et d'en tirer son message.

A cet égard, il est intéressant de noter que Revel déniche son ami dans un restaurant huit jours après son arrivée en mars, de même que la véritable recherche de notre héros commence après un pareil prélude, "l'époque antérieure au 8 octobre où, pour la première fois [il] a abordé la roue de la semaine chez Matthews and Sons." (p.51) D'ailleurs, sans lui, Revel n'aurait pas pu révéler le fragment de la réalité qu'est le véritable nom de J.-C. Hamilton, car c'est Lucien qui pose à Burton la fatale question d'identité, et c'est lui aussi qui, tout "en désignant à Rose et Ann Bailey, George Burton dont [Revel] leur avait déjà livré le nom," (p.305) complète la trahison dont Revel se sent coupable. "Enchaînés tous deux dans l'enfer de cet enfer, dans une caverne à l'intérieur de cette caverne," (p.253) Revel prépare son propre labyrinthe, car sa quête l'enferme et le rend aveugle à tel point que "Rose et Lucien se sont rapprochés hors de [lui]," (p.284) inévitablement pour ainsi dire.

Or, si c'est pour Rose que Revel est devenu "meurtrier", (p.289) c'est elle aussi qui est "la messagère de [sa] condamnation." (p.379) Ainsi elle évoque à la fois la cause et la conséquence du "crime" de Revel, cet acte narratif dont il est sans aucun doute responsable.

"D'ailleurs, tout ceci est votre œuvre," (p.276) lui dit Rose en annonçant ses fiançailles. Le bonheur de Lucien et de Rose, ce bonheur dont il est exclu, est indubitablement bâti sur le mal, l'aveuglement et la folie du journal de Revel. (p.282) Si Lucien sort de Bleston "en emportant la promesse [de Rose] avant de venir [la] reprendre tout entière, chair et voix," (p.318) c'est surtout Revel qui la lui donne "frémissante et chantante" (p.355) après "sept mois de nourriture et de croissance, sept mois d'études et de rencontres, sept mois de résistance dans cette ville." (p.302) N'oublions pas que sans Revel, Lucien n'aurait jamais fait la connaissance des sœurs Bailey.

A notre avis, la perte de Rose, après laquelle elle lui semble "étrangère à cette ville soudain, sauvée", (p.282) ayant "tellement changé depuis que [Revel] la connais," (p.302) représente la signification qu'un lecteur attentif tire d'une œuvre, signification dont le romancier est responsable même s'il en est ignorant. En effet, c'est là sa vraie descente aux enfers, "dans l'enfer de cet enfer," comme dirait Revel. Et le résultat de cet engagement romanesque est nettement précisé par Roland Barthes dans son essai "Ecrivains et écrivains", dont nous offrons ici deux citations:

Pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moïzien sur la Terre Promise du réel. 5

Ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf: il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui-même, et qu'on puisse y lire d'une façon diacritique, autre chose que ce qu'il veut dire. 6

5. R.Barthes, op.cit., p.150

6. Ibid., p.151

Incontestablement, Revel fait preuve d'un tel rôle. Il admet le "triomphe bien mérité de [son] rival", (p.298) et quand il renonce complètement à Rose, tout en lui restant le gardien et l'ami fidèle pour qu'elle puisse lui parler de Lucien, il assume cet engagement manqué avec une humilité admirable. Le passage de l'article possessif à l'article défini en est la preuve. "Hélas non point ma Rose, mais seulement Rose, l'interdite Rose, la dérobée, la réservée, la vive, la simple, la tendre, la cruelle Rose." (p.303)

Ce n'est pas non plus un hasard que Jacques Revel et Lucien Blaise sont français et que Rose parle leur langue de mieux en mieux, enfin "délicieusement", au fur et à mesure qu'elle s'associe avec eux, et surtout avec Lucien.⁷ A vrai dire, Revel écrit, à propos de son nom, "il n'y a que Rose qui sache le dire." (p.196) Tandis que la signification d'une œuvre reste toujours intérieure à celle-ci de la même façon que Rose "appartient" à Bleston, le romancier et son lecteur sont toujours en réalité, étrangers à l'œuvre, c'est-à-dire, extérieurs à elle, comme Lucien et Revel, dont la langue maternelle est française, seront toujours plus ou moins étrangers à Bleston. Voilà pourquoi Mme. Grosvenor considère Revel "comme un être d'une espèce particulière [.....] en communication effective avec cette région de la réalité, pour elle quasi fabuleuse, le continent." (p.156)

7. Bien que George Burton, lui aussi, parle un peu français, il le parle "avec un fort accent [et] puis, après avoir buté sur un mot," (p.355) il change de langue, évitant ainsi l'obstacle plutôt que le surmontant.

Or, puisque la transformation de Bleston/ville en Bleston/journal fait partie de la création littéraire, les outils dont se sert Jacques Revel sont des outils "littéraires", autrement dit, les mots de son langage. Ce sont les paroles qu'il accueille "comme un minéral précieux", (p.435) les phrases qui enfonce leurs "pincés" (p.306) dans son passé "avec de solides et souples tenailles de langage." (p.436) Bref, son langage se définit comme une sorte d'alchimie. En tant que fils de Caïn qui "compose, forge, et tisse" (p.387) son journal, Revel est surtout le forgeron Tubulcaïn, car c'est lui seul qui puisse essayer de "transformer en vitre toute [la] gangue" (p.387) de Bleston, et de métamorphoser cette "terre réfractaire" en le "chant flûté" de ses "flammes bleues." (p.295)

Ce fil d'écriture qui transforme ainsi Bleston/ville en Bleston/journal, se revêt donc de la signification symbolique du feu médiateur, l'agent transformateur de tout procédé alchimique. Si Jacques Revel veut transformer le mercure et le soufre dans l'atmosphère étouffante de Bleston en l'argent et l'or métaphoriques de la "ville fantastique" (p.338) de ses rêves, il aura besoin d'une chaleur fort ardente. Considérons par exemple, l'extrême chaleur nécessaire pour transformer le sable en verre, la "cuisson" de transformation dont parle notre héros.

A cet égard, nous ne croyons pas arbitraire que Jacques Revel, lors de son arrivée à Bleston, porte un imperméable "alors couleur de sable." (p.10) C'est un manteau qu'il porte presque toujours dans cette ville où il pleut interminablement, un vêtement qui l'enveloppe comme la réalité inconnue de Bleston à son arrivée. Sans doute son geste d'effacer avec les mains

les plis de cet imperméable, avant de sortir du compartiment du train, préfigure symboliquement son désir d'effacer autant que possible son ignorance. Afin de s'y découvrir, il faut pénétrer ce monde inconnu, le forcer à se révéler. Et la quête de Revel, qui demande une telle pénétration, devient à son tour une transformation de la réalité banale de son acte en la réalité métaphorique de son journal où apparaît peu à peu le magnifique vitrail du meurtrier Revel, ce simulacre artificiel, non seulement de l'homme lui-même mais aussi de la réalité qui l'entoure.

L'important, c'est que cette transformation n'est pas seulement une œuvre d'art à être perçue visuellement, comme une peinture, mais aussi une œuvre d'art à être perçue intellectuellement, c'est-à-dire, "entendue". Car, quand le sable se transforme en verre, sa matière autrefois sans forme devient solide, résistante, et par conséquent, elle peut résonner. Pour Jacques Revel c'est une façon de découvrir dans "la gigantesque résonance" (p.353) de son journal réel et solide, l'harmonie perdue de Bleston, de libérer les paroles prisonnières du Vitrail à l'Ancienne Cathédrale et enfin de permettre à ses propres paroles silencieuses de résonner aussi.

C'est manifestement clair que ce vitrail résonnant ne peut pas se produire sans le feu, ce feu qui, au sens alchimique, n'est pas un élément mais plutôt un agent "provocateur". De là l'importance du rôle joué par Horace Buck et son "amer discours d'accueil." (p.39) C'est cette intervention qui provoque et active Revel. Le geste symbolique de Buck qui lève "son verre brûlant où la transparence allumait une flamme fumeuse" (p.39) transforme, en termes hermétiques, le thé et la flamme combinés

dans cette boisson imbibée par Revel en l'encre de son écriture inflammatoire. C'est un geste qui provoque symboliquement la révolte de Revel. N'oublions pas que pour Revel le thé est "breuvage de vigilance et de survie," (p.392) et que la "morn-
ing cup of tea" chez Madame Grosvenor déclenche le recommencement de "la machinerie d'un jour de travail," (p.385) ce travail vigilant par lequel Revel devient le survivant de lui-même.

Une fois activé par Buck, Revel ne peut pas rester "un instant de plus à ne rien faire." (p.41) Ce sentiment de haine que Revel éprouve dès son arrivée quoique sans en être vraiment conscient, ce sentiment de haine envers "la gigantesque sorcellerie insidieuse de Bleston" (p.41) est bien contagieux. Car si Buck est l'incarnation du malheur de Revel, celui-ci, corollairement, incarne la haine de Buck, cette haine noire qui, selon les mots de Revel, "s'est mise à flamboyer si violente dans ma tête qu'il m'a fallu trouver un moyen d'extérioriser ses flammes." (p.384)

Sans cette intervention d'Horace Buck il n'y aurait jamais de journal. Ce n'est pas seulement que ce nègre introduit l'agent activateur nécessaire pour que cette résistance transformatrice ait lieu. C'est aussi grâce à lui, comme "intermédiaire caché", (p.154) que Jacques Revel trouve enfin la chambre chez Madame Grosvenor, cette chambre où il peut enfin "vivre et résister". (p.158) Autrement dit, cette chambre où il peut écrire son journal. Soulagé enfin par ce refuge, il écrit dans son journal, "c'était un premier réveil déjà," et il ajoute, "je crois qu'Horace Buck mesure parfaitement l'étendue du service qu'il m'a rendu [.....] qu'il sait qu'il m'a sauvé pour ainsi dire la vie, qu'il a sauvé en moi cette conscience en lui telle-

ment opprimée, cette conscience qui est malade et encrassée mais qui subsiste et qui cherche maintenant son chemin vers la guérison et le jour." (p.161)

C'est seulement à cause de cette intervention "quasi miraculeuse" qu'il peut enfin trouver la piste intrigante de sa narration. "Certes, si Horace ne m'avait aiguillé vers cette maison," écrit-il, "je ne serais pas en train d'écrire [.....] j'aurais été incapable [... d'apprécier] cette Nouvelle Cathédrale, de me rendre compte que c'était là un nouveau chaînon de cette piste intrigante."(p.162)

Pourtant, quoique activée par Buck, il faut se rendre compte que la décision de Revel est surtout la manifestation d'un choix libre. C'est lui qui, perdu, s'approche de Buck pour la raison spécifique de lui demander le chemin. Et puis, il déjeune volontiers avec son nouvel ami. Revel est libre de choisir entre l'enlissement de Bleston, la révolte littérale au sens propre du mot, (celle sans doute de Buck) ou la révolte littéraire, c'est-à-dire, métaphorique. Et c'est cette dernière qu'il choisit, le résultat d'une résistance haineuse semblable à celle qu'il éprouve contre la fadeur enlisante de Bleston. "Si je n'avais tant résisté," écrit-il, "j'aurais été incapable d'entreprendre cette narration." (p.53) Sans sa résistance littérale, il n'y aurait jamais eu la résistance littéraire qu'est sa transformation.

Or, si Bleston lui semble hostile dès son entrée, c'est principalement au cours des semaines routinières que la haine de Revel s'est développée contre cette ville qui "pousse à l'extrême certaines particularités", notamment celles qui concentrent et contractent son passé en une "mémoire vague" qu'il faut sonder afin de "reprendre possession de tous ces événements [...] avant

qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce marais de poussière grasse." (p.53)

Tout compte fait, Revel devient de plus en plus obsédé par le temps de son univers. Non seulement celui de la roue de la semaine qui le pousse vers une recherche en profondeur, mais aussi celui du climat qui lui inculque une véritable passion pour le soleil si souvent absent. C'est un complexe quasi subconscient pour lui. Même pour les habitants de Bleston le climat joue un rôle omniprésent.

La mémoire des gens de Bleston en ce qui concerne le temps qu'il fait m'émerveille et m'effraie aussi; ils savent toujours, d'une année sur l'autre s'il était tombé plus ou moins de pluie à la même date, comme si c'était là la principale différence entre ces deux "premier novembre" comme si, pour eux, jamais rien ne s'était passé dans l'interval-
 le. (p.93)

Le décor obsédant de la ville de Bleston est sans doute ce mauvais temps qui "demeurait maître de la plupart des heures." (p.202) Il y a toujours brume, brouillard, pluie fine ou torrentielle. Le soleil ne brille que rarement, et alors Revel est tenté d'abandonner son journal, ce "cauchemar provoqué par l'opium des exhalaisons de la Slee, la lassitude, la superstition de Bleston, et la contagion du mauvais temps." (p.179) En somme, soit en forme de "ciel séducteur", soit en forme de "pluie nocturne" qui bat contre ses vitres, le temps qu'il fait à Bleston constitue ce que Gilbert Durand appellerait le "décor mythique" de l'œuvre.

2. Le décor mythique.

Dans son livre Le décor mythique de La Chartreuse de Parme, Gilbert Durand définit ainsi ce terme :

Le décor est donc, autant qu'il se peut, subjectif, mais d'une subjectivité universalisable, transcendente, c'est-à-dire, faisant appel au fond immémorial des grands archétypes qui hantent l'imagination de l'espèce toute entière.

Selon Durand, ce décor est

le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel. 8

Or, la recherche de Jacques Revel constitue une transformation de tout ce qui l'entoure, et surtout de cette atmosphère obsédante et provocatrice, afin de la mieux comprendre. Cherchant ainsi une lumière dans l'obscurité, soit au niveau de l'expérience vécue, soit au niveau de son journal, Revel, lui aussi fait appel à tout lecteur en même temps qu'il universalise sa propre quête narrative. Tout lecteur connaît bien le climat dans lequel nous vivons, car nous y sommes tous assujettis.

De toute façon, notre connaissance du temps météorologique nous aide indubitablement à comprendre l'échec inévitable de Revel au niveau littéral de sa quête. Même au solstice d'été les jours essaient en vain "de briser l'immémoriale interdiction qui protège, dans nos latitudes, même en plein été, le cœur de la nuit." (p.165) Jamais il ne découvrira la source fondamentale de toute lumière et de toute chaleur, ni à Bleston, ni dans son journal où le climat de Bleston se transforme en les éléments fondamentaux d'une quête de soi. Donc, à notre avis, une analyse

8. G. Durand, op.cit., p.14

de la fonction des éléments du décor mythique éclairera la quête narrative de notre héros.

Même le système de base, cette transformation élémentaire sans laquelle le climat s'immobiliserait souligne la situation du narrateur-écrivain en précisant le sens de son cycle infernal. Nous parlons évidemment du cycle d'hydrologie, ce cycle où l'eau se transforme en vapeur et où la pluie tombe afin de refaire son cycle. Qui plus est, ce cycle est incapable de fonctionner sans l'intervention de la chaîne d'énergie dont la chaleur active le cycle de transformations, de même que l'intervention de Buck active notre narrateur quêtant.

Comme décor mythique, il nous semble que la fonction de cette transformation fondamentale et cyclique, reflète le système fonctionnel de l'univers clos de cet autre cycle, le roman hermétique. Car chaque cycle se caractérise par trois fonctions qui leur sont communes, fonctions exemplifiées par leurs systèmes d'alternance, d'intervention et d'interdépendance.

Par exemple, nous avons tout d'abord ce système d'alternance. L'eau alterne avec la vapeur, et au sens plus large, le jour avec la nuit et l'été avec l'hiver. Jacques Revel doit aussi alterner entre ses deux rôles à Bleston, celui de vivre une expérience (la fiction) et celui de la narrer. Il ne peut jamais s'acquitter des deux rôles en même temps.

Deuxièmement, le cycle d'hydrologie est activé par une chaîne d'énergie, de la même façon que Revel est activé par la haine contagieuse de Buck, l'aliment perpétuel de sa quête. Et une fois activé, ce cycle de transformations météorologiques reflète les modifications réciproques et continuelles exemplifiées dans le double rôle de Revel, et aussi dans la fiction et la narration d'une œuvre en train de se faire qui se modifie sans cesse.

Enfin, il faut souligner la dépendance d'un élément sur son activateur pour qu'une transformation se produise. A cet égard nous signalons la correspondance entre les deux rôles de Jacques Revel. Une fois le journal commencé, l'un ne peut exister sans l'autre. La narration est aussi intimement liée à la fiction que la fiction est fortement intégrée à la narration. Leur existence même affirme leur interdépendance. Bref, c'est l'alternance, l'interaction et l'interdépendance des deux rôles de Jacques Revel qui produisent enfin L'Emploi du temps.

Or, ce que le décor mythique souligne vis-à-vis du monde hermétique de la quête narrative, c'est que ce système, quoique clos, n'est pas un système passif. Au contraire, c'est un système en mouvement perpétuel, un système vraiment actif. Un aspect essentiel de notre climat est une chaleur qui provoque les vents, vents qui agitent les nuages et les chassent sans cesse à travers le ciel.

Certes, dans Bleston, Revel est incapable d'activer ainsi le climat afin de trouver la lumière et la chaleur qui lui manquent. Par contre, il se sert des formes artificielles pour s'éclairer et se chauffer. A ce sujet il écrit dans son journal, "dans ces semaines ici vouées au calfeutrement, vouées à l'asséchante haleine rouge des radiateurs à gaz, dans 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."(pp.145-6)

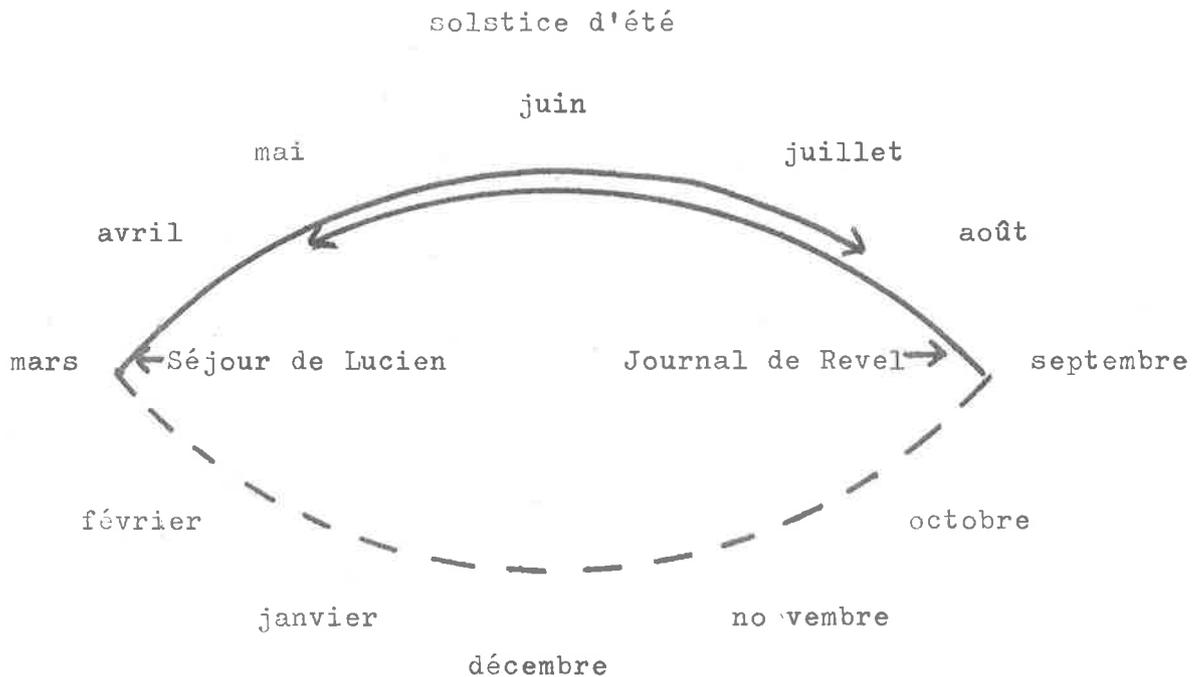
Mais quoique incapable de transformer littéralement le climat morne de Bleston, Revel peut opérer une substitution dans son journal qui reflète celle qu'il opère à Bleston. La chaleur et la lumière artificielles des radiateurs et des lampes du

foyer froid de Bleston deviendront, au moyen de la métaphore flamboyante de son écriture "une enceinte de miroirs" dont la chaleur de cette flamme "lui est renvoyée de telle sorte que l'incandescence augmente." (p.353) Et c'est ainsi que Revel multiplie les lueurs qu'il cherche. "Les mains du vent" qui agitent les nuages dans le ciel de Bleston deviennent ses propres mains qui écrivent pour mettre en mouvement sa recherche personnelle.

Le vent symbolise à merveille la recherche de Revel. Il coule partout, il agite et dérange, renversant des positions depuis longtemps acquises pour les reproduire dans des perspectives toutes nouvelles. Le vent peut être à la fois destructeur et créateur. Mais surtout et avant tout, il doit être actif, en mouvement perpétuel, car, immobilisé, il cesse d'exister. "Il n'y a plus de vent," disons-nous dans le calme qui suit l'orage. Et il n'y aura plus de Revel quand il terminera son journal. Il ne "vit" que dans et par sa narration. De là l'importance du vent et de l'équinoxe dans ce roman.

D'ailleurs, sachant déjà que Lucien joue le rôle symbolique du lecteur perspicace dont la recherche accompagne celle du narrateur, il est intéressant de noter que cet ami de Revel arrive le 1er mars, au début de l'équinoxe printanier et que Revel part le 30 septembre, à la fin de l'équinoxe automnal. Ces deux mois d'équinoxe sont caractérisés surtout par un vent excessif. Si "les mains du vent" (p.185) exercent les hantises de Revel, elles doivent aussi, du moins d'après Butor, entraîner le lecteur dans une recherche qui en est homologue. Nous ne croyons donc pas arbitraire que les dates de l'arrivée de Lucien et du départ de Revel renferment ces mois d'équinoxe, ces mois qui renferment à leur tour les cinq mois autour du solstice

d'été. En effet, nous trouvons notre idée confirmée par le schéma suivant, surtout quand nous ajoutons deux périodes de cinq mois, le séjour de Lucien (1er mars — 3 août) et le journal de Revel, (1er mai — 30 septembre) car ces deux trajets se chevauchent pendant les trois mois de la plus grande lumière.



"Le jour le plus obscur de toute l'année." p.264

Schéma 2.

Or, la lumière de ces jours autour du solstice d'été symbolisent la plus grande connaissance possible de son acte d'écrire que Revel cherche dans et par sa narration. Voilà pourquoi il écrit en été. Intégrant symboliquement la lumière qui l'entoure à Bleston et la transformant en la lumière métaphorique de sa

recherche, Jacques Revel espère éclairer toutes les lacunes de sa conscience. Mais nous savons déjà que même au solstice d'été la lumière n'est pas totale et que la progression des jours s'est arrêtée comme si ces jours "avaient rencontré un obstacle ou qu'ils fussent parvenus à la limite de leur force." (p.165) On pourrait même dire que le climat de Bleston détermine l'échec littéral de Revel.

Certes, comme le vent, son écriture le soulage, mais aussi elle le séduit et le trompe. De même que le vent chasse les nuages à travers le ciel, révélant puis cachant le soleil, de même le journal de Revel révèle et cache à la fois. A vrai dire, il aveugle son narrateur au fur et à mesure qu'il l'éclaire. "Les mains du vent me séduisent encore," écrit-il au sujet de ces mains "qui passent leurs doigts sur [ses] yeux comme pour les fermer," (p.187) car il y aura toujours des "queues de nuages" pour l'étouffer comme les "bras d'une pieuvre." (p.205)

Par conséquent, si le passage de ces nuages entraîne un obscurcissement avec chaque éclaircissement, il faut donc les écarter complètement du ciel au moyen d'une transformation qui leur est propre. La chaleur qui provoque le vent pousse en haut les nuages et les force à se décharger de leur eau. Et de même que le vent entraîne la transformation du voile effaçant des nuages en des myriades de gouttes de pluie, ces minuscules miroirs sphériques qui couvrent les fenêtres de Bleston, de même la recherche de Revel transforme la voile effaçante du temps passé en une enceinte de miroirs sphériques dans lesquels il peut regarder et se regarder.

Voilà pourquoi l'eau, sous toutes ses formes, joue un rôle considérable dans L'Emploi du temps. Car l'eau, ou bien le miroir

qui permet le regard, est essentielle à une œuvre narcissiste, et il faut considérer toute quête de soi comme appartenant à une telle catégorie littéraire.

A propos du rôle de l'eau dans une œuvre narcissiste, Gaston Bachelard cite la pensée de Paul Claudel, pensée que nous trouvons admirable en ce qui concerne L'Emploi du temps:

L'eau est le regard de la terre, son appareil
à regarder le temps..... 9

D'après l'analyse de Bachelard, ce n'est pas seulement que l'eau permet le regard, mais aussi qu'elle le rend actif:

L'eau sur le visage réveille l'énergie de voir.
Elle met la vue à l'actif; elle fait du regard
une action, une action claire, nette, facile. 10

Ce qui nous rappelle l'action de Jacques Revel pour qui écrire son journal est un moyen d'agir "en homme éveillé" (p.117) et d'offrir une résistance active à la ville pour qu'il puisse se découvrir.

Mais ce qui est intéressant dans l'observation de Bachelard c'est qu'il démontre comment le narcissisme individuel peut s'encadrer peu à peu dans un véritable narcissisme cosmique. Autour de Narcisse, dit-il:

C'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel
qui vient prendre conscience de sa grandiose
image. 11

Or, c'est précisément le rôle joué par le journal de Jacques Revel. A cet égard, celui-ci définit ainsi la blancheur de la page où il écrit:

9. Cité dans L'eau et les Rêves à la page 45.

10.G.Bachelard, L'eau et les Rêves, p.117

11.Ibid., p.36

Ce qu'elle recouvre, c'est un miroir, cette épaisse couche de peinture que ma plume gratte, telle une pointe de couteau [.....] telle une flamme de chalumeau, 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 [.....] mon propre visage et le tien derrière lui, Bleston. (p.405)

Mais, en fin de compte, le reflet produit par Revel le trompe, car il se sert de miroirs sphériques et de tels miroirs déforment ainsi l'image. Considérant longuement "au travers de [son] propre reflet dans la pupille de la fenêtre, les innombrables gouttes d'eau, minuscules miroirs sphériques", (p.435) Revel résume sa quête métaphorique, ce regard intérieur par la pupille de sa conscience, ce miroir également convexe destiné à produire une image légèrement déformée. Amassant peu à peu dans sa vision ces maintes images, elles resteront pourtant "mauvais miroirs, grossiers miroirs, troubles miroirs, ternis, confus [et] dépolis." (p.333) Car ce qui caractérise surtout le roman du roman, c'est que le reflet qu'il produit à l'intérieur de l'œuvre ne révèle pas l'auteur tel qu'il se croit, ni même tel qu'il voudrait être, mais plutôt comme un étranger, un Autre. En vérité, le récit de Revel, quand il le relit, lui apparaît "de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre." (p.284)

Cette nature décevante du reflet dans le "miroir piège" (p.403) que devient le journal de Revel se manifeste surtout dans le rôle joué par le négatif de Burton, l'auteur du Meurtre de Bleston. Se sentant incapable de le détruire, Revel écrit dans son journal, avant de remettre ce négatif entre les pages du roman policier, "Je ne sais plus ce que je pense, comment pourrais-je contrôler ce que j'écris?" (p.204) Mené jusqu'à lui

à cause de sa narration,¹² Revel ne peut pas regarder ce "talismán maléfique" (p.212) "sans une espèce d'effroi".(p.204) "Strident des coïncidences qu'il incarne," il lui donne "une sorte de vertige et d'effarement comme s'il était la preuve que je me suis perdu moi-même," écrit-il, "que je suis désormais la possession et le jouet d'une immense puissance sournoise."(p.199)

A vrai dire, la quête narrative de Revel est une recherche de la conscience subjective, et la conscience, tel l'œil lui-même ne peut se voir sauf sous forme de reflet, insuffisant peut-être, mais nécessaire et complémentaire. Semblables aux deux faces d'une même médaille, le négatif et la photographie se complètent. Quoiqu'il soit incapable de s'objectiviser lui-même, Jacques Revel peut du moins présenter à son lecteur son moi ancien et son moi présent comme un tout significatif.

D'après Merleau-Ponty, l'aspect essentiel d'une quête de la conscience subjective c'est qu'elle est condamnée à "se saisir dans une sorte d'ambiguïté et d'obscurité."¹³ D'ailleurs, la lumière totale serait aveuglante. Voilà pourquoi Revel se détourne de la lumière qu'il cherche afin de la retrouver réfléchie dans son journal. Replongeant dans son hiver il cherche à établir une carte de son propre relief "afin de pouvoir suivre le dessin des ombres que [ses] jours ont projetées les unes sur les autres, en avant et en arrière jusqu'à maintenant." (p.396)

Cherchant l'ombre pour mettre en relief la lumière qu'il

12. Sa promenade vers cet endroit est provoquée par la rédaction de sa trahison de G.W.Burton la nuit où celui-ci avait pris sa photo au tir photographique.

13. M.Merleau-Ponty, La phénoménologie de la perception, p.432

cherche et qui l'entoure, sa quête devient par conséquent de plus en plus obscure et souterraine. Rampant vers la mémoire, ajoutant ligne après ligne et page après page à ce souterrain creusé vers son réveil, son journal acquiert les dimensions d'un labyrinthe où Jacques Revel se voit comme une taupe qui se heurte à **chaque** pas "dans ses galeries de boue" (p.60) qui l'égarent de plus en plus.

Or, dès sa première visite au musée, momentanément sans identité ¹⁴ et cherchant à déchiffrer une ville étrange, Revel s'identifie avec le Thésée du panneau-pivot, ce Thésée qui tue le Minotaure du labyrinthe crétan. Plus tard il identifie aussi les sœurs Bailey avec Ariane et Phèdre. Une telle identification met en évidence la recherche de la lumière dans l'obscurité. Car Rose est Phèdre, et telle sa sœur aînée, "la fille de Minos et de Pasiphaé." ¹⁵ Ces deux sœurs, de par leur hérédité, incarnent ainsi l'ombre et la lumière de notre monde dans une seule unité. "Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux," dit la Phèdre de Racine. ¹⁶ Sur le côté paternel, tout ce qui est obscur : la nuit et les enfers. Et sur le côté maternel, tout ce qui donne de la lumière : le jour et le soleil. Même les "cheveux blonds presque roux" d'Ann et ceux "roux presque noirs" de Rose rehaussent le côté clair et le côté obscur d'une seule unité, car ces deux sœurs se ressemblent tant (p.87) que Revel les confond quelquefois quand il les regarde.

14. A ce moment la police renouvelait sa carte d'identité.

15. J.Racine, Phèdre, v.36

16. Ibid., v.1276

D'ailleurs, quand il amène Lucien au Musée pour lui montrer les tapisseries, il confond la Phèdre des tapisseries avec Perséphone, la reine des enfers. Et si son journal est son labyrinthe, il est aussi sa descente aux enfers. Son labyrinthe et sa descente ont la même structure, dans son esprit comme dans son journal où il écrit:

Le cordon de phrases [.....] qui me relie directement à ce moment du 1er mai [.....] 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, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore. (p.274)

Or, les enfers sont le lieu où se trouvent ceux qui sont damnés, un lieu symbolisé surtout par des flammes qui brûlent et tourmentent. Et il en est de même à l'égard du journal de Revel, ce journal qui se caractérise par une écriture qui brûle et tourmente celui qui l'écrit. Ainsi cette écriture devient de plus en plus ce cycle infernal qui marque la descente aux enfers de Revel. Cette œuvre n'est pas seulement l'extériorisation de sa haine, mais corollairement l'intériorisation de sa quête. Et le texte est donc destiné à opérer en deux sens opposés à la fois, provoquant la haine en même temps qu'il la soulage. Du moment même où il commence sa narration, il crée donc son propre cycle infernal. Il est inévitable que son écriture, "ses flammes qui sont parties de [ses] mains" (p.356) pour soulager sa haine, l'enferme et se retourne contre lui dénaturée, pourrie et contaminée au cours de son long cheminement dans son journal.

Tout compte fait, dès le début de sa narration la quête

narrative se revêt d'une sorte d'Altérité sartrienne, semblable à "cette offrande mal agréée" de Caïn, "dont la fumée retombe sur son donateur." (p.106) A propos du fléau du Bleston, Jacques Revel a raison de croire que cette information lui est "en quelque sorte personnellement destinée." (p.179) Car Buck, en tant qu'agent provocateur de cette quête, est "définitivement exilé" (p.154) à Bleston. Par conséquent, cette haine contagieuse, cet "aliment perpétuel" (p.418) de la révolte littéraire de notre héros se nourrira continuellement pour autant qu'il reste à Bleston. L'enregistrement de la plainte de Buck peut rendre solide la haine de Revel dans un acte également "affermissant", mais son journal n'effacera jamais son aliment perpétuel. Amoindrie peut-être, rendue incandescente et ainsi sans danger réel, (la chaleur incandescente ne brûle pas celui qui la touche,) sa haine persiste quand même, semblable à l'opacité sur la fenêtre du train de l'arrivée et du départ de Revel. Noire au début et grise à la fin, Revel ne réussira jamais à rendre cette vitre transparente. C'est le paradoxe de sa quête. Sans une haine pour l'alimenter, la quête cesserait d'exister. Et sans l'opacité de la vitre, il n'y aurait rien à éclairer. La quête n'aurait plus de raison d'exister. Le paradoxe de la flamme haineuse et meurtrière du journal de Revel est nécessaire pour que la quête narrative puisse se manifester.

Au sujet de l'origine du feu au moyen du frottement des deux bâtons dévorés aussitôt par la flamme qui en résulte, il est intéressant de noter que, dans sa psychanalyse du feu, Gaston Bachelard précise le sens de ce paradoxe quand il remarque que:

Jamais le complexe d'Œdipe n'a été mieux et plus complètement désigné: si tu manques le

feu, l'échec cuisant rongera ton cœur, le feu restera en toi. Si tu produis le feu, le sphinx lui-même te consumera. 17

Evidemment, de même que le frottement des deux bâtons produit le feu, de même la friction entre la fiction et la narration de Revel produit les flammes figurées et dévorantes de son écriture, ces flammes transformatrices qui le séduisent et le rendent aveugle jusqu'au moment où il s'écrie, "A quoi bon maintenant continuer cet immense, cet absurde effort pour y voir clair, qui ne m'a servi qu'à mieux me perdre?" (p.277)

Comment donc sortir de ce cycle infernal, cette transformation alchimique qu'est son journal, destiné à l'empêcher de s'y voir lui-même? C'est que Revel en sort de par une transformation réciproque qui lui permet, tel un Phœnix, de renaître des cendres de ses mots métaphoriquement brûlés et de voir son monde dans une perspective toute nouvelle. Puisque sa quête est fondamentalement un déchiffrement d'un labyrinthe, elle se caractérise par une mise en lumière de la conscience et la transformation de celle-ci par un éclaircissement. Et au sujet de l'alchimiste qui cherche à vérifier expérimentalement ses opinions à l'intérieur de son œuvre, Butor écrit dans son essai, "L'alchimie et son langage":

Cette similitude entre l'artiste et l'œuvre s'accompagne de plus d'une influence mutuelle. La matière transformée, transforme à son tour. (A.L.p.16)

Il ne faut pas oublier que Jacques Revel, en tant qu'alchimiste joue un double rôle, celui de créer un livre d'initiation qui sera un autre labyrinthe au fur et à mesure qu'il déchiffre le sien. A propos de ce labyrinthe initiatique dans lequel le rôle

17. G.Bachelard, La psychanalyse du feu, p.48

du narrateur et celui de son lecteur sont homologues l'un de l'autre, Butor décrit ainsi ces documents chiffrés:

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 contraire, celui chez qui se sera éveillé un véritable désir de pénétrer, y parviendra au bout d'un peu de recherche et de temps. L'alchimiste considère cette difficulté d'accès comme essentielle, car il s'agit de transformer la mentalité du lecteur afin de le rendre capable de percevoir le sens des actes décrits. (A.L.pp.16-17)

Jacques Revel n'est pas seulement le narrateur de son journal, il est aussi son propre lecteur. Et sa transformation est fondamentalement cette transformation dont parle Butor, cette initiation qui lui permet de se percevoir à un autre niveau de compréhension.

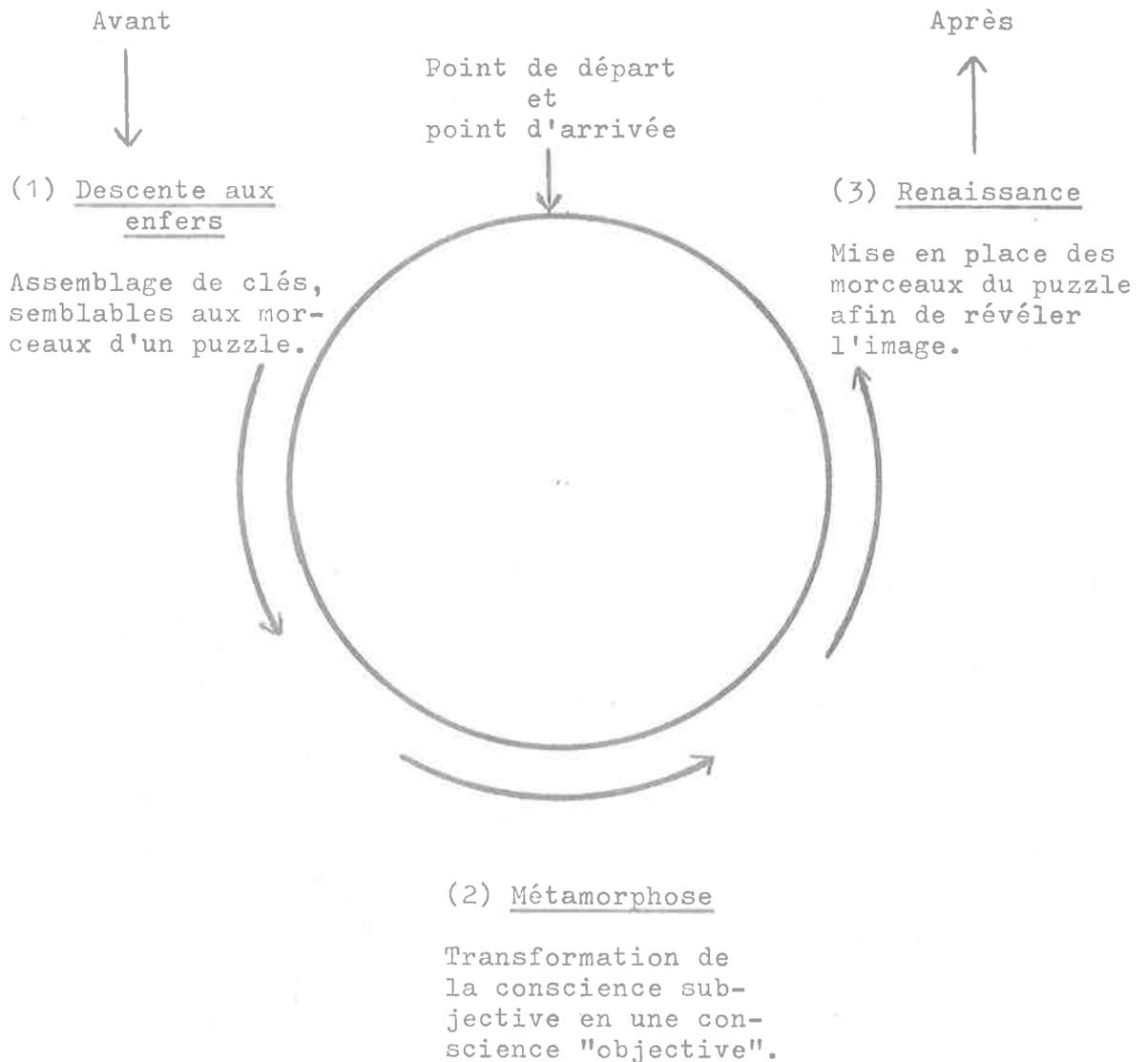
Or, sa mentalité se transforme au fur et à mesure qu'il déchiffre son labyrinthe. Selon Butor, la recherche d'un traité d'alchimie ressemble à la recherche d'un homme qui essaie de comprendre les règles d'un nouveau jeu.

Pour celui qui assiste à une partie d'échecs sans connaître les règles du jeu, les pièces semblent d'abord être déplacées au hasard. S'il connaît d'autres jeux similaires, les dames par exemple, les joueurs lui apparaîtront comme des enfants qui accumulent méprises sur méprises. Mais s'il continue, il décèlera bientôt des régularités. Il verra que les pièces ont des fonctions précises, et que les parties se terminent lorsque se produit un événement bien déterminé, vers lequel tout le reste est orienté. (A.L.p.17)

Il n'est pas difficile de percevoir en Jacques Revel ce spectateur "mettant en œuvre toute une immense machinerie mentale afin de démonter [la] pesante complexité confuse" (p.403) de son jeu, ce jeu qui est sans aucun doute le jeu sacrificiel d'un rite initiatique. C'est là le véritable rôle de la transformation alchimique.

Et pour étudier la progression de ce rite, son déchiffrement se divise aisément en trois étapes principales. Ce sont celles de tout rite initiatique, la descente aux enfers, la métamorphose et la renaissance. Adhérant à cette division dans notre analyse nous la représentons dans le schéma suivant, non sous la forme linéaire de la quête ordinaire mais sous la forme cyclique du roman hermétique, ce roman qui recommence à sa fin.

3. Le rite.



(1) La Descente

Complètement perdu à son arrivée, Jacques Revel ressemble à l'image pathétique d'un homme pris dans le vortex d'un immense trompe-l'œil qui n'est là que pour l'engloutir. Il parle mal l'anglais, il ignore les conventions sociales, enfin il "ne connaissait pas encore les règlements." (p.207) Il faut donc qu'il les apprenne.

Ce cours d'instruction est provoqué par une résistance de la part de Revel en ce qui concerne les nécessités fondamentales de son existence, une chambre où il peut vivre et un restaurant où il peut manger. Dès son entrée dans sa chambre à l'Ecrou, il résiste à sa pauvreté, écrivant à ce sujet, "je ne puis pas rester ici, je ne dois pas rester ici, je suis perdu si je reste ici, dès demain je vais me mettre en quête d'un logement meilleur." (p.26) Pareillement il résiste à la mauvaise nourriture de la plupart des restaurants qui se trouvent à Bleston. "J'ai dit non," écrit-il, "et j'ai décidé de partir à la recherche d'une nourriture moins fade, qui satisfasse non seulement le ventre, mais le palais, car le goût habitué aux belles saveurs franches ou raffinées s'affaiblit et s'infecte s'il en est privé trop complètement et trop longtemps." (p.54)

C'est ainsi qu'il débute dans une recherche de déchiffrement de la ville dans laquelle évidemment il aura besoin de guides. Les guides jouent un rôle important dans toute quête de déchiffrement. Ils font la liaison entre le connu et l'inconnu et sont en eux-mêmes des clés dans cette piste intrigante de Revel, des clés qu'il faut examiner et interroger une par une afin d'assembler

tous les morceaux du puzzle, cette énigme qu'il cherche à résoudre. La quête de Revel constitue un tel interrogatoire, non seulement des guides traditionnels, mais enfin de tout ce qui l'entoure dans cette ville, les habitants, les œuvres-d'art, les édifices et ainsi de suite.

Et cette quête commence à table rase. Puisqu'il parle si mal l'anglais, il lui faut tout d'abord déchiffrer même la langue, y superposant automatiquement "la traduction française." (p.80) Etant obligé de forcer perpétuellement le sens des mots pour se faire comprendre, "traduisant, toujours traduisant," (p.269) on ne s'étonne guère que notre héros s'attache tout d'abord à James Jenkins. La première personne dont il fait la connaissance à Bleston, c'est James qui lui sert d'interprète. "Un ange gardien à la voix patiente, seule intelligible au milieu du clapotement général," (p.71) c'est un ami très précieux pour Revel "tout nouveau débarqué dans cette ville d'égarements, de paroles opaques et de malentendus." (p.127) C'est lui seul qui a su rendre familière à Jacques la langue anglaise. Et c'est grâce à lui que Revel a pu "se débrouiller rapidement dans [son] travail." (p.30) En tant que "véritable citoyen de Bleston," (p.37) on s'attend à ce qu'il devienne le guide principal de Jacques Revel. "Expert incomparable en certains secrets de Bleston," (p.310) il connaissait suffisamment les manières de cette ville pour prévoir les difficultés de Revel. Et c'est lui qui, comme "acteur principal" (p.362) du drame, présente notre héros à Ann Bailey à qui il achète le plan de Bleston, le premier pas pris dans son déchiffrement de la ville.

Le plan joue un rôle important pour celui qui veut déchiffrer une ville étrangère. Il lui donne "la situation approximative" (p.149) d'une adresse. Et quoiqu'une "image très imparfaite", il permet à Revel d'embrasser "d'un seul regard toute l'étendue de la ville" (p.60) pour qu'il soit mieux renseigné "sur la structure de Bleston que n'aurait pu l'être un aviateur la survolant." (p.61) Tel le plan d'un architecte qui va construire un grand édifice, le plan lui est nécessaire. C'est "la carte provisoire" dont parle Butor dans son essai "Intervention à Royaumont", carte nécessaire pour commencer son exploration. Grâce à elle, Jacques Revel, "tel un homme de laboratoire, armé de son microscope [...peut...]" examiner cette énorme cellule cancéreuse dont chaque encre d'imprimerie, comme un colorant approprié, faisait ressortir un système d'organes," (p.61) comme plus tard, en tant que narrateur de cette expérience, il sera ce "dérisoire alchimiste" (p.397) dont le déchiffrement devient ce "laboratoire du récit" qu'est le roman comme recherche.

Pourtant, tout guide, tel le plan de Bleston et les lignes imprimées du catalogue, se montre en fin de compte, plus ou moins insuffisant. James Jenkins ne peut pas trouver un logement meilleur pour Revel. D'ailleurs, plus l'amitié entre ces deux hommes s'approfondit, plus elle révèle l'étendue de l'ignorance de Jacques auprès de son ami, sa prédilection pour le genre roman policier par exemple, et son association avec les gens de la foire. James n'est pas le passe-partout qu'il cherche pour résoudre son énigme.

Même l'auteur du Meurtre de Bleston se révèle insuffisant comme guide. Cet autre "complice contre la ville" (p.80) n'est capable de voir ni le "profond rêve irréfutable" ni le "sourd pouvoir germinateur" de la Nouvelle Cathédrale qu'il décrit au

contraire avec force sarcasmes. C'est à Revel de commenter:

Ma propre connaissance de la ville débordait donc sur ce point celle qui s'exprimait dans son livre, incomparablement plus étendue par ailleurs évidemment, si précise et profonde en d'autres régions comme je n'ai cessé de m'en rendre compte; mais je débouchais là sur un territoire dans lequel ce J.-C.Hamilton, qui m'avait si bien dirigé jusqu'alors, ne pouvait plus me servir de guide, où il me faudrait m'aventurer seul. (p.175)

En effet, même le meilleur guide ressemble au plan de Bleston qui déforme la réalité qu'il représente. Plus il connaît Bleston, plus ce plan, même avec d'autres réseaux superposés, lui révèle l'étendue de son ignorance, car "le dessin des rues n'a pas changé sur le papier, alors que dans la réalité, il a subi quelques modifications légères," (p.172) un nouveau bâtiment par exemple, ou un qui s'est écroulé.

Car enfin, le plan de Bleston est une carte à deux dimensions qui reste toutefois insuffisante quand il s'agit de déchiffrer une réalité à trois dimensions, telle celle des édifices de la ville. Également, les guides dont se sert Jacques Revel, (les conversations avec ses amis, soit parlées, soit racontées, les lignes imprimées des catalogues et des guides et aussi celles du roman policier classique,) tous ces guides sont fondamentalement des "langages" à deux dimensions. Et comme le plan de Bleston, ces systèmes de référence à deux dimensions ne seront toujours qu'une approximation vis-à-vis d'une réalité plus vaste.

Cependant, cette approximation, quoique insuffisante, est nécessaire, tel le plan pour l'entrepreneur sans lequel il ne parviendrait jamais à sa construction. Corollairement, sans la ligne écrite de son "langage", Jacques Revel ne parviendrait^{pas} non

plus à la construction de son "édifice". Mais, afin de parvenir à sa construction, l'entrepreneur interprète et doit interpréter son plan. Et il en est de même pour Jacques Revel. Il interprète la "carte provisoire" de son expérience vécue dans un acte qui commence le 1er mai, acte qui devient son aventure narrative. Enfin, c'est seulement par cette interprétation purement personnelle qu'il cherche à comprendre et à se comprendre pendant son séjour dans cette ville haïe.

Tout compte fait, les sept mois de déchiffrement à Bleston avant que Revel ne commence son journal, n'ont pas produit la clarté qu'il cherche. Au contraire, désœuvré, semblable à un bateau sans gouvernail, Revel réagit contre sa vie sans direction. Il lui faut faire quelque chose de plus "flamboyant". La haine contagieuse de Buck a couvé dangereusement en lui pendant sept mois, cette haine noire de la sorcellerie insidieuse de Bleston qui l'égare mais qui en même temps lui signale ses propres insuffisances et l'ignorance qui l'empêche de vaincre la ville. Et cette haine qui motive son récit se cristallise au cours du mois d'avril où, aggravée par George Burton qui commence à "manigencer sa mise en scène," (p.316) (cette scène "criminelle" qui va révéler la véritable identité de l'auteur,) la haine de Revel s'exprime par une suite d'actes "incendiaires", voire rituels, qui précèdent l'éruption finale de cette haine si longuement couvée, en les flammes métaphoriques de son écriture.

Bref, ces actes commencent le 13 avril où il brûle un permis de séjour abandonné à Plaisance Gardens, cette réduction de la ville de Bleston, pour que "les choses [soient] rentrées dans l'ordre maintenant." (p.331) Puis, le 27 avril, "n'en

pouvant plus de tout cet obscurcissement, de tout cet empoussièremment," (p.315) il brûle le plan de Bleston, ce meurtre en effigie qui motive cet autre meurtre en effigie qu'il commence le 1er mai pour faire jaillir à tout prix une lueur. Finalement, après avoir dîné chez les Burton, il rêve cette nuit même qu'il dîne chez eux et que Doris apporte pour dessert un exemplaire du Meurtre de Bleston trempé dans du rhum. "Les sept lettres du nom de Bleston," écrit-il, "devenaient lumineuses, [.....] le rhum se mettait à flamber doucement, [et] l'incendie gagnait les lettres de l'auteur." (p.296) Ce rêve nous semble préfigurer cet autre "rêve éveillé" qu'est son propre meurtre de Bleston, là où Revel déchiffrera cette première phrase: "Les lueurs se sont multipliées", dont les caractères lui brûlent les yeux. (p.273)

Sans aucun doute, Jacques Revel écrit pour s'éclairer, pour que les flammes métaphoriques illuminent sa recherche. Mais, prenant pour guides son expérience vécue et sa narration de celle-ci, son écriture, elle aussi, se montre également insuffisante, semblable au plan de Bleston. Certes, elle lui permet de reconstituer son passé avec une "assez grande précision", (p.288) mais la lecture renouvelée de celle-ci révèle une insuffisance qui devient presque intolérable pour lui. C'est la nature inévitablement lacunaire de son journal. S'il est "indispensable qu'[il] rétablisse cette cheville," (p.285) l'insuffisance et de la fiction et de la narration entraîne une série de modifications réciproques qui s'effectue à l'intérieur de son plan de sorte que ses changements d'optique vont en s'accumulant. Bref, le labyrinthe de Bleston/ville est devenu celui de Bleston/journal. Au fur et à mesure que la recherche méthodique de Revel procède

d'une manière de plus en plus compliquée, elle l'accable et l'aveugle. "Comment présenter les choses sans savoir?" se demande-t-il, "par où commencer dans cet amas de craintes et de présomptions pour ne pas provoquer de malentendu?" (p.260) S'il ne sait plus ce qu'il pense, comment pourrait-il contrôler ce qu'il écrit? En vérité, on peut même dire que sa vraie descente aux enfers ne commence qu'avec sa narration, cette description exploratrice qu'il décrit ainsi:

C'était comme une piste tracée à mon intention, une piste où à chaque étape, on me dévoilait le terme de la suivante, une piste pour mieux me perdre. (p.113)

A vrai dire, la quête narrative de Revel exemplifie la problématique du roman qui s'intègre à sa propre genèse. Quoique manifestation d'une décision librement et lucidement prise, une fois commencée, une telle narration emprisonne son narrateur et le jette dans une sorte de danse macabre où chaque pas est plus ou moins réglé d'avance par sa propre "volonté sourde et tenace," (p.212) jusqu'à la fin du jeu.

Il faut noter bien que c'est en commençant sa narration que Jacques Revel met en mouvement le réseau fonctionnel de son véritable rite initiatique, ce meurtre en suspens dont parle ainsi James Jenkins dans Les présages:

Voilà: c'est comme si tous les acteurs d'un meurtre y étaient cachés; tout est prêt: la victime est derrière une des portes, la main sur la poignée de la serrure; elle va sortir, tourner au coin où son ennemi s'est ambushé, le doigt déjà sur la détente; mais tout est suspendu. (p.130)

Sans ombre de doute de notre part, quand Jacques Revel écrit: "Les lueurs se sont multipliées", il déclenche toute une série d'événements inévitable par laquelle "la constellation des

acteurs s'organise selon une forme nouvelle d'où l'un des membres de l'ensemble ancien automatiquement s'exclut." (p.215) Et c'est une exclusion nécessaire pour que l'attente se termine, pour que l'on puisse "marcher enfin, parler enfin, respirer." (p.131)

Il est intéressant de citer ici le critique perspicace Roland Barthes à propos du rôle des personnages romanesques. Ils sont, dit-il:

..... essentiellement les termes d'un réseau fonctionnel de figures, réseau qui ne peut être saisi dans sa tenue qu'à l'intérieur de l'œuvre, dans ses entours, non dans ses racines. 18

Car ce réseau fonctionnel de figures ou de personnages est déjà établi avant que la narration de Revel ne commence. Grâce à son déchiffrement de la ville il a fait la connaissance d'Ann comme il fera celle de Rose. Corollairement, cherchant dans Le Meurtre de Bleston un complice contre la ville, il a fait la connaissance de son auteur, car c'est grâce à ce roman policier qu'ils se sont rencontrés. Même Lucien, qui forcera Burton de révéler son identité, est venu à la ville.

Mais ce n'est pas seulement que la narration de Revel déclenche ce réseau qui lui permet de trahir son ami. C'est surtout que sa narration le mène inévitablement vers son crime, en un sens le forçant de révéler le fragment de réalité qu'est le véritable nom de l'auteur du Meurtre de Bleston — ou bien, au niveau narratif celui du "meurtre" de Bleston — ce visage de l'homme qui est en train de se masquer. Au niveau de l'expérience vécue, le crime de Revel est cette trahison de son ami. Mais s'il n'écrivait pas son

journal il n'aurait jamais fait une telle révélation. Car Revel vient de décrire l'achat du Meurtre de Bleston avant sa visite à la foire avec James Jenkins où il voit du haut de la grande roue les Burton. Et c'est à cause de cette intervention du roman policier et de l'obsession, même provisoire, que cette œuvre exerce sur lui, qu'il révèle le nom G.W.Burton à James. Sans cette intervention, ses "paroles n'auraient pas été celles-là." (p.194) Et il en est de même le lendemain. "Afin de pouvoir mieux retrouver, mieux décrire [sa] visite de novembre", (p.286) Revel retourne à l'Ancienne Cathédrale pour rafraîchir sa mémoire. Et c'est ainsi qu'il rappelle une visite antérieure où il était tombé devant "cette jeune fille dont [il] était de plus en plus persuadé qu'elle était bien Rose Bailey." (p.288) Et voilà pourquoi, provoqué par "cette autre intervention du roman de J.-C. Hamilton", (p.194) il est devenu meurtrier pour Rose, cherchant "quelque parole qui [lui] donnât du prestige à ses yeux." (p.288) Evidemment c'est cette parole "meurtrière" par laquelle il a failli tuer son ami par négligence.

Que cette narration mène inévitablement au crime révélateur de Revel n'est pas surprenant. Après tout, elle est fondamentalement la manière par laquelle il cherche à se rendre conscient de ce qui se passe autour de lui. Tout en élévant le passé au jour ou à la parole, Revel devient conscient de l'influence que ce passé a déjà eue sur sa narration et par conséquent sur sa réalité. Tous les événements de son séjour à Bleston influent sur sa narration par le fait même qu'il les incorpore dans son journal, même à son insu. D'ailleurs, la narration de ce qui s'est déjà passé est le seul moyen par lequel il devienne conscient de cette influence.

Le rôle de la narration vis-à-vis de cette prise de conscience sera vite éclairé par une brève analyse de certaines conversations racontées par Revel. En premier lieu, la rédaction de la conversation avec George Burton au sujet de son métier romanesque, joue un rôle significatif dans l'éclaircissement de Revel à propos de l'architecture évolutive de son acte. Quoique narrée en juillet, cette conversation a eu lieu pendant mai, le premier mois de la rédaction de son journal. A son insu il a déjà incorporé cette "nouvelle dimension" élaborée par Burton dans son œuvre. Mais c'est seulement en racontant cette conversation qu'il peut prendre conscience de cette architecture évolutive de sa propre série d'événements et les deux séries temporelles dans lesquelles s'inscrit sa quête. Qui plus est, réveillé ainsi par sa narration, Revel comprend enfin pourquoi c'est tout à fait naturel que "ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accumulent," (p.251) "puisque dans la réalité, trop souvent, c'est seulement lorsque l'explosion du malheur est venu troubler notre vie, que, réveillés, nous recherchons ses origines." (p.250)

Le deuxième épisode qui exerce une influence considérable sur la rédaction de son texte a lieu le 8 juin, après la trahison de Revel. Cet épisode, narré le 11 août, permet à Revel de comprendre l'aspect essentiel de son journal, c'est-à-dire, la nature de sa durée. C'est pendant une visite aux tapisseries le 8 juin que Jenkins lui a fait remarquer que les panneaux ne représentent pas un moment instantané mais une action qui dure 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."

(p.309) Or, à partir de cette interprétation, la narration de Revel commence à son insu, à se revêtir d'une pareille "succession" qui lui permet de passer du dernier dîner dans l'Oriental Bamboo jusqu'au premier, ou de la dernière visite à la foire jusqu'à la première et ainsi de suite dans une seule et longue phrase. Sans raconter cette visite, il ne serait jamais devenu conscient de "l'influence évidente" (p.307) que cette interprétation de James, par son intégration, avait eue sur la rédaction de son texte.

Sans ombre de doute, cet "aspect essentiel" (p.309) des tapisseries que James lui fait remarquer est aussi l'aspect essentiel de son journal. Ce n'est pas non plus un moment instantané, mais plutôt une représentation d'un acte qui dure un certain temps, et dans lequel "une même figure peut y participer à des événements parfois évidemment séparés" (p.309) pour révéler ainsi le "véritable rôle" de cette figure. C'est précisément ce qu'il cherche au moyen de sa narration, la signification de son acte d'écrire et de son propre rôle. Et la structure de sa narration, étant le reflet symbolique de la structure de son esprit au moment d'écrire, entraînera la prise de conscience qui l'éclairera après sa métamorphose.

Après ce coup d'œil rétrospectif Revel peut comprendre peu à peu le rôle de cette structure ou architecture qui s'organise petit à petit à l'intérieur de sa narration. Et l'architecture dont nous parlons ici est essentiellement une architecture temporelle. Pour Revel, le temps est de première importance. Il essaie de reconstituer son passé, de le relier à son présent et par ce moyen il espère entrevoir son futur. Pour lui, le temps est à la fois une condamnation et un salut. D'une part, il l'empêche d'achever son journal, de remplir toutes ses lacunes. Mais

d'autre part, ce temps empêche que Revel ne détruise son œuvre. Juste après sa métamorphose et à propos de la "furieuse envie" qu'il avait eue de brûler son journal, Revel écrit au sujet de toutes ces phrases et ces pages, "ce qui les a sauvées, m'a sauvé, c'est leur nombre, c'est le temps qu'il aurait fallu." (p.378) Incapable d'échapper à une existence qui se rattache à un temps qui évolue sans cesse, Revel l'incorpore à l'intérieur de son œuvre même où il introduit chaque mois un autre niveau temporel. Et c'est ainsi que son journal acquiert sa propre spatio-temporalité par rapport à laquelle l'écriture de Revel est la liaison, ou ce qu'il appelle "l'espace-témoin" dans "l'alluvionnement de ces heures." (p.173)

Et semblable à sa décision d'écrire, cette décision d'intégrer son temps dans l'espace de son journal provient également d'un choix libre. Ce choix est symbolisé par le calendrier donné à notre héros en janvier par Ann, la pourvoyeuse des clés par lesquelles Revel espère sortir du labyrinthe. Elle vend à Revel les cartes pour son déchiffrement de Bleston et le papier pour écrire son journal. Mais notons bien qu'elle lui donne un calendrier au moment le plus obscur de toute l'année. Ce calendrier "demeure comme signet à la page des tapisseries" (p.303) dans le guide de Bleston, et Revel accepte de bon cœur ce don du "temps".

Corollairement, au niveau narratif, il accepte librement et en pleine connaissance de cause, une temporalité qui lui est propre et qu'il incorpore à l'intérieur de l'espace de son œuvre qui s'étend du 1er mai au 30 septembre, de sorte que cette œuvre se revêt peu à peu d'une architecture spatio-temporelle qu'il décrit enfin comme une "végétation d'événements et de pensées,

d'oublis et de réflexions, de tentatives, immense échafaudage de branches bourgeonnantes, se ramifiant, se rencontrant, se faisant ombre, se traversant, se réunissant, se faisant guerre, immense échafaudage de poutres vivantes que toutes les pages de cette semaine explorent." (p.424)

Cette intégration de son temps dans l'espace de son journal, cette architecture évoluant de son esprit, entraîne la prise de conscience fondamentale qui se rapporte directement à la métamorphose du héros-narrateur. D'ailleurs, la spatio-temporalité de la structure de "cette longue chaîne réticulée de phrases" (p.374) confère une permanence à son acte d'écrire, de sorte que "cet acte accompli dans la nuit [.....] cet acte profondément déraisonnable évidemment ne se laisserait pas noyer, ne se laisserait pas éteindre." (p.292) Par un tel acte d'intégration, le temps qui n'a pas encore fini de venir ne meurt pas mais dure, absorbant "toute tentation dans [sa] permanence," (p.338) comme dit Revel au sujet de la façade de l'édifice en train de s'élever à Bleston.

Cette structure qui s'organise à l'intérieur de son journal nous rappelle l'importance de la structure permanente d'une série d'événements dont parle Lévi-Strauss dans son livre Anthropologie structurale, structure qui se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur à cause du caractère spécifique du temps mythique qui serait à la fois réversible et irréversible. La valeur de la structure permanente du mythe est précisée par Lévi-Strauss dans l'extrait qui suit:

Or, que fait l'historien quand il évoque la Révolution française? Il se réfère à une suite d'événements passés, dont les conséquences lointaines se font sans doute encore sentir à travers toute une série, non-réversible, d'événements

intermédiaires. Mais pour l'homme politique et pour ceux qui l'écoutent, la Révolution française est une réalité d'un autre ordre; séquence d'événements passés, mais aussi schème doué d'une efficacité permanente, permettant d'interpréter la structure sociale de la France actuelle, les antagonismes qui s'y manifestent et d'entrevoir les linéaments de l'évolution future. 19

A notre avis, cette permanence de la structure spatio-temporelle de son journal confère une signification à l'acte de Revel. Car c'est grâce à elle seule qu'il pourra "recommencer [ses] évaluations" (p.339) sur l'édifice inachevé de son journal. En outre, sans une telle "durée", il n'y aurait pas non plus une pierre de touche sur laquelle fonder le déchiffrement du livre futur.

Evidemment, afin de "voir" la valeur intrinsèque de cette permanence, il faut que Jacques Revel s'exclue métaphoriquement de son œuvre. C'est une sorte de suicide symbolique entraîné par le narrateur-quêtant lui-même. Il "se tue" pour qu'il puisse "renaître". Ce n'est pas la "fin" du narrateur. C'est plutôt une étape essentielle dans sa piste intrigante, une étape par laquelle le narrateur doit passer afin de prendre conscience de soi et de son acte d'écrire.

De là la signification de cette conversation avec Lucien au cours d'une visite aux tapisseries. Car c'est Lucien qui indique "à quel point était naturelle et presque inévitable cette rencontre des deux rois de Thèbes et d'Athènes." (p.254) Quand le départ de Revel "termine cette dernière phrase", (p.439) Thésée le quêteur cèdera la place à Œdipe, le roi damné par le malheur de la vérité, cette lumière qui se caractérise par une clarté aveuglante. Et l'épée de Thésée, en tant que plume du narrateur-

quêtant n'est mortelle que dans la mesure où la "mort" qu'elle entraîne marque une transformation fondamentale, une transformation effectuée par le narrateur lui-même en tant que "suicide symbolique". Nous voyons cette transformation cristallisée dans la métamorphose de la conscience de Jacques Revel pendant la nuit du 31 août. Et cette métamorphose que nous allons étudier maintenant est une transformation dont dépend non seulement la prise de conscience du narrateur mais aussi sa "survie".

(2) La Métamorphose

(a) La transformation réciproque.

L'essence de la métamorphose de Jacques Revel s'exprime par une transformation de sa mentalité pour que sa vision puisse adopter une perspective complètement nouvelle, une perspective qui lui permet d'écrire dans son journal le 2 septembre:

Je sais que toute une aventure qui prenait forme depuis mon arrivée ici, est maintenant parvenue à son terme; toute une figure s'est achevée puisqu'en dehors de moi, malgré moi mais par moi, pour ma douleur et presque pour ma mort, pour ma transformation en ce fantôme que je suis devenu [....] toute une figure s'est achevée dans cette exclusion de moi-même. (pp.377-8)

C'est une vue aérienne semblable à celle où il voit Bleston du haut de la grande roue de la foire, ou bien à celle aperçue de la tour de l'Ancienne Cathédrale. Par rapport à cette vue, les images des mouches jouent un rôle symbolique très important dans cette œuvre. Pendant sa vie métaphorique, celle qu'il vit dans son journal, Jacques Revel, semblable à la larve d'une mouche qui tisse son cocon, s'emprisonne également dans son

métier transformateur pour qu'il puisse obtenir cette vue globale qui est si importante pour les structuralistes. La vue aérienne de la mouche, sans limites terrestres, symbolise cette nouvelle perspective de Revel.

La portée du symbole de la mouche cristallisé pendant la nuit de sa métamorphose est ainsi essentielle à cette vue. Les mouches jouent un rôle considérable dans la vie de Revel. Aux moments d'impuissance il se sent accablé par le bourdonnement des mouches, écrivant enfin, "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." (p.38) Dans la Nouvelle Cathédrale, devant la statue de la Vierge ornée de mouches, il s'amuse à remarquer sur les traces de ses chaussures jusqu'à ce qu'il ait produit une figure qu'il identifie comme celle d'une mouche. D'ailleurs, il ajoute ici entre parenthèses, "j'étais hanté par celle, énorme, que James lui-même m'avait désigné 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." (p.222) Enfin, les mouches font partie de la symbolique de Bleston, incarnant, selon Revel, "certaines de [ses] puissances." (p.430)

Car les mouches qui le hantent et le persécutent, symbolisent la culpabilité. C'est pendant sa première visite au Vitrail du Meurtrier que Revel tient compte de la similitude entre Thésée et Caïn tuant son frère. Caïn porte, dit-il une cuirasse "comme Thésée, presque dans la même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure." (p.99) Par conséquent, si Caïn est

un réprouvé et un fratricide, Revel, par le fait même qu'il s'est identifié déjà avec Thésée, partage maintenant la même culpabilité. Pour le narrateur quêtant c'est le prix d'avoir surmonté l'ignorance, d'avoir éclairé la conscience. "Tourmenté par cette question de culpabilité" (p.394) qui fait partie intégrante de son œuvre, il cherche à la neutraliser. Considérant le chaton de verre de Madame Jenkins "à l'intérieur duquel ce n'était certes pas par l'effet d'une coïncidence qu'était enfermée une mouche" (p.224-5), Jacques Revel entreprend, lui aussi, un acte artistique et créateur, cette transformation de sa réalité en une œuvre d'art pour éclairer et expier son crime "fratricide". De cette manière son journal devient "une énorme mouche d'or et d'émail" (p.406) métaphorique qui transforme son échec en réussite.

C'est une tâche que notre héros n'a jamais cherché à éviter, malgré le goût amer de l'élixir qu'il faut boire pendant sa descente. En fait, il prend le contre-pied de G.W.Burton, cet auteur omniscient qui se refuse à la recherche romanesque si chère à Butor. Par opposition à Revel, Burton cherche sans cesse à se masquer plutôt qu'à se démasquer. Il ne retourne pas au tir photographique par exemple, pour regarder son portrait pris "en flagrant délit." (p.198) Au lieu de son véritable nom, il cherche l'anonymat de J.-C.Hamilton, il met un rectangle blanc au dos de son livre au lieu de son image, et quand une mouche le tourmente, il demande à sa femme, "Ne pourras-tu pas la chasser?"(p.321)

"Tâchant de bien jouer le rôle de celui qui a longuement préparé une bonne farce et qui, lorsqu'elle explose enfin, jouit de l'ahurissement de ses victimes," (p.235) Burton reste "heureux de pouvoir continuer son jeu" (p.248) de sorte qu'il exemplifie

le romancier pour qui le roman n'est pas un lieu de recherche, romancier défini ainsi par Butor:

Le romancier qui se refuse à ce travail, [....] a certes, un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison. (R.R.pp.10-11)

Et c'est à Jacques Revel de décrire Le Meurtre de Bleston comme "cette fiole de venin". (p.244)

Donc, chaque fois que les "vérifications [sont] faites", (p.362) les belles constructions de Burton s'effondront toujours. Son œuvre restera toujours "un 'accident' mal éclairci qui est sans doute un meurtre manqué", (p.241) par opposition au jeu sacrificiel du meurtrier pur et impunissable, Jacques Revel. Le jeu de George Burton est le jeu de l'auteur omniscient. Il ne boit pas le philtre des fantômes, ce philtre transformateur.

Or, cette transformation mentale accomplie pendant le dernier weekend du mois d'août, est la charnière du roman tout entier et la mise au point de sa signification. C'est elle qui révèle l'ordre masqué sous le désordre apparent des phrases du journal de Revel, le sens de ses actes décrits. Voilà pourquoi nous y accordons une analyse très détaillée.

Tout d'abord nous voyons Revel dans une sorte de rêve éveillé, "poursuivi par un vol de taons blancs et sales [....] dans l'extrémité de [son] châtiment et de [son] impuissance" en même temps qu'une "tortue monstrueuse aux écailles de brique et de fonte, aux cornes de taureau poussiéreuses" plane au dessus de lui, "grâce à l'imperceptible mouvement de ses grandes ailes d'énorme mouche." (p.373)

De cette image assez complexe que nous appelons le Minotaure de la Réalité, sortent plusieurs thèmes qui se rapportent directement à la quête narrative et qui sont symbolisés par la tortue, le taureau et la mouche. Le thème de la culpabilité, par exemple, est nettement évoqué par les taons et les ailes de mouche, mais ces ailes appartiennent, non pas à un insecte mais à une "tortue monstrueuse", semblable à celle de la troisième tapisserie, (celle où Sinnis déchire des hommes). Par conséquent, cette tortue carnassière établit une série de liens entre les tapisseries du Musée, la tortue-luth de la Nouvelle Cathédrale, la tortue vivante à Plaisance Gardens et celle dessinée par Revel sur son exemplaire du Meurtre de Bleston. Et, au niveau narratif, le Minotaure de sa propre réalité, lui aussi, est dessiné par Revel sur son journal écrit "dans les parenthèses de la ville vivante, renaissante et baroque" (p.328). Et ce journal, en tant que réduction ou modèle réduit de sa propre réalité, renvoie à Plaisance Gardens, cette autre réduction de la ville de Bleston et qui est le refuge de la tortue vivante. D'ailleurs, le luth de la tortue-luth évoque l'harmonie perdue que Revel cherche à reconstituer par sa transformation alchimique.

Mais cette tortue monstrueuse porte des cornes de taureau. Et le taureau renvoie au panneau-pivot des tapisseries, évoquant ainsi le thème du labyrinthe en même temps que ces cornes évoquent l'ironie du paradoxe de sa quête. Nous savons déjà que toute tentative de Revel de s'éclairer est une tentative vaine. Tout compte fait, sa quête ressemble au plan de Bleston qui se camoufle "comme sa réponse ironique à [ses] efforts pour la recenser et la voir entière." (p.151) Les mains de Revel qui

écrivent, l'aveuglent en même temps qu'elles l'éclairent.

Voilà pourquoi le rire moqueur parcourt le livre tout entier. Non seulement celui de Bleston et des jeunes filles qui habitent cette ville, mais aussi le rire de James Jenkins qui désarçonne Revel et le rire de Burton qui "soulageait si merveilleusement" (p.424) sa haine obscure, "ce rire brusque tout en pointes tranchantes comme une vitre cassée." (p.235). Et le rire moqueur se répercute pendant la période d'immobilisation de sa métamorphose (p.375). Momentanément figé, il est incapable de se mouvoir. Les mains paralysées dans cet enfer de son enfer, une carapace de bitume l'enveloppe complètement, sauf pour les yeux qui restent ouverts pour le "regard" essentiel à une œuvre narcissiste. A notre avis ce n'est pas par hasard que cette carapace laisse ouverts les yeux pour la transformation du regard subjectif en le regard "objectif". Ayant intégré son temps dans son espace par "cette longue chaîne réticulée de phrases" (p.374), cette structure spatio-temporelle "[des] jours et [des] rues" (p.375) tourne autour de lui comme un tourbillon. Mais bientôt il la survolera pour la voir de l'extérieur et l'apercevoir "à un autre niveau" (p.377). Voilà pourquoi, au fur et à mesure que l'aube "allégeante" approche, le mot "aveugle" devient "de moins en moins sarcastique" (p.375), assumant le ton d'une plainte, d'une lamentation, car il annonce la limite extrême de la métamorphose angoissante et l'éclaircissement qui va la suivre.

Finalement, cette couche de bitume, "cette cuirasse de chevalier ou d'insecte" (p.375) qui l'enfermait, semblable à "cette épaisse couche de peinture que [sa] plume gratte" (p.405), "s'est amincie, s'est fendillée, s'est divisée en innombrables écailles qui sont

devenues transparentes comme du verre, résonnantes aux moindres sons," (p.375) prêtes à libérer le chant brûlant de Bleston.

La transformation est complète. Jacques Revel est maintenant capable de renaître de son "cocon" pour survoler tous ses vestiges semblables aux écailles d'une carapace, des morceaux de verre déformant. Remuant enfin, les doigts, les mains, les bras, il se regarde dans le miroir, "sentant au milieu de [son] front" la marque d'invulnérabilité de Caïn et d'Œdipe. Enlevant tout ce qui lui reste du passé, ses vêtements semblables à "une pente d'herbe pourrie", (p.376) il se lave dans un acte symbolique de purification pour que nul vestige de l'homme ancien ne reste. Purifié dans et par son sacrifice il est maintenant un Homme nouveau.

(b) La purification

Or, cette transformation de Jacques Revel est fondamentalement une transformation qui purifie. La purification joue un rôle essentiel à toute initiation. C'est la plus haute forme de l'alchimie, celle qui révélerait la pierre philosophale. Et la purification de Revel est un baptême, non seulement par l'eau, mais aussi par le feu, cette combinaison symbolisée par l'encre de son écriture inflammatoire qui entraîne son rite. Car le coup de foudre qui écrase le front de Caïn "non pour l'anéantir [...] mais au contraire, pour le rendre invulnérable", (p.102) est aussi le résultat de l'interaction de la chaîne d'énergie avec le cycle d'hydrologie, combinés symboliquement dans l'alchimie du langage de Revel.

Comme symboles de la purification, l'eau et le feu jouent

un rôle considérable dans la vie de Revel. Il porte un imperméable pour se protéger de "la contagion du mauvais temps".

(p.179) Il cherche à se laver de "cette terrible exhalaison de Bleston, acide, venimeuse, insidieuse, alourdissante, ralentissante, décourageante." (p.146) Il voudrait se laver les yeux, se guérir de la contamination de la ville, cette ville de "lents meurtres" et de "lentes putréfactions". (p.426) Incapable de purifier littéralement la pourriture de Bleston, il cherche à cautériser symboliquement cette blessure ouverte, aggravée et envenimée par son arrivée.

Car son acte de purification se définit fondamentalement comme un acte réciproque. Ce n'est pas seulement lui-même, mais aussi Bleston qu'il faut "guérir". C'est que la quête narrative ressemble à la plaie aggravée par l'intrusion d'un corps étranger. Et le narrateur cherche à purger cette salissure de son acte dès que celui-ci en a révélé la présence, afin d'atteindre à la "plus haute vie" (p.237) du meurtrier pur et impunissable. C'est le rôle du détective-narrateur, cet anéantissement de soi "où il transforme la réalité, la purifie par la seule puissance de sa vision perçante et juste", (p.215) c'est-à-dire, selon les mots de George Burton, par "l'efficacité de sa parole."

Evidemment, cet acte de purification exige l'exclusion du corps étranger avant que la guérison de la plaie soit complète, avant que, par exemple, cette cicatrice s'imprime "comme la marque indélébile d'un forçat sur la peau vive de la terre." (p.354) Et il faut souligner aussi que la cicatrice qui marque la guérison d'une blessure, est une transformation qui assure l'invulnérabilité, car les microbes ne peuvent plus entrer dans la peau.

C'est précisément le rôle de Jacques Revel qui cherche à exaucer le double désir de l'artiste et son œuvre, cette universelle supplication d'une réalité "qui voudrait transformer en vitre toute sa gangue", le désir étouffé des fils de Caïn:

"Quand se délivrera notre force? Quand s'étendra notre velours? Quand brilleront nos métaux? Quand serons-nous lavés, toi et nous, Jacques Revel?" (p.387)

Quoique "dérisoire alchimiste" (p.397) de Bleston/ville, semblable aux alchimistes anciens qui n'ont jamais réussi à transformer le mercure et le soufre en argent et en or, au sens métaphorique l'alchimiste de Bleston/journal réussit à merveille à tisser "d'or et d'argent vivants" (p.168) la tapisserie de sa nuit. Voyant clair enfin, il peut écrire dans son journal, "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!" (p.397) Sans aucun doute, Jacques Revel réussit à transformer la banalité de son séjour en un magnifique "vitrail". C'est là que la crécelle du camion est remplacée par l'harmonie de Yubal, le coton de son talisman devient la laine, la soie et le velours de Yabal, et le mercure et le soufre dans l'atmosphère de Bleston se transforment en les métaux brillants de Tubulcaïn, le forgeron par excellence. En tant que Caïn, Jacques Revel est aussi "le père de tous les arts."

"Ce sacrifice de rajeunissement" (p.215) est sans doute "ce meurtre pur et impunissable" (p.214) dont parle George Burton, cet acte qui permet à Revel de "renaître". Alors, métaphoriquement hors de lui-même, les conditions de son pacte lui deviennent enfin

très claires. Et la phrase réciproque, "Nous sommes quittes", les résume en même temps qu'elle en est la preuve.

3. La Renaissance.

C'est maintenant que Jacques Revel, doué de cette vue globale, commence à s'apercevoir à un autre niveau et à comprendre cette figure achevée dans l'exclusion de lui-même. Regardant ainsi ses deux rôles dans une perspective toute nouvelle, semblable à celle d'un stéréoscope qui produit une vision à trois dimensions avec deux images à deux dimensions, ces deux images de Jacques Revel, celle du héros et celle du narrateur, lui apparaissent enfin dans leur rôle homologue. Une fois qu'il se rend compte que Revel/héros est à Bleston/ville ce que Revel/narrateur est à Bleston/journal, il peut procéder par déduction dans sa quête de la même manière que l'on procède dans toute recherche dont la base structurale est fondée sur l'homologie.

En vérité, ce modèle réduit de sa propre réalité qu'il vient de reconstruire, devient en même temps son modèle de recherche. Procédant par déduction d'un niveau à l'autre de cette structure afin de remplir autant de lacunes que possible, il peut aussi prévoir la façon dont réagira le modèle lors de la modification d'un de ses éléments. Avant tout, le rôle du modèle réduit est celui d'en révéler la fonction. A propos de la valeur du modèle réduit, Lévi-Strauss écrit:

Autrement dit, la valeur intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles.

Et il ajoute aussi:

Il n'est donc pas une simple projection,
un homologue passif de l'objet: il con-
stitue une véritable expérience sur l'objet. 20

Or, cette expérience de Revel en train d'écrire, constituant une homologue structurée, crée son propre mythe au sens Lévi-Straussien. Tout mythe se réduit à une homologie fondamentale qui en révèle le sens. En ce cas, c'est le sens des actes décrits par Revel, cet amas de répétitions rigoureuses qui reconstruit l'architecture évolutive de son esprit, une structure qui nous rappelle la conclusion de Lévi-Strauss dans "Magie et Religion":

Tout mythe possède donc une structure feuilletée
qui transparait à la surface, si l'on peut dire,
dans et par le procédé de répétition. 21

Les mythes d'une tribu, nous dit cet anthropologue éminent, nous renseignent sur les coutumes de leur société. Leurs mythes sont leur littérature, de même que le journal de Revel est à la fois sa "littérature" et son "mythe". Si Jacques Revel peut maintenant se comprendre au moyen de son modèle réduit, c'est précisément parce que cette réduction homologue de sa "véritable expérience" a aussi la structure synchro-diachronique du mythe qui lui permet de "se lire" à la Lévi-Strauss. 22

A propos de la compréhension de cette structure homologue du mythe, nous nous rapportons encore une fois à Lévi-Strauss qui souligne la nécessité de la lire d'une manière qui est à la fois diachronique et synchronique, comme par exemple, la manière dont on lit la partition d'un orchestre, ce qui est, dit-il, le principe de ce que nous appelons harmonie.

20. C.Lévi-Strauss, La pensée sauvage, p.35

21. C.Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, p.254

22. Pour une analyse en profondeur de la structure homologue du mythe voir le chapitre "Magie et Religion" dans Anthropologie structurale

Si nous avons à raconter le mythe, nous ne tiendrons pas compte de cette disposition en colonnes, et nous lirions les lignes de gauche à droite et de haut en bas. Mais dès qu'il s'agit de comprendre le mythe, une moitié de l'ordre diachronique (de haut en bas) perd sa valeur fonctionnelle et la "lecture" se fait de gauche à droite, une colonne après l'autre, en traitant chaque colonne comme un tout. 23

Voilà ce que, d'après l'exemple de Jacques Revel lui-même, nous venons de faire. Lire son mythe diachroniquement c'est apprécier le pouvoir de sa poésie. Le lire synchroniquement, c'est en apprécier le sens. C'est une véritable lecture en profondeur qui nous fait penser aux mots de Butor:

A bien des égards l'alchimiste ancien est déjà un archéologue mental (A.L.p.15. C'est nous qui soulignons)

Le mythe de Jacques Revel n'est ni son séjour à Bleston, (la fiction) ni sa narration de cette expérience, mais plutôt "la cuisson trop lente" (p.435) de leur modification réciproque en un signe homologue, en fonction de laquelle sa vie s'organise. Comme le roman du roman, le mythe de Jacques Revel est le signe majeur par excellence car il incorpore signifié et signifiant dans un acte qui se signifie, celui d'écrire.

C'est "le signe qui s'inscrit dans la succession de deux briques sur un mur lézardé" (p.435) que Revel se sent bien plus capable d'interpréter que les paroles si terriblement opaques qui]'atteignent à travers Bleston, ce signe auquel il boit "le philtre des fantômes" et "l'élixir d'immortalité." (p.435)

C'est aussi le signe de ses paroles qui surnagent et restent

enfin dans ce "discours solidé" qu'est son journal qu'il faut "lire" à la Lévi-Strauss. Car le rôle de ce signe mythique qu'est le modèle réduit de son acte d'écrire est précisément celui de révéler la fonction de la figure qu'il trace. Comprendant ainsi l'aventure de son écriture, Revel comprend également son propre rôle dans cette série d'images produite par son miroir sphérique et la fonction de ce visage qui est en train de se masquer. Son labyrinthe du temps et de la mémoire opère donc comme le spectroscope, "cette série de bandes plus ou moins claires séparées par de larges zones d'ombre." (p.428) C'est un labyrinthe qui ne cesse d'illuminer la réalité de sa parole pour que rien ne soit perdu définitivement.

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.(p.432)

La superposition des jours, telle celle des films qu'il voit au Théâtre des Nouvelles, est nécessaire pour faire résonner ceux "qui en sont l'origine, l'explication ou l'homologue", et pour retrouver ainsi leur secret perdu afin de comprendre une légende très antique "à travers laquelle toute une histoire antérieure se transmettait [.....] rappelant un arrangement de la réalité très fondamental et très recouvert." (p.433)

Revel est ainsi délivré par la superposition de ses jours à Bleston, c'est-à-dire la narration de la fiction, et leur entrelacement à l'intérieur de sa vision lui permet d'entrevoir les plus intimes braises de Bleston enfin délivrées, "ce rouge au-delà de toute

couleur, dont les plus superbes incendies n'offrent qu'une lointaine préfiguration impure." (p.434) Fidèle à l'esthétique de Butor, la recherche de Jacques Revel retrouve "au-delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait." (R.R.p.10)

Voilà pourquoi il accueille sa défaite comme une réussite. Il faut échouer pour entrevoir "au-delà de toute cette louche cuisine" (p.334) au livre futur qui, semblable à cette "nef qui s'enflait et désenflait" (p.406) est prêt à partir pour le voyage de la recreation romanesque. Son vitrail du meurtrier a donc, tel celui de l'Antienne Cathédrale, "une très grande valeur de document," (p.103) car il représente non seulement Revel mais aussi Bleston/ville qui donnait naissance à cette œuvre d'art. D'ailleurs, comme les vitraux de la Cathédrale, le journal de Revel n'est pas fait pour être vu seul, mais en rapport avec ce qui l'entoure. Renvoyé à Ann, elle le lira "avec tout ce qui l'entoure [....] pour qu'elle connaisse [Revel] et qu'elle se reconnaisse," (p.393) pour que Bleston commence enfin à déchiffrer ce déchiffrement de lui-même. Lueur faible et vaine peut-être, mais par-dessus tout elle reste une "base pour un futur déchiffrement, pour un futur éclaircissement" (p.387) d'une réalité dont il fait partie. Grâce à ce texte, les paroles silencieuses de Revel atteindront enfin le chant brûlant de la réalité délivrée.

o o o o o o

Or, ayant étudié le contenu qu'est la quête de Jacques Revel, son laboratoire du récit, nous allons considérer maintenant la forme par laquelle cette quête s'exprime. Car si le contenu de L'Emploi du temps est précisément un contenu de quête, la forme se manifeste également dans une architecture de quête.

CHAPITRE II

LA FORME DE LA QUETE

"Le roman est une forme particulière du récit."

(R.R.p.7)

C'est ainsi que Michel Butor commence son essai, "Le roman comme recherche", dans lequel il discute en détail cette forme et son rôle. Nous voyant "perpétuellement entourés de récits [.....] jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles," (R.R.p.7) Butor considère le récit comme "un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature, [étant] un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité." (R.R.p.7) ¹ Mais il distingue d'emblée les récits véridiques qui constituent notre monde quotidien de ceux qui sont délibérément inventés, comme le roman, et qui, par conséquent, ne sont pas vérifiables par la ressource d'une évidence extérieure, mais seulement par ce que le romancier nous en dit.

Certes, en nous présentant des événements semblables aux événements quotidiens, le romancier veut leur donner autant que possible l'apparence de la réalité, mais cette "apparence" reste toujours invérifiable, bien qu'elle rehausse la "réalité" jusqu'à y entraîner le lecteur. Mais celui-ci reste toujours incapable de vérifier définitivement, dans L'Emploi du temps par exemple, que la carte figurée au début du livre est réellement de Bleston, que ce Bleston a jamais réellement existé ou

1. Puisque le roman est une forme du récit, cette définition de Butor fait comprendre aisément pourquoi chaque nouveau genre romanesque se croit plus ou moins "réaliste".

que le séjour de Revel à Bleston a réellement eu lieu entre octobre 1951 et septembre 1952. Quoique les dates et les jours du journal correspondent aux dates et aux jours de ces années, il peut y avoir d'autres années antérieures où la même correspondance existe.²

Pourtant, cette "apparence" de la réalité, loin d'être une manifestation arbitraire, joue un rôle important dans le roman car elle détermine sa forme en même temps qu'elle fournit un rapport entre le livre et le monde qui l'entoure, un lieu commun qui devient le point de départ du lecteur qui peut commencer ses propres vérifications afin de s'orienter dans le livre. Tout compte fait, Jean Roudaut a raison quand il dit que:

Nous ne pouvons considérer la forme comme quelque chose d'arbitraire, comme un libre déguisement: elle est un lieu commun de la littérature et du réel.³

Egalement, grâce à la carte de Bleston, le lecteur peut vérifier les trajets de Revel comme Revel lui-même se sert des cartes pour s'orienter dans la ville. Tous les deux, le narrateur et le lecteur commencent une recherche de vérifications qui devient de plus en plus complexe au fur et à mesure que cette "apparence" de réalité se révèle labyrinthique, jusqu'au point où la recherche devient une vérification du langage même. Car, vis-à-vis de notre perception de la réalité, Butor définit ainsi le rôle du roman qu'il voit comme:

le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître. (R.R.p.9)

2. Bien qu'il faille retourner jusqu'à 1924

3. J.Roudaut, Michel Butor ou le livre futur, p.22

Et quand Jacques Revel dit, en tant que personnage, "J'ai vérifié le contenu de mes poches," (p.17) il aurait pu dire, au niveau phénoménologique, "j'ai vérifié le contenu de mes phrases." Car, au cours de la rédaction de son journal, il vérifiera et précisera sans cesse ses "dires" (p.60) en relisant et récrivant ses expériences vécues afin de les mieux comprendre et de détruire tous les malentendus qui y surgissent.

Or, fidèle à la grande tradition française, Butor affirme que :

[Le sujet] ne peut se séparer de la façon dont il est présenté, de la forme sous laquelle il s'exprime. (R.R.p.13)

Et le sujet ou thème est défini par lui comme "une réponse à une certaine situation de conscience". Mais le monde de nos jours, tel qu'il est perçu par cette conscience, change avec une si grande rapidité que cette "situation de conscience" est condamnée aussi à changer sans cesse et n'est plus capable de rester stable afin de se saisir. Par conséquent, le romancier sincère qui veut incorporer cette expérience d'incertitude dans son œuvre doit l'incorporer dans la forme même de son roman.

Dans L'Emploi du temps, Butor met en évidence cette instabilité au moyen de la forme évolutive du journal de Revel où chaque mois, par son insuffisance même, entraîne une modification structurale qui se manifeste au cours du mois suivant. C'est un véritable roman qui s'écrit, celui dont parle tant de nouveaux romanciers. Si Butor ne peut "commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement," on peut maintenant comprendre comment ce que ces schémas lui "permettent

de découvrir [1]'oblige à les faire évoluer," (I.R.p.19) et ceci dès la première page jusqu'à la dernière. Construire la forme du roman est peut-être la tâche la plus difficile du romancier, car dès le début le sujet se charge de sa propre forme et en un sens, comme dit Butor lui-même, le roman se fait tout seul. Face à une "certaine matière qui veut se dire" et qu'il faut dire, le romancier perçoit peu à peu à quel point cette "matière" a sa propre résistance autonome.

Dans cette étude de la forme de L'Emploi du temps nous examinerons trois aspects formels de l'architecture du livre par lesquels le réalisme dont parle Butor se manifeste. Suivant la méthode structurale, celle qui exige qu'on commence par le détail le plus simple afin de parvenir aux détails plus complexes, nous commencerons évidemment par ce qui saute aux yeux, c'est-à-dire, la narration du journal et l'agencement de ses chapitres. Puis, notre étude des modifications qui s'ensuivent à l'intérieur des chapitres nous mènera à dégager une architecture qui n'est pas si évidente au premier coup d'œil. Et nous arriverons ainsi à une vue d'ensemble qui complètera notre analyse du contenu.

Une telle recherche est un moyen très fécond de parvenir à une compréhension globale du livre tout entier, car les relations formelles établies à l'intérieur de l'architecture font naître le thème principal, celui de l'échec, qui domine et régit tous les thèmes secondaires. Autrement dit, une telle analyse du livre révèle la fonction des parties par rapport à l'ensemble, fonction qui se répète dans chaque partie et sur

laquelle nous reviendrons à la fin de ce chapitre.

Dès le début, tout lecteur s'aperçoit que L'Emploi du temps est un journal intime écrit en cinq parties ou bien pendant cinq mois, mais très peu de gens se rendent compte que cette architecture que nous appellerons "explicite", détermine en même temps une architecture "implicite" dont dépend la signification du livre tout entier. Aussi divisons-nous ce chapitre en deux sections où nous étudierons tout d'abord l'architecture explicite et ensuite cette autre qu'elle recèle.

1. L'architecture explicite

(1) La narration à la première personne

Le premier aspect formel à étudier est sans doute celui de la narration à la première personne. Le lecteur ne s'en étonne pas, car enfin, il s'agit d'un journal intime. Mais cette forme narrative joue deux rôles de première importance pour confirmer notre hypothèse de base, c'est-à-dire, que L'Emploi du temps est le roman comme recherche; en premier lieu, la narration à la première personne réunit le romancier et son lecteur dans une seule perspective: puis, elle fait ressortir la problématique séduisante du temps romanesque.

Premièrement, la narration à la première personne joue un rôle qu'on peut appeler "combinatoire", car sa fonction est tout d'abord celle de réduire la distance entre le romancier et le lecteur. "Ce je," dit Bernard Pingaud, "fait du lecteur le com-

plice immédiat de l'écrivain." ⁴ C'est ce que T.Todorov définit comme

la loi sémiologique générale selon laquelle "je" et "tu", l'émetteur et le récepteur d'un énoncé apparaissent toujours ensemble. ⁵

Incorporé ainsi dans le roman, le lecteur joue un rôle de participation dès le début. Parlant du narrateur comme "le représentant de l'auteur, sa persona," Butor ajoute, "n'oublions pas qu'il est également le représentant du lecteur."(U.P.P.R.p.76)

Certes, ainsi que Roland Barthes explique dans son "Introduction à l'analyse structurale des récits", tout récit, même celui écrit à la troisième personne est

l'enjeu d'une communication [..... car] il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur) . ⁶

Mais le récit narré à la première personne met en évidence ce lien si souvent ignoré, tout en rehaussant "cette recreation [romanesque] qu'est la lecture attentive." (R.R.p.12)

De plus, dans L'Emploi du temps, la narration à la première personne joue un double rôle combinatoire. C'est-à-dire que sa fonction n'est pas seulement d'entraîner dans une même recherche le romancier et le lecteur qui lui sont extérieurs, (Butor et son public,) mais aussi de réunir à l'intérieur de l'œuvre narrateur et "lecteur" dans un même personnage. Car Jacques Revel narre ses expériences vécues et puis, plus tard, il les lit. Le même récit incorpore ainsi deux rôles qui sont homologues l'un de l'autre dans une structure qui empêche que ces

4. B.Pingaud, "Je,Vous,Il." Esprit (1958) p.92

5. T.Todorov, op.cit., p.146

6. R.Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications 8 (1966) p.18

rôles ne se confondent jamais, si ce n'est au point final de l'œuvre.

Quoique certains aient vu en Revel le romancier Butor en train d'écrire, nous voulons rendre plus précise ici cette interprétation afin d'éviter tout malentendu. Revel n'est pas Butor. L'Emploi du temps est plutôt le reflet de l'engrenage de la conscience et de l'œuvre au cours de sa création. Cette transformation de la relation du romancier à la réalité autour de lui en la relation à sa réalité "décrite" par le narrateur, étant une structure homologue, évite que l'un ne se confonde avec l'autre. D'ailleurs, au début de son roman, Butor sait bien que chaque chapitre va incorporer un autre niveau temporel. Mais ce n'est pas le cas de Revel. Le narrateur du roman existe seulement par rapport à son auteur et en dépend. Toute confusion entre narrateur et auteur est donc impossible. Qui plus est, cette homologie évite tout dogmatisme de la part du romancier, car, semblable à celui-ci, le narrateur reste fidèle à sa quête jusqu'au bout. Le héros-narrateur n'est pas le romancier lui-même, mais le moyen par lequel celui-ci cherche à se comprendre pour mieux établir son propre rôle et même son identité.

Pour une telle élucidation il faut choisir un point de vue qui englobe auteur et narrateur dans une même perspective narrative, et celle de la narration à la première personne répond le mieux aux exigences d'une telle recherche. Dans son livre Littérature et Signification, T.Todorov définit très nettement les trois "visions romanesques" dont chacune reflète le rapport entre un "il" ou personnage et un "je" ou narrateur de la façon suivante:

la vision "du dehors" _____ le narrateur omniscient qui
 narrateur > personnage sait plus que son personnage
 et le manipule comme une
 marionnette.

la vision "par derrière" _____ le narrateur qui sait moins
 narrateur < personnage que n'importe lequel de ses
 personnages, forme assez
 difficile sinon impossible à
 accomplir sincèrement.

la vision "avec" _____ le narrateur qui sait autant
 narrateur = personnage que le personnage, ni plus ni
 moins. ⁷

Evidemment, c'est cette dernière qui est la vision romanesque choisie par Butor pour L'Emploi du temps. D'ailleurs, c'est la seule voie qui lui soit ouverte s'il veut apprendre quelque chose de sa propre écriture. La conscience en train d'écrire ne pourrait jamais agir autrement que par la vision "avec", où la vision de Revel-héros, homologue de celle de Revel-narrateur, n'est que le reflet de la vision du romancier écrivain saisie dans sa propre œuvre.

A cet égard, Butor voit le rapport auteur-héros comme représentant ce que le romancier rêve tandis que le rapport auteur-narrateur représente ce qu'il est. Contradiction qu'il met en évidence en combinant les deux rapports dans un seul héros-narrateur.

7. Cette définition se trouve aussi dans son article "Les catégories du récit littéraire", op.cit.

La distinction entre les deux personnages réfléchira à l'intérieur de l'œuvre la distinction vécue par l'auteur entre l'existence quotidienne telle qu'il la subit, et cette existence autre que son activité romanesque promet et permet. Et c'est cette distinction qu'il veut rendre sensible, même douloureuse au lecteur. Il ne veut plus se contenter de lui fournir un rêve qui le soulage; il veut lui faire éprouver toute la distance qui subsiste entre ce rêve et sa réalisation pratique. (U.P.P.R.p.76)

Sans ombre de doute, Jacques Revel exemplifie à merveille la contradiction inhérente à ce dilemme.

Or, si le premier rôle de la narration à la première personne est un rôle combinatoire, le second n'en est pas moins important. Dans le contexte du journal dont le rôle serait de rétablir un passé avant qu'il ne s'engloutisse, la narration à la première personne accentue le grand problème de tout écrivain réaliste: la lutte entre deux temps contradictoires et omniprésents qu'on peut définir comme "le temps de la narration" et "le temps de la fiction".⁸ Car ils opèrent sous deux modalités différentes. Selon Françoise van Rossum-Guyon:

non seulement les lois qui régissent la narration ne sont pas celles qui régissent l'univers raconté, mais il arrive le plus souvent que les premières aient justement pour fonction de démentir les secondes.⁹

Par conséquent, John Sturrock¹⁰ peut constater que le romancier en train d'écrire est un homme détaché momentanément de la réalité qu'il cherche à décrire, tel Revel lui-même, qui,

8. J. Ricardou, op.cit., p.161

9. F. van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative" Poétique (1970) pp.476-497

10. J. Sturrock, The French New Novel.

enfermé dans son métier narratif ne voit pas ce qui se passe autour de lui à Bleston. En un sens il est aveuglé par le temps de la fiction à l'intérieur de son journal. Dans son article, "Les catégories du récit littéraire", T.Todorov précise ainsi ce problème temporel:

Le problème de la présentation du temps dans le récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. 11

Bref, la conscience en train d'écrire existe seulement dans le temps de la fiction; elle est ainsi capable de sauter en avant ou en arrière, disloquant la chronologie de l'histoire, retardant celle-ci ou bien même l'accélérant, à son propre gré. Mais dans un certain sens, elle reste toujours bornée par le temps de la narration dans lequel il faut insérer cette fiction, un temps rigoureusement chronologique. Selon Jacques Revel lui-même, "c'est comme si les heures ne faisaient pas partie de la même série." (p.65)

Cependant, ce problème n'est pas vraiment remarquable. Au contraire il représente la condition fondamentale de toute œuvre réaliste. D'après Sartre c'est:

la condition même de la littérature et sa raison d'être: l'écrivain doit en jouer, non rêver de l'abolir, ses réussites sont dans cet échec assumé. 12

Et comme Sartre, Butor en joue fort bien. Jean Ricardou a remarqué comment Michel Butor, dans L'Emploi du temps, joue systématique-

11. T.Todorov, op.cit., p.139

12. Cité par S. de Beauvoir, La force de l'âge, p.45

ment du rapport entre ces deux temporalités dans une structure dynamique qui détermine rigoureusement la forme du journal de Revel. Et nous sommes tout à fait d'accord avec sa conclusion:

Ainsi se trouve en passant démontré combien certaine formalisation, loin de stériliser, nourrit fondamentalement les épisodes de la fiction. 13

Mais Revel n'est pas Butor. Lui rêve de réunir ces deux temps dans une temporalité unique, du moins jusqu'à sa métamorphose, sa prise de conscience du temps par laquelle il assume son "échec". Dès que Revel se décide à rétablir son passé au moyen d'un journal, il déclenche toute une problématique définie ainsi par Butor:

Le présent [du narrateur] va projeter dans son souvenir fictif un présent révolu. Nous verrons se multiplier des formules comme: "A ce moment-là je ne savais pas encore que..." A l'organisation définitive des péripéties telle qu'elle se présente à une mémoire idéale apaisée va s'opposer de plus en plus l'organisation provisoire des données incomplètes au jour le jour, qui seule permet de comprendre et de faire "revivre" les événements. (U.P.P.R.p.77)

Et voilà l'obstacle infranchissable que confronte Jacques Revel, car sept mois se sont déjà écoulés avant qu'il ne décide d'enregistrer son année à Bleston. Par conséquent, pendant la rédaction de son journal, il se trouve "perpétuellement sollicité par des événements plus récents qui proclament leur importance", (p.70) un présent "si envahissant". (p.170) Pour retrouver sa première rencontre avec Ann Bailey, par exemple, il lui faut donc "supprimer tout ce qu'[il] a su d'elle, tout ce qu'[il] a vu d'elle par la suite." (p.55) Mais une telle suppression est hors de sa portée. Le présent métamorphose sans cesse le passé révolu,

le condamnant à être toujours lacunaire. En vérité, s'efforçant vainement de reconstituer un passé dans un présent qui le déforme sans cesse, Jacques Revel est la représentation pathétique d'un homme qui lutte en amont dans un fleuve qui l'emporte en aval. Jamais il ne parviendra à la source qu'il cherche, jamais il ne rejoindra le fil du présent au fil du passé. C'est le drame implicite du roman.

Pourtant, c'est par cet écart temporel entre le réel et l'irréel, et par lui seulement d'après J.Ricardou, que "la littérature interroge le monde et [.....] le révèle." ¹⁴ Le problème soi-disant du "réalisme" qui se manifeste sous une forme ou sous une autre dans chaque "école" littéraire est en fin de compte un faux problème. C'est plutôt la nécessité dont dépend l'existence même du genre romanesque. Car le roman (qui est par définition une "illusion") a toujours été une façon de révéler le réel au moyen de l'irréel. Roland Barthes a raison de voir la littérature comme "la conscience même de l'irréel du langage", et il ajoute que:

l'œuvre la plus réaliste [sera celle qui] explorera le plus profondément possible la réalité irréelle du langage. ¹⁵

Et Butor, lui aussi, s'en rend bien compte. C'est pourquoi il voit l'invention formelle dans le roman comme le réalisme le plus poussé et sa "condition sine qua non". (R.R.p.11)

14. J.Ricardou, op.cit., p.19

15. R.Barthes, "La littérature aujourd'hui", op.cit., p.164

(2) L'agencement des chapitres

Or, le "réalisme" de L'Emploi du temps est fondamentalement un réalisme temporel qui se manifeste tout d'abord dans les cinq chapitres qui représentent les cinq derniers mois du séjour de Revel à Bleston. Mais nous verrons bientôt que c'est une invention formelle qui, au fur et à mesure que le journal se fait, entraîne et met en évidence toute la problématique autour de la notion du temps, cet échec assumé du romancier.

Au premier coup d'œil, la manifestation de ce réalisme apparaît comme une organisation symétrique. Les chapitres, dont chacun traite des événements d'un mois, se divisent en cinq parties qui représentent les cinq semaines. ¹⁶ C'est une con-

16. Bien que le mois lunaire comporte quatre semaines, le mois du calendrier, étant composé soit de trente soit de trente et un jours, (sauf le mois de février), comporte quatre semaines en entier et de plus, une partie de la semaine suivante ou précédente. Puisque chaque chapitre représente un seul mois, il faut donc inclure cette partie de semaine dans le mois du calendrier auquel elle appartient, faisant ainsi une cinquième partie. A titre d'exemples: la première semaine de L'entrée ne se compose que de deux jours, jeudi 1er et vendredi 2 mai; la cinquième semaine des Présages comporte un seul jour, lundi 30 juin, tandis que la première semaine du chapitre suivant achève cette semaine, du mardi 1er juillet jusqu'au vendredi 4 juillet, divisant ainsi une semaine en deux parties; puis, à la fin de L'accident, Revel, accablé par sa défaite "amoureuse" n'écrit pas du tout pendant cinq jours, de sorte que la première partie n'est pas écrite en une seule journée, vendredi 1er août comme on s'y attendrait. Par conséquent, pour maintenir la symétrie il faut absolument "créer" une cinquième partie. Cette nécessité mène à l'inclusion du seul dimanche de tout le journal, la semaine du 30 août; et finalement, la cinquième partie de L'adieu se compose d'une seule journée (et aussi d'une seule phrase), mardi 30 septembre, le jour de son départ. Notons aussi que Jacques Revel, à cause de sa vie sociale, n'a pas le temps d'écrire chaque soir, si bien que chacun des cinq mois se limite à vingt jours de semaine.

struction qui ressemble à l'Institut Dentaire, "ce grand atelier tout bourdonnant de ses cinq rangs de vingt machines saignantes et suppliciantes" (p.367) car ^{pendant} tous ces cinq mois Revel écrit son journal sur vingt jours de semaine sauf les mois de juin et d'août où il écrit aussi samedi le 7 juin et dimanche le 30 (sic) août. ¹⁷ On peut représenter l'organisation textuelle du journal dans le schéma suivant.

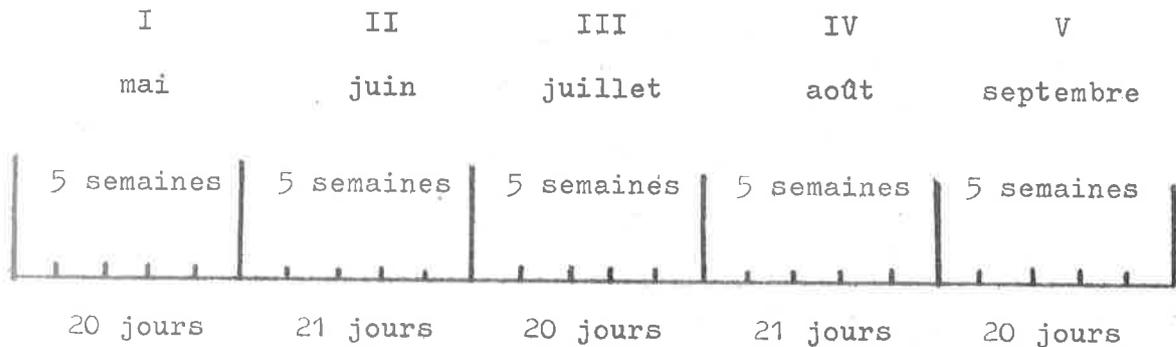


Schéma 1

Or, sur cent jours de semaine se détachent donc deux jours de week-end qui font une disproportion significative, car même une brève étude de ces deux jours nous révèle que ce n'est pas par hasard qu'ils ressortent de l'architecture fondamentale du livre même.

Au contraire, ce que Revel écrit pendant ces deux jours-ci souligne le problème de l'écrivain réaliste qui voudrait saisir la réalité en la décrivant. C'est le 7 juin qu'il reste enfermé dans sa chambre afin de terminer sa description du Vitrail du Meurtrier. Néanmoins, quoique ^{lui offrant un} moyen d'agir en homme éveillé et

17. Michael Spencer, dans son livre Michel Butor, note que cette date devrait être le 31 août et non le 30, erreur facilement attribuée au désespoir angoissant de Revel à cette époque. (Il vient de perdre son Ariane.)

de se "délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui [1]'avait envahi et aveuglé", (p.117) ce fil d'écriture se retourne contre lui pour l'aveugler à son tour jusqu'à ce qu'il écrive le 30 août, "J'aurais voulu brûler mes yeux qui ne m'avaient servi qu'à me leurrer, ces yeux, ce texte, brûler toutes ces pages...." (p.370) car son texte l'a séparé d'Ann après l'avoir privé de Rose, et il ne lui reste plus qu'à reconnaître son "indéniable défaite irrémédiable, sans le moindre espoir de revanche." (p.369) Le moment de sa description est aussi le moment d'une lutte vouée à l'échec.

F.C.St.Aubyn, dans son article "Michel Butor and Phenomenological Realism"¹⁸ remarque que Butor, en tant que phénoménologue existentiel, avait découvert que décrire un problème c'est le transformer, et que souvent une telle transformation révèle que le dit problème n'est plus que le résultat d'un mauvais emploi du langage. Mais il faut nous rendre compte qu'une telle description, par sa présence même, n'est jamais capable d'abolir complètement le problème, seulement de le transformer.

Bref, la lutte et la description dont parle Revel font partie intégrante de toute création romanesque. C'est la lutte continuelle entre les deux temps contradictoires dont nous avons déjà parlé, et cette lutte vaine est soulignée par la tentative de description de notre héros. Si, comme diraient les phénoménologues, une description complète abolira tout malentendu, Jacques Revel se rend enfin à l'évidence qu'une telle description est hors de sa portée, car son "cordon de phrases", les marques dont il jalonne son séjour à Bleston, "se déforme à

18. Studi Francesi (1962)

mesure qu'[il] l'explore." (p.274) Par conséquent, chaque clarification s'accompagne d'un obscurcissement. "Nous n'avons pas perdu la vérité à un moment donné, nous la perdons tout le temps," explique Michel Butor à Georges Charbonnier.¹⁹

Jean Ricardou, dans son livre Problèmes du nouveau roman, élabore très clairement ce problème phénoménologique de la description. Une description, dit-il, reste toujours description. Il y a différence fondamentale entre le signifié arbre et le mot signifiant "arbre", ou bien l'énoncé qui décrit un arbre particulier. Le signifié est un volume, tandis que le signifiant n'est qu'un fil dans une durée, à cause de ce qu'il appelle "la nécessité de la file indienne" de l'écriture. Plus on décrit quelque chose, plus on s'en écarte, si bien que la description devient donc "une machine à désorienter [la] vision"²⁰ semblable au journal de Revel qui désoriente sa vision malgré le plan systématique qu'il adopte.

Or, la symétrie de l'organisation textuelle des chapitres de ce journal est bientôt mise en question par la progression a-symétrique d'une structure temporelle qui s'y ajoute à chaque chapitre. A cet égard, dans son article "Michel Butor critique", J.Roudaut nous rappelle le rôle du premier chapitre qui joue, "par rapport au livre, le rôle même que celui-ci par rapport à la réalité."²¹ Et enfin c'est grâce aux pérégrinations spatiales de Jacques Revel au chapitre premier que le critique s'aperçoit peu à peu de cette architecture temporelle qui sera construite

19. G.Charbonnier, Entretiens avec Michel Butor, p.25

20. J.Ricardou, op.cit., p.19

21. J.Roudaut, "Michel Butor critique", Critique (1960) pp.579-590

au cours du livre tout entier. Considérons brièvement la signification de ses trajets narrés au cours du mois de mai.

Pendant la première semaine du journal où il raconte son expérience de la nuit de son arrivée, Jacques Revel marche "droit devant soi", ne reconnaissant rien, faute de points de référence dans un monde étrange et sans lumière. C'est la première voix, celle du passé de sept mois auparavant, qui raconte la première partie, L'entrée. Puis, au cours de la deuxième semaine, nous apprenons que le lendemain de son arrivée, il continue à marcher "droit devant soi", mais éclairé maintenant par la lumière du jour qui lui permet de "reconstituer en gros [son] itinéraire nocturne." (p.21) C'est la voix du présent qui s'ajoute au deuxième chapitre Les présages. Pourtant, continuant droit devant soi pendant son premier week-end à Bleston, Jacques Revel se sent "las jusqu'à l'écoeurement" de "ces deux séries indéfinies de reproductions à peu près satisfaisantes pour un œil très émoussé [...mais...] sans fondations, sans armatures," (p.45) car elles ne lui révèlent rien. Même reprenant la route en sens inverse, il n'avance pas non plus dans sa recherche. "C'était comme si je n'avançais pas," écrit-il, "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." (p.47) Revenu à son point de départ, il a "l'impression qu'une trappe venait de se fermer," (p.48) impression qui préfigure son retour au 1er mai à la fin de juillet.

Voilà pourquoi il ne renouvelle jamais "cette tentative d'échapper [à Bleston] en marchant droit devant [soi]." (p.48) Par contre, "la véritable recherche" dont il parle au début de la quatrième semaine de mai est une recherche en profondeur "de

cette abréviation vague" (p.52) de son séjour, afin de mesurer la distance qui le sépare de ce qu'il était à son arrivée. Reprenant "possession de tous ces événements [....] avant qu'ils n'aient sombré entièrement" est une manière de "reconquérir pied à pied [ses] propres terrains." (p.53) Car une telle recherche révélera non seulement son enfoncement, son égarement, son aveuglement, mais aussi son enrichissement sur certains plans et ses progrès dans la connaissance de cette ville. C'est une recherche vouée à être constamment reprise, non seulement dans le sens chronologique de la lecture renouvelée de son journal au chapitre quatre Les deux sœurs, mais aussi en sens inverse, celui de son journal au chapitre cinq, L'adieu. "Il me fallait recommencer les travaux préliminaires," écrit-il pendant la cinquième semaine de mai, "pour déceler le plus grand nombre possible de changements d'optique survenus en moi par rapport à ces régions de notre année." (p.426)

Cette architecture est soigneusement élaborée par Butor lui-même dans une interview avec Georges Charbonnier:

J'ai étudié la forme du canon dans la musique classique et L'Emploi du temps est constitué tout entier comme une sorte d'immense canon temporel. [.....] C'est on ne peut plus simple. J'ai vu qu'une des formes les plus intéressantes c'était lorsqu'une des parties était reprise [.....] à l'envers, ce qui fait que dans L'Emploi du temps j'ai mis certaines voix en mouvement inverse. 22

Et, quant aux niveaux temporels qui s'ajoutent à chaque chapitre, Butor explique que le narrateur qui raconte pendant le mois de mai ce qui lui est arrivé au mois d'octobre, se rend compte qu'il est indispensable pour lui de noter ce qui lui arrive pendant

I^{ère} Partie =====> Souvenirs d'octobre, écrits en mai

II^{ème} Partie =====> Souvenirs de novembre, écrits en juin
 ---:---:---:--> Journal du présent, juin

III^{ème} Partie =====> Souvenirs de décembre, écrits en juillet
 ---:---:---:--> Journal du présent, juillet
 <--/--/--/-- Souvenirs en sens inverse, mai

IV^{ème} Partie =====> Souvenirs de janvier, écrits en août
 ---:---:---:--> Journal du présent, août
 <--/--/--/-- Souvenirs en sens inverse, avril
 -°-°-°-°-°> Reprise du journal en sens chronologique,
 juin

V^{ème} Partie =====> Souvenirs de février, écrits en septembre
 ---:---:---:--> Journal du présent, septembre
 <--/--/--/-- Souvenirs en sens inverse, mars
 -°-°-°-°-°> Reprise du journal en sens chronologique,
 juillet
 <+ +/+ +/+ +/+ +/+ Reprise du journal en sens inverse, août

Schéma 2

qu'il écrit, de sorte que nous avons deux mois. Puis, il se demande pourquoi il s'est mis à écrire, aussi une troisième voix remonte vers le passé. Ensuite il se rend compte que tout le travail qu'il a fait change ses souvenirs, change la façon dont il interprète ce qu'il a déjà raconté, de sorte qu'il fait une reprise, d'abord dans le sens chronologique et puis dans le sens inverse de la chronologie. Le schéma ci-dessus représente ces

cinq mouvements vers cinq dates différentes à la fin du livre.

Grâce à cet "immense canon temporel", Butor peut affirmer que le livre est à la fois ouvert et fermé. Ouvert parce que le récit nous amène au départ du personnage, fermé parce que, selon Butor, "deux des récits vont se rejoindre dans une certaine date bien précise et à la fois ouvert et fermé parce que deux autres de ces directions vont se rejoindre mais en laissant une lacune."²³ Evidemment, c'est la lacune interrogatoire du 29 février de l'année bissextile.

Dans "Les figures", G.Raillard parle "d'une équation à N termes affolante pour l'esprit" à partir du mois de septembre, la fin du livre, mais il indique que:

Butor nous donne moins cette équation que l'exemple de ce que devrait en être une recherche méthodique.²⁴

Et Roland Barthes d'ajouter que l'écrivain doit se satisfaire de

la validité de ses équations, non leur vérité, tout en souhaitant, par une dernière ruse silencieuse, que cette pure validité fonctionne comme le signe même de son existence.²⁵

F.C.St.Aubyn, parlant du réalisme phénoménologique de Michel Butor,²⁶ nous démontre qu'il est impossible de représenter la réalité dans le langage sans employer un certain type de projection, et il se sert comme exemple, de la projection Mercator pour interpréter les cartes géographiques, projection dont parle Butor lui-même dans Degrés:

23. G.Charbonnier, op.cit., p.109

24. G.Raillard, L'Exemple, p.463

25. R.Barthes, op.cit., p.18

26. Supra, p.84

Il est impossible de représenter la terre avec précision sans la déformer, de même qu'il est impossible de faire passer la réalité dans le discours sans employer un certain type de projection, un certain réseau de repères dont la forme et l'organisation dépendent de ce que l'on cherche à mettre en évidence et corollairement, de ce qu'on a besoin de savoir. 27

Evidemment, la projection employée par Butor dans L'Emploi du temps est celle du temps, celle qui, semblable à la projection Mercator régite la forme en la déformant. Car les additions temporelles qu'il ajoute ont pour conséquence celle de resserrer l'année de Revel, (ce qui s'est passé pendant l'année tout entière est raconté pendant cinq mois seulement,) et de la déformer ainsi, de sorte que "l'accident" de Burton qui a lieu pendant le dixième mois de son séjour "réel", se trouve au milieu du troisième mois de son journal, comme noyau central de l'œuvre pour ainsi dire. 28 Par conséquent, au niveau de l'expérience vécue de l'intrigue, ce "réseau de repères" dont parle Butor dans Degrés, met en évidence l'accident de Burton dont Revel cherchera le coupable. Mais corollairement, au niveau de la narration, il met en évidence le "crime" du narrateur que celui-ci veut éclairer. Puisque le rôle de Revel-héros dans Bleston et celui de Revel-narrateur dans son journal en sont homologues, l'exploration de l'un éclairera celle de l'autre.

Or, ce qui nous importe c'est que cette structure évolutive de la quête de Revel, cette nouvelle dimension qui prend pied dans la construction même des chapitres, dessine une autre "architecture" qui est également significative.

27. M. Butor, Degrés, p.56

28. Cet accident a lieu le 11 juillet, Revel en prend connaissance le 13 et le raconte le 15.

2. L'architecture implicite

Mois par mois un autre niveau temporel s'y ajoute, la première voix enchâssant la deuxième qui enchâsse la troisième et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on puisse construire au cinquième chapitre un schéma de cette abstraction comme une série de cercles concentriques, le tout contenu dans "ce long filet de phrases enserrant toute [son] année." (p.388)

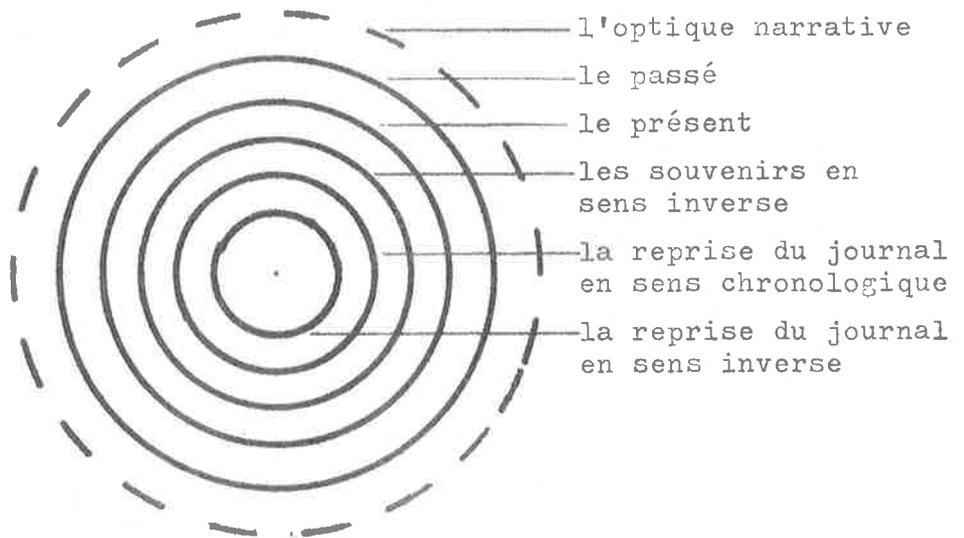


Schéma 3

Ce mouvement circulaire par lequel le livre reste à la fois ouvert et fermé, joue un autre rôle très subtil qui fait valoir l'intellectualisme de Michel Butor. Si nous suivons les trajets temporels inférés par la structure temporelle du journal, nous arrivons, à la fin du livre, aux dates suivantes: le 29 février, le 30 septembre, le 1er mars, le 30 juillet et le 4 août.²⁹

29. On peut vérifier ces dates auprès du schéma 2. Notons aussi que les deux derniers trajets, étant ceux de la lecture renouvelée, sont limités aux jours où Revel a écrit son journal, le 30 juillet et le 4 août au lieu du 31 juillet et du 1er août.

Or, le 29 février est la fin logique du fil du passé que Revel a voulu reconstituer en commençant son journal, en d'autres termes, le fil qui a commencé au mois d'octobre, le mois de son arrivée. Mais Revel ne commence à écrire que le 1er mai, date où débute le présent dans lequel il écrit jusqu'au 30 septembre, le jour de son départ. On peut avérer que ces deux niveaux temporels sont ceux du récit primordial. Ils sont, tous les deux, présents dès le début. Bien que la première partie soit celle où Revel commence sa recherche pour reconstituer les sept mois déjà passés, le présent y est implicitement signalé, précédant même la première phrase, car Revel a écrit en haut de la page, "Jeudi 1er mai." Butor, lui aussi, enregistre ces deux temps en haut de chaque page, celui du présent en majuscules, celui du passé en minuscules. Bien plus, ces deux temps sont ceux de tout récit romanesque. On écrit une histoire passée dans un temps présent. Même une histoire "présente" ou "actuelle", telle celle d'un journal intime, devient aussitôt passée, car le présent s'enfuit perpétuellement. Jacques Revel n'écrira jamais "je me couche", mais seulement "je me suis couché." (p.323) Nous voilà revenus aux deux temps de Jean Ricardou, celui de la fiction et celui de la narration incorporés dans le même texte.

Si ces deux temps sont ceux du récit primordial, il nous faut considérer maintenant les trois dates qui nous restent: les souvenirs qui se déroulent en sens inverse nous mènent au 1er mars, la reprise du journal dans le sens chronologique nous mène au 30 juillet et dans le sens inverse, au 4 août. Que signifient donc ces trois dates?

Nous savons déjà que pour Butor le lecteur joue un rôle con-

sidérable. D'après lui, le romancier a absolument besoin du lecteur pour mener son livre à bien.

Certes, il est lui-même son propre lecteur, mais un lecteur insuffisant, qui gémit de son insuffisance et qui désire infiniment le complément d'un autrui et même d'un autrui inconnu. (I.R.p.17)

Or, ayant déjà établi de rôle de Lucien dans cette œuvre, rôle qui représente la participation active du lecteur dans le déchiffrement de l'œuvre, les trois dates signalées plus haut deviennent immédiatement significatives, car elles définissent les étapes principales du trajet suivant: l'arrivée de Lucien à la ville de Bleston, le jour où Revel enregistre "cet atroce mot 'fiançailles'", (p.276) et enfin celui où Revel raconte le départ de Lucien. Par conséquent, à l'intérieur du récit primordial, celui qui incorpore les deux temps romanesques de tout écrivain, le rôle du lecteur, ce rôle tellement important selon Butor, est donc enchâssé ou bien mis en abyme.

(1) La mise en abyme

Nous nous sommes servis jusqu'ici du terme enchâssement pour désigner l'emboîtement temporel qui se manifeste au cours de L'Emploi du temps. C'est un terme dont se sert T.Todorov dans son très bon article, "La quête du récit",³⁰ où il trouve la structure emboîtée ou enchâssée fort convenable pour l'analyse des récits basés sur le passé, ceux du souvenir. Mais en fin de compte, les trois termes, "enchâssement", "emboîtement" et "mise

30. Critique, no.262 (1969)

en abyme" sont, tous les trois, fort semblables. Pourtant, afin d'établir le rôle de cette structure nous allons suivre l'exemple de J.Ricardou en choisissant de préférence le terme "mise en abyme", et pour cause, car ce terme se prête le mieux à une division spécifique qui est nécessaire à notre analyse.

Depuis l'apparition du nouveau roman, on a beaucoup parlé de "mise en abyme". Pourtant, ce n'est pas du tout un phénomène nouveau. C'est à la fin du dix-neuvième siècle, par exemple, qu'André Gide a écrit dans son Journal:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble. 31

Nous ne constatons pas non plus que Gide ait été le premier à employer cette forme. Considérons par exemple les mises en abyme de Don Quichotte et la structure emboîtée de Mille et une nuits si bien analysée par T.Todorov. Mais il nous semble que Gide a été le premier à en parler si lucidement, à employer ce terme "en abyme" et à provoquer ainsi une nouvelle foule d'idées très fécondes pour les nouveaux romanciers des années cinquante.

J.Ricardou est un des rares critiques qui ait vu en Gide un précurseur légitime du nouveau roman. Écoutons ce qu'il nous dit à propos de Gide et de la mise en abyme:

Cette réduction, cette image du livre dans le livre a la même curieuse conséquence que dans un tableau de Memling ou Quentin Metzys, en lequel le miroir renvoie une partie de la scène peinte et l'attention ainsi, au lieu d'aller au tableau et de revenir vers nous, par l'intermédiaire du miroir, nous entraîne plus profondément dans le tableau. 32

31. A.Gide, Journal, 1893

32. J.Ricardou, Entretiens sur André Gide, p.228

De toute façon, c'est un moyen très efficace d'engager le lecteur dans l'œuvre elle-même, mais la mise en abyme joue un rôle beaucoup plus complexe que celui d'engager le lecteur. C'est un rôle dont dépend la signification du livre tout entier, car la mise en abyme est surtout et avant tout une révélation.

Plus haut nous avons parlé d'une division spécifique du terme "mise en abyme", division qui est essentiellement celle du "roman du roman" par opposition au "roman dans le roman". Et pour éclairer notre thèse, nous donnons ici en entier la définition de Pierre Astier afin d'éviter toute confusion et de nous aider à reconnaître l'importance du rôle de cette "architecture".

Quant au redoublement par l'emboîtement, il en est deux types principaux, souvent mêlés en un même roman, que nous pouvons qualifier respectivement de mise en abyme au premier degré et de mise en abyme au deuxième degré. Le premier consiste essentiellement à inclure dans la narration la situation du narrateur (souvent romancier lui-même) en train d'écrire (ou, du moins, de concevoir) le récit même que nous lisons: il s'agit donc, en ce cas, d'un roman qui contient (ou se confond parfois avec) sa propre genèse (y compris, souvent, une auto-critique), d'une œuvre qui comporte sa propre mise en œuvre, ou, comme on dit généralement, d'un roman du roman. Le second s'applique aux scènes ou situations qui en contiennent d'autres (souvent identiques ou, du moins, comparables) introduites, inscrites, sous une forme ou une autre (généralement littéraire ou artistique), auquel cas il s'agit donc de la mise d'une œuvre dans l'œuvre, ou, lato sensu, d'un roman dans le roman. 33

Selon cette définition, une chose devient aussitôt très claire. C'est qu'il peut y avoir beaucoup de mises en abyme au deuxième degré dans un même roman, mais qu'il ne peut y avoir qu'un seul et même roman du roman. En définitive, L'Emploi du

33. P.A.G.Astier, La crise du roman français et le nouveau réalisme, pp.241-2

temps est un roman du roman qui contient plusieurs exemples du roman dans le roman: Le Meurtre de Bleston, le Vitrail du Meurtrier et les Tapisseries Harrey pour n'en nommer que trois.

J.Ricardou a remarqué que, dans le nouveau roman "les mises en abyme y atteignent, précisément, de façons fort diverses, une fréquence inaccoutumée." ³⁴ Et, afin de comprendre cette fréquence il nous faut considérer le rôle joué par cette structure car elle a une fonction fort précise.

Nous avons déjà cité J.Ricardou qui voit comment la mise en abyme entraîne le spectateur dans le tableau (ou le lecteur dans le livre), au moyen d'un reflet d'une partie de l'ensemble, et ce critique précise ainsi que c'est surtout le reflet qui caractérise la mise en abyme. Même dans le procédé gidien du blason qui consiste à en mettre un second "en abyme", ce microcosme reflète le macrocosme dans chaque détail. Et c'est le même principe dans l'esthétique symbolique de Butor.

Or, ce dont dépend un reflet, c'est une surface polie ou plus précisément, un miroir. Et c'est en examinant le rôle du miroir dans l'art pictural ou spéculaire que le rôle littéraire de la mise en abyme sera vite éclairé. L'œuvre dans l'œuvre et le miroir dans la peinture opèrent des rôles révélateurs qui sont homologues l'un de l'autre.

Révélatrice avant tout, la mise en abyme apparaît en principe sous deux modalités principales selon les propriétés du miroir qui produit le reflet. Elle peut être une reproduction mimétique ou bien une reproduction transformatrice, car

34. J.Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.182

les propriétés du miroir peuvent varier selon sa nature. Un miroir peut être par exemple, un miroir plan ou bien un miroir concave ou convexe tels les miroirs sphériques qui abondent dans les maisons de Bleston. Il se peut même qu'il soit fêlé. De toute façon, le reflet peut être donc proportionnel à l'image ou bien légèrement déformé par rapport à celle-ci.

D'ailleurs, ce qui est de première importance, c'est qu'on peut manipuler le miroir dans l'œuvre dans le dessein de refléter ce qui n'est pas évident. D'une part, comme le miroir sphérique dans la célèbre peinture de van Eyck, Jean Arnolfini et sa femme, il peut refléter une perspective du tableau que le spectateur ne pourrait pas voir sans lui, c'est-à-dire, le dos des jeunes époux. D'autre part, on peut^{se} servir d'un miroir pour refléter ce qui n'est même pas là, c'est-à-dire, ce qui est extérieur à la scène du tableau, derrière l'artiste ou le spectateur. On introduit ainsi, à l'intérieur de l'œuvre, une perspective toute nouvelle pour éclairer l'artiste et son spectateur sur ce qui les entoure.

On peut même jouer avec plusieurs miroirs pour reproduire une sorte de perspective infinie ou polysème, soit en les plaçant parallèlement, soit en les rangeant de biais l'un à l'autre. Quant au premier cas, nous avons tous vu l'image du jeune garçon qui se regarde dans le miroir où il se regarde dans le miroir où il se regarde..... Et quant au deuxième cas, nous croyons utile de citer ici Lévi-Strauss qui parle ainsi de la perspective enrichie de la pensée sauvage:

La connaissance qu'elle en prend ressemble à celle qu'offrent, d'une chambre, des miroirs fixés à des murs opposés et qui se reflètent l'un l'autre (....) mais sans être rigoureuse-

ment parallèles. Une multitude d'images se forment simultanément, dont chacune, par conséquent, n'apporte qu'une connaissance partielle de la décoration et du mobilier, mais dont le groupe se caractérise par des propriétés exprimant une vérité. 35

Car l'important du reflet n'est pas qu'il soit "vrai" ou "faux". C'est plutôt que, malgré une légère déformation ou une connaissance qui n'est que partielle, le reflet de la mise en abyme ajoute à notre perspective et en approfondit notre connaissance. Malgré sa bizarrerie, "combien précieuse était cette déformation," écrit Jacques Revel au sujet de l'architecture de la Nouvelle Cathédrale, "riche pourtant d'un profond rêve irréfutable, d'un sourd pouvoir germinateur." (p.175) Le reflet de la mise en abyme est avant tout une façon très efficace de "combler les vides de la réalité", comme dirait Butor lui-même.

L'émergence de ces fictions correspond à un besoin, remplit une fonction. (R.R.p.11)

Et c'est une fonction profondément révélatrice telle celle produite par les trois principales images vues dans les miroirs sphériques des Bailey et des Burton et enregistrées par Revel après sa métamorphose. Celle dans laquelle Rose prend la place d'Ann, puis celle où "la main d'Ann, tenant à la hauteur de [ses] yeux le nouvel exemplaire du Meurtre de Bleston" (p.399) empêche Revel de s'y voir lui-même, et finalement celle où les deux images des fiancés se sont inscrites entre les deux visages des Burton et où l'image de Revel se voit aussi, "tout près du bord, minuscule dans l'embrasure d'une minuscule porte courbée." (p.421) Quoique déformées, ces trois images, prises ensemble, soulignent les trois conséquences provenant de l'acte narratif

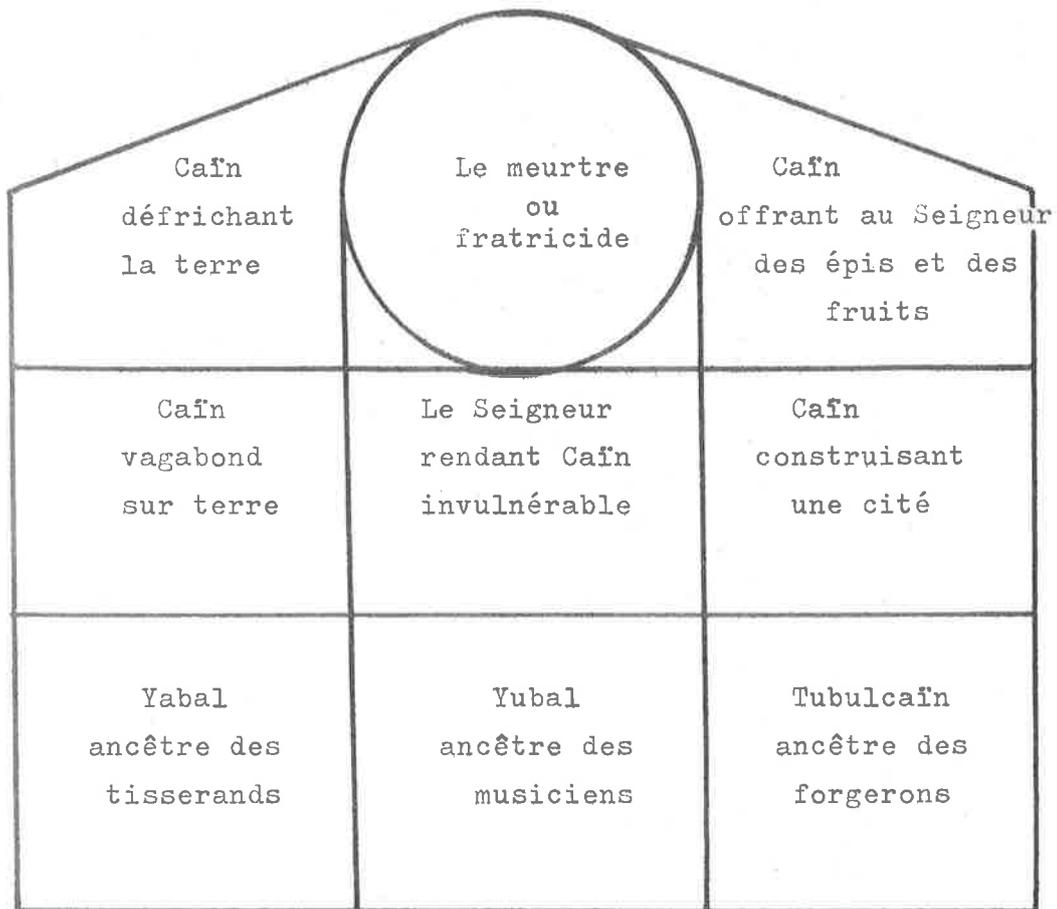
de Revel: d'abord, le livre futur de la récréation romanesque qui transforme son échec en réussite, puis son aveuglement par son œuvre même, et finalement son exclusion par son acte, exclusion qui lui donne la nouvelle perspective de sa renaissance.

Cette étude du rôle réfléchissant de la mise en abyme nous aide à comprendre aussi son rôle hermétique qui se manifeste dans la structure circulaire du nouveau roman dont parlent tant de critiques. Car le reflet n'existe que par rapport à l'image dont il est le reflet. Incapable d'exister seul, sans son point de départ, le reflet en abyme est condamné à circuler continuellement, du moins jusqu'au moment où son point de départ et son point d'arrivée coïncident. Car enfin, ce qui est mis en abyme revient à son point de départ comme condition nécessaire de cet emboîtement, pour que le récit puisse ou continuer ou se terminer, ou les deux à la fois. L'analyse du rôle du miroir dans l'œuvre fait ressortir ce rôle hermétique du roman du roman. Grâce au jeu des miroirs déformants par lesquels on peut faire rejoindre deux lignes parallèles, nous pouvons nous apercevoir enfin comment l'œuvre et son reflet peuvent boucler la boucle afin de recommencer. Certes, une telle fusion n'est, en réalité, qu'une illusion, mais nous avons déjà défini le roman comme "illusion", étant, tout compte fait, un moyen de révéler le réel par l'irréel.

Ayant élaboré la fonction révélatrice de la mise en abyme, nous allons maintenant étudier en détail les trois exemples principaux de l'œuvre dans l'œuvre qui se trouvent dans L'Emploi du temps: le Vitrail du Meurtrier, les Tapisseries Harrey et le roman policier Le Meurtre de Bleston. Et une telle étude de ces microcosmes nous éclairera sur le macrocosme dont ils font partie intégrante, le journal de Revel.

(a) Le Vitrail du Meurtrier

Jean Ricardou analyse avec beaucoup de finesse le Vitrail du Meurtrier dans ses Problèmes du nouveau roman. Il le voit comme "concentration de la mise en abyme" qui mène à "l'explosion de la micro-histoire."³⁶ Et cette micro-histoire est en fin de compte, celle de l'écrivain en train d'écrire comme nous pouvons voir dans la reconstruction du vitrail dans le schéma suivant.



Le Vitrail du Meurtrier

Schéma 4

36. J. Ricardou, op. cit., p.185



Ce qui nous frappe tout d'abord dans ce schéma, c'est "le grand cercle où s'inscrit la scène du meurtre," (p.101) Caïn tuant son frère. Or, si au niveau de l'expérience vécue Revel se sent responsable en quelque sorte de l'accident d'un "frère" écrivain, au niveau de sa narration qui se retourne contre lui, Jacques Revel, en tant que narrateur de son expérience vécue, crée de lui-même un "moi ancien" dans lequel il cherche à voir le reflet de son "moi présent". Mais son récit lui apparaît "de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre." (p.285 C'est nous qui soulignons.) Il ne pourra jamais unir son "moi ancien" à son "moi présent". D'ailleurs, semblable au reflet et son image, ils ne seront jamais identiques. Au contraire, ils réagissent constamment l'un sur l'autre dans une lutte mortelle qu'on peut définir comme un fratricide intériorisé, puisqu'ils sont en fin de compte, des frères jumeaux, et une fois le journal terminé, l'un aura succombé à l'autre.

Le thème de la création d'une œuvre d'art est lié avec insistance au thème du meurtre dans L'Emploi du temps. Caïn n'est pas seulement meurtrier de son frère mais aussi "le père de tous les arts" (p.105) et le fondateur de la première ville. Le jour où Revel trahit le véritable nom de J.-C. Hamilton aux sœurs Bailey, (son "crime" qui mène à l'accident de Burton) il vient de regarder le Vitrail du Meurtrier dans l'Ancienne Cathédrale, et il y a vu couler le sang rouge d'Abel "sur [ses] mains couvertes, teintes, imprégnées de cette épaisse couleur lumineuse, comme des mains de meurtrier, comme s'[il] était condamné au meurtre." (p.287) Son crime au niveau de la narration est son acte d'écrire, cet acte profondément destructeur qui précède la création, et qui se retourne contre lui sous une forme dénaturée

et meurtrière dans un cycle infernal, ce grand cycle où s'inscrit la scène du meurtre, le roman hermétique.

A gauche du panneau central nous voyons Revel dépaysé, "abandonné loin de [lui]-même, loin de celui qu'[il] avait été avant de débarquer ici," (p.77) cherchant un gîte, déchiffrant la ville de Bleston et le mystère de Brown Street. Mais c'est aussi Revel abandonné loin de lui-même dans et par sa narration qu'il cherche à déchiffrer, à sonder, afin de mesurer la distance qui le sépare de ce qu'il était à son arrivée.

Puis, à droite, nous voyons Revel qui reconstruit la cité de Bleston en la transformant en une œuvre d'art, son journal, pour l'offrir à l'avenir. Car c'est grâce à "ce texte qui demeurera de [son] passage" (p.393) à Bleston que ses paroles silencieuses s'y mettront à résonner, atteignant enfin au chant brûlant, ce chant qui germinera dans le "livre futur" de la lecture attentive.

Selon Revel, la reconstruction de son déchiffrement de la ville en une œuvre d'art, est sa façon de restituer l'harmonie de Bleston qui, à son arrivée, n'était que la "profonde crécelle d'un camion" (p.104) et la sirène d'une voiture de police. (p.287) "Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens?" (p.104) demande-t-il en sortant de l'Ancienne Cathédrale ce dimanche 4 novembre. Et tandis qu'il entreprend sa quête pour restituer cette harmonie perdue, cette musique de Yubal, il sera opprimé et accablé par ses frères spirituels, Tubulcaïn et Yabal, dont l'un essaiera de l'étouffer dans une atmosphère "de la limaille de cuivre" mêlée "au mercure du ciel" (p.79) tandis que l'autre tentera de l'empêtrer dans une grande

toile d'araignée, dont il lui faudra déchiffrer la réalité en dénouant ces fils tissés autour de lui et en les renouant en forme de "cette toile qu'[il] tisse" (p.394) avec son fil d'Ariane, son écriture.

Paradoxalement, cette décision d'écrire pour se délivrer est une décision "mortelle". Dans L'Emploi du temps le thème de la délivrance s'accompagne toujours du thème de la mort. L'écriture de Revel qui le délivrera du labyrinthe de cette ville maudite "où tissent, forgent et chantent [...] silencieusement les descendants du fondateur Caïn," (p.170) cette écriture deviendra un acte fratricide qui n'aboutira à une délivrance que par la mort symbolique dont nous avons déjà parlé. Pour le narrateur qui cherche à incorporer ses propres expériences dans son œuvre, écrire est un rite initiatique, un "baptême de fureur" (p.383) dans et par lequel il renaîtra invulnérable.

Voilà pourquoi, vers la fin de sa métamorphose, Revel sent au milieu de son front "comme la pointe d'une cautère," (p.376) "la marque éblouissante imprimée au front de Caïn," (p.384) la marque d'invulnérabilité du poète maudit. Le poète qui incorpore son insuffisance dans son œuvre, transforme cette insuffisance de manière à la mieux comprendre. Egalement, le fantôme du fratricide intériorisé de cette épreuve, ce fantôme que Revel appelle "le survivant de moi-même", n'a plus rien à craindre de son insuffisance car sa mort symbolique l'en a délivré.

Sans ombre de doute, le Vitrail du Meurtrier est homologue de la quête narrative de Revel. Et c'est le panneau central qui

met en évidence la réussite de cette quête littéraire — le roman hermétique qui rend invulnérable le narrateur qui cherche à reconstituer l'harmonie de la réalité évoluant au moyen d'une œuvre d'art.

(b) Les Tapisseries Harrey

Or, si le Vitrail du Meurtrier rehausse l'acte destructeur et meurtrier qui doit précéder la création de toute œuvre d'art et l'invulnérabilité de l'artiste réussi qui en résulte, c'est son épreuve initiatique qu'on voit cristallisée dans "ce domaine circonscrit par les dix-huit portes de laine," (p.228) les Tapisseries Harrey qui se trouvent dans cinq salles du Musée à Bleston. ³⁷

Une brève analyse suffira de faire ressortir l'importance de l'histoire de Thésée pour notre héros. Dès sa première visite, momentanément sans identité, Jacques Revel s'identifie avec Thésée. Désormais ces tapisseries prennent un rôle important dans sa vie, d'autant plus qu'il les discute avec Lucien Blaise et James Jenkins qui lui en offrent de nouvelles interprétations pour élargir et approfondir la connaissance qu'il a d'elles.

Dans le premier panneau, la nouvelle reine Médée chasse la reine répudiée, Ethra la mère de Thésée, qui s'enfuit avec son fils à Pithée où elle l'élève jusqu'au moment où il est enfin prêt à partir pour accomplir son destin. Alors, s'entourant "la taille de cette longue ceinture [.....] à laquelle est accroché le poignard qu'il ne quittera plus désormais", il quitte sa

37. On aperçoit d'emblée la signification du numéro cinq ici, les cinq mois-chapitres qui circonscrivent la vie littéraire de Revel.

mère et part pour les pays où il combattra des monstres. Et il les vaincra, tous, au moyen de "ce signe de meurtre, dérobé autrefois pour lui, de ce poignard, preuve de son identité, de sa naissance." (p.310) D'ailleurs, comme on voit dans le sixième panneau, ce poignard se définit comme la distinction qui le sauve, car reconnu ainsi par son père Egée, celui-ci repousse la fiole noire de poison que Medée tend au fils retrouvé.

Le dixième panneau, "Le départ pour la Crète", dépeint un voyage "pour le paiement du tribut qui allait tourner en délivrance," (p.230) et sur le onzième panneau Thésée tue le Minotaure "avec la même épée à poignée très ornée" (p.230) tandis qu'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, qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son poitrail humain." (pp.97-8)

Puis, après la mort d'Egée, le quatorzième panneau dépeint le couronnement de "Thésée roi d'Athènes", suivi, dans le quinzième, de "La descente aux enfers" où Thésée guide Pirithoüs "dans la conquête de l'épouse de Pluton, de la reine de l'empire des morts, Proserpine." (p.253) Essayant d'arracher ^{cette femme} ils se trouvent enfin "enchaînés tous deux dans l'enfer de cet enfer, dans une caverne à l'intérieur de cette caverne." (p.253)

Etudiant "La rencontre d'Œdipe", Revel comprend peu à peu "à quel point était naturelle et presque inévitable cette rencontre des deux rois de Thèbes et d'Athènes. Que de similitudes," dit-il, rapprochaient "les destinées de ces deux enfants trompés

sur leur naissance, [.....] tous deux tuant les monstres, [.....] résolvant des énigmes, [.....] meurtriers de leur père, [.....] tous les deux obtenant ainsi un royaume précaire, [.....] chassés finalement de leur trône, assistant à l'embrasement de leur ville, mourant loin d'elle, incapable de lui porter secours." (p.254) Et finalement, Revel voit dans le dernier panneau, Thésée "chassé de sa ville en flammes" gisant "près de l'épave de son navire." (p.231)

Evidemment, cette description a une valeur émotive et thématique par rapport à la vie de Revel à Bleston. Mais ce qui est même plus important c'est la manière dont notre héros prend conscience de ces tapisseries. Car elles ne sont pas rangées par ordre chronologique, il n'y a même pas d'étiquettes pour indiquer le sujet de chacune. Par conséquent, leur disposition exige cet "examen zigzagant" du "travail d'approche" de Revel qui lui permet enfin de prendre "lentement conscience de l'unité de toutes ces scènes", (p.227) et de se rendre compte qu'elles se rapportent toutes à l'histoire de Thésée. D'ailleurs, cette disposition des tapisseries nous rappelle les mots de Revel en sortant de l'Ancienne Cathédrale après avoir écouté la description du vieux ecclésiastique. "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." (p.109) Sans ce nouveau travail d'approche les tapisseries n'auraient pas pris dans la vie de Revel tant d'importance. Car s'il avait eu un catalogue à sa disposition, il aurait jugé suffisantes ces quelques lignes imprimées, si bien qu'il "n'aurait pas cherché plus loin, [il] ne serait peut-être

jamais revenu dans ces salles, tandis que, déjà engagé dans l'exploration de cette contrée d'énigmes, lorsqu'[il] a eu entre les mains ces renseignements [du catalogue, il] a pu les estimer aussi précieux que maigres, en extraire toute l'information." (p.228) C'est une leçon en acte qu'il suivra dans l'exploration de son journal.

Mais cette disposition désordonnée des tapisseries au Musée nous montre, nous aussi, plus qu'elle ne dit. Car il faut noter que, selon la rédaction de son examen zigzagant, l'ordre dans lequel Revel doit prendre conscience des sujets des tapisseries à cause de leur disposition, met en évidence ce qu'il appelle le "panneau pivot". Et, semblable à une charnière, ce "panneau pivot" divise en deux sections distinctes les autres tapisseries dont il parle, deux sections qui jouent un rôle fort significatif, car elles mettent en relief la cause et la conséquence qui se confondent dans la quête narrative du panneau central.

Reproduit dans le schéma suivant, on voit immédiatement la signification de cet ordre: à gauche la cause qui précède la quête centrale du panneau pivot, et à droite, la conséquence de celle-ci. Semblable au Vitrail du Meurtrier, c'est un véritable panorama de la vie de Jacques Revel, son épreuve initiatique qui lui permettra de boire "cette liqueur fabuleuse [....] qui imprègne profondément la laine, la soie, l'or et l'argent des tapisseries du Musée." (p.355)

Toutes les tapisseries figurées à gauche de la quête centrale font ressortir l'identification de la plume de l'écrivain avec le poignard meurtrier qui sauvera celui qui le porte attaché à sa ceinture, non seulement comme instrument pour tuer le Minotaure:

<u>Le Motif</u>	<u>La Quête</u>	<u>La Conséquence</u>
3. Le meurtre de Sciron		10. Le départ pour la Crète
2. Le meurtre de Sinnis		12. L'abandon d'Ariane
4. Le meurtre de Cercyon	11. le panneau pivot	14. Thésée roi d'Athènes
1. L'enfance de Thésée	<u>Le meurtre du</u>	18. L'exil de Thésée
5. Le meurtre de Procruste	<u>Minotaure</u>	15. La descente aux enfers
7. Le meurtre des Pallantides		17. La rencontre d'Œdipe
6. Thésée reconnu par son père		

Schéma 5

la Réalité, mais aussi comme preuve d'identité. Reconnu ainsi, Thésée peut accomplir son destin. Et le sort de Revel lui est aussi ^{pré-}destiné. Le jour de son départ est déterminé même avant son arrivée et son journal devient un pacte qu'il faut accomplir pour se délivrer de sa prison. Une fois reconnu par son père, Thésée met en mouvement toute une série d'événements qui mènent à la mort de son père par négligence. Il en est de même quand Jacques Revel, reconnu par George Burton à cause du Meurtre de Bleston, déchaîne toute une série d'événements qui, à son avis, est responsable de l'accident de Burton, cet homme qu'il a failli tuer par négligence.

Alors, la grande épreuve initiatique du labyrinthe crétois

dans le panneau pivot est, comme le journal de Revel, la manifestation d'un destin meurtrier, le déchiffrement de la réalité qui est un jeu sacrificiel.

Et cette épreuve entraîne les conséquences qui se font voir dans les tapisseries figurées à droite du panneau pivot. C'est le voyage de délivrance, ce journal qui délivrera Revel par le tribut de sa mort symbolique. Et c'est un voyage qui mène inévitablement à l'abandon d'Ariane qui lui donne la clef de l'énigme, son fil d'écriture. Car, au fur et à mesure qu'il écrit son journal, celui-ci, comme une "seiche vomissant son encre", (p.359) sépare Revel de son Ariane, les éloignant de plus en plus. D'ailleurs, ce fil d'écriture est aussi un fil meurtrier comme l'artère gorgée de sang du panneau pivot. Si le narrateur doit son titre au fait qu'il narre quelque chose, il faut qu'il "détruisse" celui-ci par sa narration avant de la reconstruire. Ce "meurtre" auquel le narrateur est destiné est un aspect essentiel à toute création artistique qui prétend révéler la réalité. Enfin, c'est "par lui seul [qu']il devient roi, vraiment lui-même avec ce pouvoir supérieur à ceux que nous octroie la vie commune." (p.216)

Or, ce travail d'approche de Jacques Revel par lequel il prend connaissance de l'unité des scènes dépeintes sur les tapisseries met "en abyme" non seulement la façon dont Revel prend conscience de son rôle narratif, mais aussi la façon dont le lecteur en prend conscience, leur permettant ainsi, tous deux, de distinguer d'emblée l'enchevêtrement du récit (ou narration) avec l'histoire (ou ce qui s'est passé) et de les déchiffrer, l'un par rapport à l'autre. ³⁸ Semblable aux tapisseries, le

38. Nous employons ici les mots "histoire" et "récit" dans le sens précisé par T.Todorov dans "Les catégories du récit littéraire".

journal de Revel ne raconte pas l'histoire de son séjour dans l'ordre chronologique des événements. Au contraire le récit disloque sans cesse l'histoire et il faut la reconstruire chronologiquement pour en extraire toute l'information. Sans un pareil travail d'approche, les étapes de la quête du narrateur perdraient beaucoup de leur signification de la même façon que les étapes de la vie de Thésée perdraient pour Revel beaucoup de leur importance. Sans cette nouvelle perspective, cette interprétation personnelle, on ne parviendra jamais à comprendre le domaine qu'elles circonscrivent, la vie de Thésée ou la vie de Revel.

(c) Le Meurtre de Bleston

Etant fondés sur une recherche vers le passé qui a lieu dans un présent, la quête d'identité et le roman policier se ressemblent par une architecture temporelle qui leur est fondamentale: une forme imposée par leur contenu de quête. C'est ce dont parle G.W. Burton au sujet de son métier romanesque. "Dans le roman policier [sont superposées] deux séries temporelles: les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui." (p.251) Et le récit des "jours du drame" est fait à contre-courant, explorant "peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence." (p.250) C'est ainsi que "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." (p.251)

De plus, ce que le narrateur-détective découvre dans sa quête modifie sans cesse non seulement les personnages et les

rapports établis entre eux, mais aussi "ce que l'on sait de ces relations et même de leur histoire [.....] de telle sorte que le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace, puisqu'ils se présentent différemment selon la position qu'occupe par rapport à eux le détective ou le narrateur..."(p.237)

Cette élucidation de la nouvelle dimension qui apparaît à l'intérieur du roman policier est bien la même dimension que nous voyons à l'intérieur du journal de Revel. "Cette triple conversation dans la maison de Green Park Terrace", (p.251) est donc un autre exemple de la mise en abyme au deuxième degré qui s'ajoute à celles que nous avons déjà étudiées. Et ce qui est de première importance c'est que cette conversation éclaire le rôle œdipien du détective-narrateur.

Car Revel n'est pas seulement Thésée le labyrinthe, il est aussi en un certain sens, Œdipe. Son meurtre "lui a été prédit dès sa naissance," (p.215) c'est-à-dire, dès le commencement de sa narration. Et le narrateur, comme le détective, "est le fils du meurtrier, Œdipe, non seulement parce qu'il résout une énigme, mais aussi parce qu'il tue celui à qui il doit son titre, celui sans lequel il n'existerait pas comme tel (sans crimes, sans crimes obscurs, comment apparaîtrait-il?)" (p.215)

D'ailleurs, en tant que mots qui dévoilent et démasquent, cette révélation n'est pas seulement "si douce pour ceux qu'elle délivre, mais si cruelle, si consternante, si aveuglante aussi [car elle] va jusqu'à l'anéantissement du coupable, jusqu'à cette mort dont il [le narrateur-détective] a besoin." (p.214) Bref, la quête d'Œdipe est fondamentalement la recherche de la

cause du malheur à Thèbes. Mais c'est lui-même qui en est la cause. Il est donc à la fois détective (conséquence du crime) et victime (cause du crime) d'une quête vraiment hermétique car sa recherche ne peut pas ne pas se retourner contre lui. Seulement la découverte de son identité peut résoudre l'énigme de son malheur. Et semblable à celle d'Oedipe, la recherche de Revel révélera son identité, malgré lui, identité qui est la cause et la conséquence de son malheur. "Ce que je cherchais dans ces panneaux," écrit notre héros, "c'était des lumières sur ton origine, Bleston, ajoutant en moi-même: par conséquent sur mon malheur." (p.427)

Car l'origine de Bleston/journal est également l'origine de Revel/narrateur. Et quand les deux rôles de Jacques Revel se rencontrent à la fin du livre, l'un succombera à l'autre. La vérité aveuglante d'Oedipe mettra à "mort" Thésée le quêteur, car la quête n'a plus raison d'exister. Comme le fratricide intériorisé dont nous avons parlé vis-à-vis de Caïn dans le Vitrail du Meurtrier, c'est le suicide symbolique qui entraîne l'exil du narrateur.

Nous croyons que notre analyse des trois mises en abymes principales dans L'Emploi du temps fait preuve de la valeur de cette architecture quasi implicite. Sans ombre de doute, c'est grâce au Vitrail du Meurtrier, aux Tapisseries Harrey et à la conversation de George Burton, que le lecteur, comme le narrateur, est mieux renseigné sur les trois aspects fondamentaux inhérents à toute quête narrative: le rôle destructeur-créateur de l'artiste, la nature oedipienne de son épreuve initiatique qui lui permet de boire l'élixir d'immortalité et la dimension temporelle dans laquelle la quête narrative a lieu.

(2) La prise de conscience

A propos des mises en abyme dans L'Emploi du temps, Valentina Anker et Lucien Dällenbach, dans un excellent article, nous disent:

Loin de refléter passivement le livre qui les enchâsse, les œuvres dans l'œuvre de L'Emploi du temps ("Meurtre de Bleston", vitraux et tapisseries) occasion d'une prise de conscience, ne représentent qu'un point de départ pour le narrateur. [.....] Etant à Revel ce que L'Emploi du temps devrait être à celui qui le lit, elles appellent leur propre dépassement et délivrent une leçon en acte: celle du bon usage de la culture. [Elles secondent] le lecteur dans le déchiffrement d'un texte dont la nouveauté eût pu, sans leurs secours, représenter une trop forte résistance. 39

Clef de l'énigme qu'est le roman, la mise en abyme est fondamentalement le microcosme d'un macrocosme. La synecdoque reste toujours reflet, réduction ou perspective nouvelle et partielle d'une réalité plus vaste. Et faisant partie intégrante de l'œuvre, elle reste aussi un élément de contestation. Dans une excellente analyse du rôle de la mise en abyme, Jean Ricardou démontre comment, soit en découvrant l'avenir avant terme, soit en abolissant le temps, la mise en abyme, tout en contestant le récit élémentaire, force celui-ci à se reconnaître comme un tout composé d'un nombre de parties. Nous sommes tout à fait d'accord avec sa conclusion:

Par conséquent, c'est que la mise en abyme est avant tout la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient. [...] Dès que le récit se conteste, il se pose donc aussitôt comme récit, il évite certain

39. V. Anker et L. Dällenbach, "La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes." Art International p.28 et sequentia

obscurantisme. En quelque manière il se présente comme la prise de conscience du récit par lui-même. Il devient un récit, qui, en se faisant, s'efforce de définir le fait qu'il y a récit. 40

Cette conclusion de Ricardou nous rappelle la description de la Prison de Bleston, description qui nous fait penser à la prison symbolique à laquelle le journal de Revel le condamne par la nécessité d'écrire. Car si la prison de Bleston "apporte sa menace jusqu'en [le] cœur [de la ville]" (p.384), l'écriture de Revel retourne contre lui d'une manière également menaçante, comme la "révolte structurelle" dont parle Jean Ricardou, révolte qui force Revel à admettre son insuffisance. Mais alors, "dès que le récit se conteste [.....] il évite certain obscurantisme" nous dit Ricardou. Par conséquent, si cette "prison" est la "condamnation" de Revel, elle est en même temps et d'une manière très importante sa "sauvegarde". (p.384).

Car si la mise en abyme au deuxième degré entraîne une "prise de conscience du récit par lui-même", la mise en abyme au premier degré qu'est le roman qui s'intègre à sa propre genèse, exige une pareille prise de conscience. Cette fois par l'écrivain lui-même en train d'écrire.

De fait, la prise de conscience de Jacques Revel nous en donne une valeur exemplaire. Grâce à sa propre interprétation des synecdoques intégrées dans son journal, ce roman du roman devient son propre meurtre de Bleston, le vitrail dans lequel

il se voit subir l'épreuve initiatique qu'il tisse autour de lui et d'où il renaitra invulnérable. Si le Vitrail du Meurtrier dans l'Ancienne Cathédrale est "une œuvre de la Renaissance", (p.105) le journal de Revel, en tant que vitrail du meurtrier est également une œuvre de renaissance qui fait de son narrateur le survivant de lui-même.

Cette structure emboîtée est un véritable tour de force de la part de Michel Butor, une structure telle qu'on ne voit que rarement. C'est une série de reflets dans une enceinte de miroirs, reflets qui proviennent, tous, du reflet original, celui du miroir sphérique de la conscience en train d'écrire. Le roman du roman qui incorpore ses propres synecdoques exige une forme des plus rigoureuses pour que sa cohérence interne permette au roman de "tendre à sa propre élucidation" (R.R.p.13) et par conséquent à celle du narrateur qui l'écrit.

C'est une forme par laquelle le roman du roman se distingue nettement du roman dans le roman. Quoique certains critiques aient vu en Les Faux-Monnayeurs de Gide un premier roman du roman, à notre avis ce livre-ci reste essentiellement un roman dans le roman, si bien que nous le trouvons admirable pour en tirer une comparaison. Dans Les Faux-Monnayeurs il n'y a qu'une œuvre mise en abyme et cela pour souligner le thème principal. Ni Gide ni Edouard n'incorporent le Journal des Faux-Monnayeurs ou le carnet dans l'œuvre elle-même. D'ailleurs, Les Faux-Monnayeurs projetés par Edouard ne reflètent pas Les Faux-Monnayeurs de Gide. A vrai dire, on doute même que ce personnage n'écrive son roman. Il reste précisément un "faux-monnayeur" qui ne devient jamais conscient de mentir à lui-même. "Mentir aux autres, passe

encore, mais à soi-même!" ⁴¹ s'exclame en horreur à la troisième personne l'auteur omniscient qui alterne avec le narrateur à la première personne dans une vision qui est précisément celle du "dehors". ⁴² N'intégrant pas sa propre genèse à son récit, le texte de Gide ne renvoie pas au début, mais au roman qui le suivra, peut-être. Etant fondamentalement un roman dans le roman par opposition au roman du roman, l'épreuve de son narrateur ne ressemble pas au jeu sacrificiel de Revel. Il n'y a pas d'aveuglement qui entraîne une prise de conscience angoissante, seulement un aveuglement voulu par l'auteur omniscient qui ne s'éclaire jamais. Chez Edouard, Ourobouros ne se mord pas la queue.

Par contre, dans le roman du roman, le reflet qui caractérise la mise en abyme, s'est métamorphosé en le regard conscient et angoissant du narrateur. Le journal de Revel, ou la fenêtre par laquelle il regarde le monde ou la réalité qui l'entoure, est en même temps la fenêtre de son âme. Et ce regard intérieur de celui qui doit chercher coûte que coûte une réalité qui lui est propre, ce regard le rend enfin conscient de son désir de se tromper lui-même. Fondamentalement une œuvre narcissique, ce regard nous rappelle le miroir de Valentina Anker et de Lucien Dällenbach:

Ce miroir [.....] qui permet de contempler
notre propre image. Comment faire son auto-
portrait sinon devant un miroir? ⁴³

Pourtant, ce miroir qui produit le reflet de l'image, projette le soi de l'image comme un autre. Par conséquent

Il est également tragique d'être soi-même,
séparé irrémédiablement de l'autre. ⁴⁴

41. A.Gide, Les Faux-Monnayeurs, p.275

42. Supra p.77

43. V.Anker et L.Dällenbach, art.op.cit.

44. Ibid.

Et c'est cette tragédie qui est nettement mise en évidence par l'existence et l'insuffisance du journal de Revel, dans lequel il reste incapable de relier son moi ancien au moi présent. Selon Anker et Dällenbach:

Ce regard sur soi suppose que l'on se reconnaît différent de l'autre — du reste du monde. Les œuvres se reflétant elles-mêmes [...] participent de ce plaisir narcissique de s'abîmer (on devrait écrire s'abymer) dans sa propre image. 45

Car "ce regard sur soi" est surtout un regard de la conscience. L'œil du regard intérieur est destiné toujours à être subjectif. M.-J. Steens, dans un excellent article, parle de l'impossibilité de franchir le schisme irréparable entre l'objectivité et la subjectivité. La conscience, tel l'œil du sujet, ne peut jamais s'objectiviser elle-même.

La conscience n'est possible que dans et par le monde qu'elle ne peut embrasser dans sa totalité. Elle est donc enveloppée, imprégnée de l'obscurité du monde et ne peut espérer atteindre [.....] la pleine lumière. 46

Incapable de ne se voir que sous forme de reflet, l'œil s'aveugle sans cesse, condamné à une perspective qui sera toujours à l'envers, partielle ou déformée. Et Butor d'ajouter:

L'œil m'aveugle sur lui-même, et je comprends pourquoi les anciens l'ont si souvent comparé au soleil. 47

Comme le reflet du miroir qu'est le journal de Revel, le regard intérieur est condamné d'avance à rester insuffisant. Il n'atteindra jamais la pleine lumière du sujet:objet. Et paradoxalement, pour que le roman du roman puisse affirmer son

45. V. Anker et L. Dällenbach, art. op. cit.

46. M.-J. Steens, "Le grand schisme de Michel Butor", p. 337

47. M. Butor, Portrait de l'artiste en jeune singe, p. 16

existence, cette insuffisance est une condition nécessaire, de même que les autres insuffisances dont nous avons parlé. Et dans le résumé de ce chapitre, cette condition sera éclairée afin d'établir en définitive la réussite de l'échec de Revel.

3. Résumé, la fonction de la forme

Or, pour conclure, nous croyons utile de résumer à ce point les trois principaux aspects formels de ce livre que nous venons d'étudier, afin d'en faire valoir leur double fonction. Car c'est de cette fonction polarisée, qui comporte toujours un "positif" et un "négatif" que ressort tout le paradoxe de l'œuvre.

En premier lieu, la narration à la première personne engage le lecteur dès le début et l'invite à participer à la recherche que constitue l'écriture. Mais, d'autre part, elle accentue l'impuissance du narrateur à reconstituer complètement son passé en l'intégrant à son présent.

Deuxièmement, dans la construction des chapitres, une temporalité narrative, (celle des cinq mois) rehausse l'apparence de la réalité, donnant au livre un dénominateur commun entre le réel et l'irréel, une base de stabilité apparente sur laquelle le lecteur peut fonder sa propre recherche. Mais cette symétrie s'oppose directement à l'amoncellement progressif des niveaux temporels qui s'y ajoutent à chaque chapitre. Et dans cette construction, l'incompatibilité des deux temporalités romanesques, c'est-à-dire, celle de la fiction qui s'impose à celle de la narration, annonce l'incompatibilité entre les deux rôles joués par Revel. Car enfin, le récit (ou narration) est limité par l'histoire (ou fiction). Revel doit quitter Bleston le 30

septembre "et maintenant[son] départ termine cette dernière phrase." (p.439) Malgré lui, il faut qu'il termine son journal sans l'avoir achevé, sans avoir rempli toutes les lacunes.

Finalement, le rôle positif de la mise en abyme, aux deux degrés, celui d'une prise de conscience du récit et de l'écrivain, met en évidence l'insuffisance et du récit et de l'écrivain. Car au deuxième degré, la mise en abyme conteste le récit qui ne peut ni l'assimiler ni la rejeter; et au premier degré elle rend aveugle le narrateur au fur et à mesure qu'elle l'éclaire.

Le système choisi consciemment par le narrateur pour réussir à sa recherche, est donc condamné d'avance à entraîner son échec. Certes le lecteur est activement engagé dans le livre, l'apparence de la réalité est clairement établie et le rôle de la conscience est nettement mis en évidence. Mais le rôle négatif de tous ces aspects fait preuve d'une fonction qui leur est commune: celle d'une négation ou bien d'une annulation du but désiré. Car, en fin de compte, c'est le fonctionnement et non l'intention qui nous révèle la structure profonde d'un livre. Et notre étude de la forme de L'Emploi du temps a révélé un thème qui détermine le fonctionnement du livre tout entier. C'est le thème de l'échec, noyau autour duquel tous les thèmes secondaires se rangent.

Pourtant, même une brève analyse de cet échec révèle le paradoxe romanesque qui a séduit tant de romanciers: c'est la nécessité ^{dans} la littérature ^{de} l'échec ^{47A} assumé. Considérons, par exemple, ces trois échecs principaux de Jacques Revel.

D'abord, son incapacité de co-ordonner le présent et le passé dans une même durée narrative. Puis, le fait qu'il est incapable de subordonner l'histoire à son récit et finalement,

47A. Supra. p. 79

son incapacité de voir en même temps le soi et l'autre, le détective-narrateur et sa victime.

Mais le journal de Revel est une reconstruction artistique d'une réalité "avec de solides et souples tenailles de langage," (p.436) ce que Barthes appellerait "la réalité irréaliste du langage". Si Revel pouvait co-ordonner le passé et le présent dans une même durée narrative, nous n'aurions plus une œuvre romanesque. Et si son histoire ne s'imposait pas à sa narration, celle-ci ne terminerai jamais. Finalement, dès que le détective-narrateur voit sa victime la quête du récit se termine. C'est ce qu'Anker et Dällenbach appelleraient le "suicide narcissique" du narrateur:

Le moi s'unit avec le moi et il n'y a plus ni moi ni autrui. 48

Voilà pourquoi ces trois échecs sont nécessaires pour que le roman puisse s'affirmer comme cette "forme particulière du récit" que nous venons d'étudier. Cette conclusion nous force à rejoindre les maints critiques qui voient en L'Emploi du temps une étude de l'échec. Mais nous le faisons sous cette réserve — que Revel rapporte une victoire sur l'échec par la réussite même du journal qui en décrit les étapes. Sinon il ne mériterait pas la marque éblouissante de Caïn. Faisant preuve d'une tenacité admirable, il continue à écrire son journal en pleine connaissance de son insuffisance. Jamais il n'abandonne sa tâche. D'ailleurs, au niveau narratif, ce qui empêche sa réussite empêche également son échec. On trouve la clef de cette énigme dans le titre même du livre, L'Emploi du temps. Car si c'est "le poids des heures passées"

48. V. Anker et L. Dällenbach, art.op.cit.

qui l'empêche de reconstituer celles-ci en totalité, c'est le même "poids des heures passées" (p.378) qui empêche qu'il ne brûle toutes ses pages. Nous sommes donc de l'avis que c'est dans son échec que réside sa réussite. J.Pouillon a raison d'avérer que:

Ce que veut Butor, c'est montrer le romancier tissant les mailles de son roman, mais ce n'est possible que si ces mailles se relâchent, ne le recouvrent pas complètement et le laissent apparaître démuné au milieu d'un récit désarticulé. Il lui faut donc réussir à échouer.... La recherche ne peut être vraiment montrée comme telle que si elle est vaine. 49

Quoique "inévitablement insuffisante, inévitablement lacunaire", (p.427) nous nous rapportons à Butor lui-même qui voit la lacune du 29 février comme un moyen efficace de laisser son œuvre "ouverte".⁵⁰ Car enfin, c'est par ses lacunes et ses vides qu'une fiction survit. D'après Claude Lévi-Strauss:

Une histoire vraiment totale se neutraliserait elle-même: son produit serait égal à zéro. 51

Ce n'est pas le cas de L'Emploi du temps. Jacques Revel n'est pas un écrivain râté, mais plutôt un prince de Bleston/journal.(p.383) Son échec ne fait pas preuve d'un défaut au sens habituel du mot, et quand nous en parlons dans cette étude, nous voulons rappeler à notre lecteur que son échec est, en fin de compte, sa réussite, car il lui permet sa prise de conscience dans et par son œuvre d'art.

o o o o o o o

Puisque Revel, grâce à sa métamorphose, prend enfin conscience des conditions de son pacte, ces conditions nécessaires à son

49. J.Pouillon, "Les règles du Je", p.1598

50. Supra. p.89

51. C.Lévi-Strauss, La pensée sauvage, p.340

œuvre, nous allons conclure notre analyse par une étude de ce pacte qui est, fondamentalement, celui de tout roman du roman. Une telle étude éclairera non seulement les conditions de la quête intégrée, mais aussi la portée de celle-ci, ce réveil de la conscience qui confère à l'œuvre butorienne toute sa signification.

CHAPITRE III

LE ROMAN DU ROMAN

"L'exploration de formes romanesques différentes révèle ce qu'il y a de contingent dans celle à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au-delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait, tout ce récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière." (R.R.pp.10-11)

Puisque ce livre auquel nous avons affaire dans cette étude est un roman de Butor, on pourrait bien conclure que le journal de Jacques Revel qui constitue L'Emploi du temps est, lui aussi, un roman. Mais ce par quoi le journal de Revel se distingue nettement du roman tout simple, c'est qu'il est un roman du roman, un roman qui s'intègre à sa propre genèse. Par conséquent, la quête qui s'y manifeste est une quête rigoureusement déterminée par les conditions auxquelles elle doit se soumettre. Et si, à première vue, ces conditions entraînent l'échec de Jacques Revel, nous savons aussi qu'elles sont essentielles pour que son journal réalise son rôle révélateur. Ainsi, divisons-nous cette étude du roman du roman en trois sections pour étudier la thématique de la quête, son intégration et son rôle.

1. La thématique

Revel est un homme qui vit dans un espace précis, la ville de Bleston, pour une période pré-déterminée, une année entière. Et sa vie, qui comporte celle de Bleston/ville et celle de Bleston/

journal, ¹ représente une résistance active et réciproque de la part des deux protagonistes, lui et Bleston. C'est une guerre intime dont Revel voit enfin la nécessité. Il accepte librement ce pacte dont les conditions, quoique présentes dès le début de sa recherche, ne lui deviennent claires qu'une fois sa métamorphose achevée.

Ces conditions qui donnent naissance à la thématique du pacte sont fondamentalement celles d'un espace clos qui se définit comme lieu de rencontre. Par-dessus tout une rencontre est une communication qui se caractérise par un système d'échange d'idées, une modification de points de vue. A cet égard, le roman a toujours joué un rôle important de communication. En tant que lieu de rencontre du réel et de l'irréel, c'est un "espace" qui permet au narrateur de "parler" à son lecteur.

En ce qui concerne le rôle du narrateur, il est significatif que le premier guide que Revel achète pour lui "permettre de traverser victorieusement cette année", (p.80) n'est pas le plan de la ville mais plutôt un livre, le roman policier Le Meurtre de Bleston. Ce n'est pas par hasard que c'est un livre qui lui sert de premier guide dans son déchiffrement de la ville. Au contraire ce roman policier symbolise le rôle du roman vis-à-vis de notre perception de la réalité qui nous entoure. D'après Butor, le roman est:

1. Il faut noter qu'il ne sort jamais de Bleston pendant son séjour.

le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître. (R.R.p.9)

Et le roman n'existerait pas sans les mots qui le constituent, de même que l'édifice inachevé de Revel ne se construirait pas sans la ligne écrite de son journal. Soit pour parler aux gens de Bleston/ville, soit pour écrire dans Bleston/journal, les mots sont des instruments essentiels à la communication et à l'interprétation de la quête de Revel. Après tout, sa quête de déchiffrement est avant tout une quête narrative.

Or, la signification de l'espace comme lieu de rencontre est rehaussée dans L'Emploi du temps par le rôle joué par les bâtiments de la ville. Afin de comprendre la portée de ces "espaces" à l'intérieur de la ville on peut classer ces bâtiments selon le rôle dont ils s'acquittent en rapport avec la quête de Revel. Une brève étude des maisons, des institutions et des restaurants qui se trouvent à Bleston éclairera ainsi le rôle de l'espace clos du lieu de rencontre qu'est le journal de Revel.

Quant au rôle joué par les maisons de ses amis vis-à-vis de son entrée dans sa quête, il est significatif que "l'exilé" Horace Buck, cet agent provocateur, est le seul personnage que Revel rencontre dans la rue. Par contre, il fait la connaissance de tous les autres personnages de son histoire à l'intérieur d'un bâtiment quelconque, dans l'espace clos de Matthews and Sons par exemple, d'un restaurant, de la librairie ou bien tout simplement de la maison où l'on vit. Enfin, c'est précisément grâce aux maisons de ses amis que Revel est admis à Bleston. "Rôdant à la surface de la ville comme une mouche sur un rideau," (p.69) il lui faut trouver un point d'entrée. Et c'est une parole de

Madame Jenkins, après la première visite que Revel fait chez elle, qui l'avertit qu'il avait réussi à s'introduire "dans une des fêlures de ce mur de verre trouble qui [le] séparait de la ville," (p.73) bref, qu'il est entré dans ce verre trouble de l'ignorance qu'il essaie d'illuminer.

Afin de comprendre cette ville, il l'interroge, interrogation soulignée surtout par les visites fréquentes qu'il fait aux bâtiments principaux à Bleston. Ces institutions comportent non seulement les cathédrales et le musée, mais aussi le Théâtre des Nouvelles et même l'Université. Et, au moyen de son interrogation des œuvres d'art, des documentaires ou de la section géologique qui se trouvent à l'intérieur de ces édifices, Revel comprend enfin comment le passé s'intercale dans le présent "comme les doigts d'une main entre ceux de l'autre lorsqu'elles se croisent." (p.433) Grâce à ses visites à ces édifices et à l'interprétation et au déchiffrement qu'il en fait, il parvient à obtenir la vue globale si nécessaire à la prise de conscience de sa réalité évolutive. La superposition d'autres périodes "bien au-delà des limites de notre année" (p.432) joue un rôle des plus significatifs. L'incorporation d'autres cultures passées et de mythes historiques à l'intérieur d'un bâtiment qui existe dans le présent, joue un rôle important dans la quête narrative de Revel, car l'influence réciproque et rétrospective que ces périodes exercent l'une sur l'autre, sera reflétée dans son journal, là où son interprétation de son passé et de son présent entraîne une influence semblable.

Or, si les institutions symbolisent ce point de rencontre entre le passé et le présent si nécessaire pour appréhender la portée de notre réalité évolutive, les restaurants, eux aussi, jouent un rôle considérable dans la vie de Revel. D'après

lui, il y en a deux sortes à Bleston, ceux qui lui offrent une "fadeur enlisante" (p.125) et ceux qui lui offrent une nourriture qui satisfait "non seulement le ventre, mais le palais." (p.54) De même qu'il faut nourrir le corps, de même il faut nourrir l'esprit. Et parmi les restaurants qui lui offrent cette nourriture supérieure pour alimenter symboliquement son esprit intellectuel, le Sword et les trois restaurants frères chinois jouent un rôle des plus significatifs.

En hiver, Revel déjeune chaque jour au Sword avec son amie Ann Bailey, cette Ariane qui lui donne le fil pour sortir du labyrinthe, ce fil d'écriture. Or, suivant l'identification de Revel avec Thésée, nous savons que le "sword" ou l'épée de celui-ci devient la plume du narrateur Revel déchiffrant son labyrinthe, cette plume destinée à retourner vers son point de départ dans le suicide symbolique. Voilà pourquoi, sans doute, c'est au Sword que Revel, grâce à Ann, fait la connaissance de Rose, cette "messagère de sa condamnation". D'ailleurs, au mois de septembre, c'est au Sword que Revel dîne avec ses amis, Ann et James, quand ceux-ci lui annoncent leurs fiançailles. C'est évident que cette information remue le sword/épée dans le cœur de Revel, de la même façon que son écriture se retourne contre lui pour le "tuer".

Des trois restaurants frères, l'Oriental Pearl, l'Oriental Rose et l'Oriental Bamboo, c'est à ce dernier qu'il dîne le plus souvent. Et ce restaurant se caractérise surtout par la table à laquelle Revel dîne, table qu'il décrit comme "légendaire", "fatale", "décisive" ou "fatidique" mais surtout comme "table de rencontres". En vérité, c'est à cette table que Revel dîne

avec tous les personnages principaux de l'histoire, sauf Horace Buck. C'est ici aussi que notre héros, grâce au Meurtre de Bleston, fait la connaissance de son auteur. Finalement, dans le chapitre premier de ce roman policier, cette table figure comme lieu de rencontre du détective et de sa victime. En somme, la table joue le rôle symbolique d'un espace qui permet à la rencontre d'avoir lieu, semblable à celui fourni par Madame Grosvenor et grâce auquel Revel peut vivre comme un "détective" et résister comme une "victime".

Or, la rencontre peut souvent se manifester sous forme d'un heurt ou d'une collision. Si l'espace de Bleston symbolise le lieu de rencontre qu'est la quête narrative, n'oublions pas que cette ville est une cité pleine d'hostilité. En effet, à l'emplacement de l'Ancienne Cathédrale il y avait autrefois un temple de la guerre et, d'après le vieux ecclésiastique, "comme certains textes du haut moyen âge donnent l'orthographe 'Bellista', on pense qu'il faut chercher son origine dans 'Belli Civitas' (la cité de la guerre)." (p.112) Par conséquent, la décision de Revel de se délivrer de la ville, d'élever un rempart de lignes autour de lui pour se protéger, est, et doit être, un combat mené contre Bleston, "depuis cette déclaration de guerre," écrit-il, "depuis mon entrée dans ta guerre, Belli Civitas." (p.387)

Ainsi la rencontre devient l'"accident" qui figure comme

centre d'intérêt dans le journal de Revel et que celui-ci voit comme une "collision" (p.213) entre James Jenkins et George Burton. "Leurs trajectoires se sont croisées," (p.217) écrit-il au sujet de ses deux amis, car "tant de choses les rapprochaient, le sérieux notamment avec lequel tous deux considéraient le roman policier." (p.213) A vrai dire, ces deux hommes sont effectivement deux pôles d'un même aimant, rapport clairement souligné par la description du plan de Bleston fait par Revel:

...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 selon les métaux qui les constituent et les énergies dont ils sont chargés, ainsi d'une part James Jenkins et sa mère, et de l'autre ce J.-C.Hamilton dont j'ignorais encore le véritable nom. (p.263)

Car, en tant qu'auteur omniscient, George Burton qui favorise l'Ancienne Cathédrale, cette "forteresse de l'orthodoxie", (p.110) représente la fiction traditionnelle. Incapable d'apprécier le pouvoir de la Nouvelle Cathédrale, son rôle se distingue nettement de celui joué par James Jenkins et sa mère qui s'allient à tout ce qui est "nouveau" à Bleston, non seulement à la Nouvelle Cathédrale, mais aussi au Théâtre des Nouvelles dont James montre à Revel le chemin, et qui ressemble à la forme narrative de son journal, "ce cinéma en forme de corridor, à l'écran restreint." (p.143) En plus, à la différence de Burton qui voyage souvent à l'étranger, James n'est jamais sorti de Bleston et ce cinéma, "le seul où il aille régulièrement," est aussi "la seule fenêtre par laquelle il entrevoit, de quels yeux avides, le reste du monde et les autres villes." (p.143)

Sans ombre de doute, si George Burton représente la fiction

de Bleston, James Jenkins, le véritable citoyen de Bleston, "né à Bleston, et même n'en étant jamais sorti," (p.70) représente la narration de celle-ci. Corollairement, sans Revel il n'y aurait jamais eu de "collision". En définitive Revel est le trait d'union qui en est responsable. Même si un inconnu était au volant de la Morris noire qui avait renversé Burton, "cela ne réduit pas le moins du monde cette affaire à un simple 'accident'," écrit Revel, ajoutant, "ma responsabilité n'est nullement diminuée par le fait que la chaîne des intermédiaires est plus longue et plus compliquée que je ne me l'imaginais auparavant." (p.412)

Si Revel n'était jamais entré dans Bleston, il n'aurait jamais découvert Le Meurtre de Bleston, ni le véritable nom de son auteur. Il n'aurait pas pu trahir celui-ci et en plus, James et George ne se seraient jamais rencontrés. En somme, il n'y aurait eu ni "accident" réel ni "accident" rêvé. (p.417) C'est pourquoi Revel peut écrire au sujet de sa trahison, qu'il a fait une telle révélation "pour mon malheur, pour son malheur, [celui de James] et pour le malheur de George Burton." (p.315) Car enfin, si James et George, comme représentation des deux pôles à Bleston, symbolisent la narration et la fiction de la quête narrative, l'interaction entre les deux qu'incarne le personnage de Revel, (cette modification réciproque étudiée à la page 16) est représentée par le nouveau pôle commercial du grand magasin en train de s'élever à Bleston, ce pôle qui va "déformer la ville entière, multipliant l'agitation dans les rues proches, enlevant à la place de l'Hôtel-de-Ville son monopole sur les achats hebdomadaires des quartiers pauvres, de telle sorte que les trajets du samedi s'équilibreront différemment." (p.337).

En effet, de même que les trois pôles ou les trois édifices qu'ils représentent existent à l'intérieur de Bleston/ville, de même les trois pôles de la fiction, de la narration et de leur point de rencontre, cet édifice non seulement inachevé mais aussi en ruines, existent à l'intérieur de Bleston/journal.

Or, conçue sous cette forme, l'écriture de Revel devient son "malheur" à cause d'une certaine insuffisance qui y est inhérente. C'est-à-dire, l'incapacité du narrateur d'entraîner la co-existence paisible des deux pôles de la fiction et de la narration. Au contraire, ils restent toujours plus ou moins en opposition, en train de se combattre pour ainsi dire, à cause de la lacune infranchissable entre le passé et le présent, la nécessité et la problématique de tout roman "réaliste". Nous savons déjà que sans un tel "malheur", nous n'aurions pas de roman. Au moment de l'explosion de ce "malheur", synonyme de celle de la vérité, le roman du roman se termine.

Cette lacune infranchissable dont dépend un roman est exemplifiée dans L'Emploi du temps par le "retard" dont parle souvent Revel. Ce n'est pas seulement qu'il a un jour de retard quand il arrive à Bleston le 2 octobre au lieu du 1er, ni qu'il est sept mois en retard quand il commence son journal, ni même que le "retard sans importance" auprès d'Ann n'est qu'"un simple échec temporaire". (p.349) Mais surtout et avant tout, la signification profonde de ce "retard" est mise en évidence par le fait que le week-end de son crime se définit par un retard qui permet l'intersection ou la rencontre de deux cycles qui existent à l'intérieur de Bleston, celui de la foire et celui des incendies, ce "fléau" de Bleston.

Puisque ce week-end est à la fois la fin de mai et le début de juin, c'est-à-dire, samedi le 31 mai et dimanche le 1er juin, la foire mobile est "légèrement en retard cette fois par rapport à la fin du mois, parce qu'il est toujours nécessaire que tout soit en place pour les week-ends, jours de principal rendement." (p.196) Et c'est ainsi, au cours de cette nuit, qu'un petit incendie "se déclarait parmi ce village de toile, de bois et de métal peint." (p.201)

Or, ces deux cycles jouent un rôle symbolique dans la recherche de Revel. Ce village nomade, "si enchaîné dans sa trajectoire de huit mois autour du centre de la ville, telle une planète" (p.201), symbolise, par la régularité même de son itinéraire, la trajectoire nomade et déterminée du séjour de Jacques Revel, ou le trajet régulier de la fiction du roman. Par contre, les incendies suivent un parcours irrégulier et désordonné qui, d'après le texte, commence en mai avec un petit incendie dans la boutique des "Amusements", cette réduction de la ville, et terminent avec l'incendie qui ferme l'Oriental Bamboo, précipitant ainsi la prise de conscience de Revel. Il nous semble fort probable que ce trajet incendiaire, ^{toujours changeant et imprévisible,} symbolise le trajet narratif de Revel qui intervient et provoque la modification réciproque entre la narration et la fiction, ce "crime" qui révèle un fragment de la réalité.

D'ailleurs, le week-end du crime de Revel se fait à la Pentecôte, cette fête chrétienne qui célèbre la descente des langues de flammes qui permettent à tous ceux qui les reçoivent de parler en n'importe quelle langue, c'est-à-dire, de dépasser les limites habituelles de notre langage, soit écrit soit parlé, comme forme de communication efficace.

Qui plus est, en outre de cette intervention du feu, ce week-end se caractérise par une autre intervention, celle de l'exemplaire du Meurtre de Bleston dont Revel vient d'écrire l'achat vendredi, et qu'Ann lui rend dimanche. Sans l'intervention de cet exemplaire marqué de son nom, ses paroles n'auraient pas été celles-là, celles qui "trahissent" son ami, tout d'abord à James Jenkins, puis aux sœurs Bailey.

Si, au niveau de l'expérience vécue, cette trahison de Burton qui mène à l'accident révélateur ² symbolise au niveau narratif le "crime" de Revel, c'est que le double meurtre est l'essence de la technique romanesque et le "thème fondamental" (p.216) de la quête narrative ^q comme il est du roman policier. On pourrait dire que même dans les formes romanesques les plus simples, il y a en quelque sorte un double meurtre, d'abord celui de "détruire" la réalité afin de la recréer et puis celui de "détruire" les personnages fictifs pour que le roman se termine. Mais le journal de Jacques Revel se caractérise par un double meurtre beaucoup plus complexe que celui du roman tout simple. Etant par contre un roman du roman, il est le lieu de rencontre du roman qui s'intègre à sa propre genèse. Par conséquent, en tant que meurtre en suspens, il devient le champ de bataille d'une guerre intime où le thème du double meurtre se transforme en celui du suicide symbolique ou du fratricide intériorisé. Fondamentalement, la quête narrative est un acte masochiste entre le narrateur et son œuvre. Ainsi Bleston exemplifie-t-elle une ville rusée, une sorcière, une Circé

2. Après cet "accident" le nom de Burton est crié à tous les carrefours de Bleston.

enchanteresse qui, infiltrée dans l'âme de Revel "à la manière d'un démon-possesseur", (p.378) doit être exorcisée par lui pour qu'il retrouve encore "sa forme humaine." (p.166)

Si, d'une part, l'écriture de Revel ronge et rogne la carapace de Bleston, d'autre part cette ville monstrueuse le tient mordue entre ses dents dans un acte de revanche. Corollairement, si Jacques Revel se voit comme une dent qui s'arrache des "mâchoires cariées" (p.379) de Bleston, cet acte blessant le blesse, lui aussi. C'est l'acte transformant dont nous avons déjà parlé et sans lequel il ne comprendrait jamais la voix de lamentation réveillée par ses propres "flammes", cette voix, dit-il à Bleston, "de ton 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.410) Tous deux ils cherchent la mort et la délivrance métaphoriques de la réalité enfin forcée à se révéler.

Or, cette révélation de la réalité ne peut pas s'accomplir sans violence. En un sens, l'écriture de Revel est un acte violent qui, tout en reliant la narration à la fiction, détruit en même temps celle-ci. Semblable aux cloches de la Nouvelle Cathédrale qui servent de liaison entre cet édifice et l'Ancienne Cathédrale d'où elles sont venues, l'écriture est aussi "l'essence même de Bleston." Mais de même que l'ampleur, la richesse et la variété des combinaisons de ces cloches constituent cette vibration dangereuse qui a fait écrouler un pan de la tour de l'Ancienne Cathédrale en 1835, de même l'écriture de Revel se caractérise par une violence analogue, sans laquelle il n'y aurait pas de ré-

vélation. Car la réalité se cache. Elle ressemble au plan de Bleston "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 avec violence." (p.151 C'est nous qui soulignons.)

C'est précisément ce que fait Revel. Il dévoile et démasque cette ville enchanteresse avec "violence". Pour lui c'est la seule issue. Mais ironiquement, cette issue n'est pas une sortie mais plutôt une entrée, et une entrée dans une autre prison. Certes, ce "rempart de lignes" (p.290) contre Bleston, "cette pile de pages semblable à un radeau," (p.212) lui permet de traverser symboliquement le fossé de la Slee, là où il n'y a pas de pont entre la Prison et la route d'évasion, et de parvenir enfin jusqu'à la rue de la gare, ce point de départ et le terme de ce "radotage". (p.45) Mais puisque cette issue est aussi la transformation de la ville qui l'enferme elle doit également devenir encore une autre prison, la prison métaphorique qui l'enferme de plus en plus. Inévitablement, la "grande espérance musicale" d'avril deviendra en août "emprisonnée, perdue" (p.337) sous l'opacité de Bleston.

Voilà pourquoi le thème de la prison se voit partout dans ce roman. C'est la manifestation du paradoxe romanesque de Jacques Revel, son choix libre qui l'enferme. Avancé dans un déchiffrement d'une ville étrangère, il lui semble que "ses démarches sont condamnées d'avance." (p.70) Et, en tant que sauvegarde, son journal est aussi une condamnation à cinq mois de prison. Le moment de sa délivrance n'est pas le premier mot qu'il écrive, mais le dernier, celui qui le délivrera par le suicide symbolique du narra-

teur quêtant, "cette sorte de mort" (p.383) réservée pour lui par le fait même qu'il décide de se délivrer par sa narration.

Cette atmosphère prisonnière s'annonce dès son entrée dans l'Ecrou. Ce nom même signale une sentence prisonnière et un garde de prison. Et son enseigne "pendue à sa potence par des chaînes" (p.25) nous rappelle le pendu de François Villon. D'ailleurs, cette "chapelle de mesquinerie" (p.80) qui l'étouffait de plus en plus à mesure que l'hiver approchait, n'avait pas de table pour écrire, c'est-à-dire pour échapper métaphoriquement. C'était une anti-chambre où Revel avait "l'impression qu'un huissier invisible [le] consignait pour le seul plaisir de [l']humilier," (p.157) et où la jeune fille au guichet lui rappelait une "geôlière." (p.159)

Car enfin, quand Jacques Revel entre dans la ville de Bleston, il entre symboliquement dans l'espace et le temps de son journal pour faire son apprentissage de la mort. "Condamné pour tout un an" (p.11) à "cette barrière de refus et de méfiance qui [l']emprisonnait," (p.70) Jacques Revel réagit comme tout prisonnier. Pris de peur, il a été envahi "toute une longue seconde, de l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir." (p.11) Mais la trappe "venait de se fermer" (p.48) et n'ouvrira pas avant son terme. Corollairement, "emprisonné dans ce grand piège" (p.380) qu'est son journal, il lui faut attendre le moment de sa délivrance, ce moment déjà déterminé, la fin de son séjour.

Et sur ces entrefaites il faut vivre la vie d'un condamné, même dans son journal où il écrit, "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." (pp.318-9)

Tout compte fait, son séjour à Bleston/journal, comme celui à Bleston/ville, devient également un séjour de supplice et de torture. Ayant abordé "la roue de la semaine [et] attaché à cette meule" (p. 51) qui reprend son même mouvement chaque jour, Jacques Revel commence par se perdre dans une tâche qui nous rappelle celle de la supplice de Sisyphe, cet autre héros voué à ne réussir jamais.

Ironiquement, s'il lui faut détruire son mur emprisonnant "pour en extraire tous les germes qu'[il] entend bruire dans ses briques," (p.403) sa reconstruction métaphorique de cette prison, au lieu de l'éclairer, l'aveugle et le trompe. En effet c'est pourquoi son entrée déclenche "d'un même coup toutes les sonneries d'alarme de telle sorte que, s'[il] voulait pénétrer ne serait ce que d'un pas plus avant, il [lui] fallait commencer par endormir les sentinelles, camoufler [ses] desseins, attendre, ruser, pour [se] faufiler." (p.245) Car enfin, la fissure par laquelle il cherche à entrer dans ce "terrain plein de pièges" (p.245) devient à son tour la blessure englobante dont il ne sortira qu'après sa "transformation".

C'est une exclusion qui est nécessaire non seulement pour la compréhension globale de sa "structure", mais aussi pour que cette œuvre se termine et continue à la fois. Voilà pourquoi toutes les marques d'invulnérabilité distinguent Revel comme un exclu. A l'imposition de cette marque de Caïn dans le Vitrail du Meurtrier, par exemple, "les autres hommes s'écartent de lui terrifiés." (p.102) Et celui qui porte l'invulnérabilité

de la cicatrice, transformée et purifiée, est un prisonnier. D'ailleurs, la représentation de la prison sur la carte de Bleston est une forme hexagonale, semblable à l'enseigne de l'Ecrou, cette autre prison. Et quand Revel brûle le plan, cet asile de tous ceux exclus de la vie sociale à Bleston se transforme en un cristal de neige noire "comme une sorte de négatif de la marque éblouissante imprimée au front de Caïn," (p.384) cette marque semblable à "une étoile de lèpre" (p.435) qui se fait sentir quand il boit "le philtre des fantômes." Et le lépreux tel le fantôme, est l'exclu par excellence.

En somme, cette exclusion est "l'indispensable condition de [sa] survie" (p.426) pour qu'il puisse assister à son œuvre "sans pouvoir [s]'y mêler." (p.434) Seulement alors est-il libre de s'attaquer à cette tâche, celle de déceler "le plus grand nombre possible de changements d'optique" (p.426) survenus en lui afin de devenir "le survivant de [lui]-même dans cette année." (p.397) Qui plus est, il faut quitter Bleston — et son journal — s'il veut "parler" à Ann, c'est-à-dire, s'il veut renvoyer à elle ce "cri de détresse" (p.325) pour commencer cette révélation qui va s'amplifier avec chaque lecture. Voilà pourquoi il nous semble que Jacques Revel exemplifie le héros-narrateur défini ainsi par Roland Barthes:

l'écrivain-écrivain est un exclu intégré par son exclusion même, un héritier lointain du Maudit. 3

La portée de cette intégration qui exclut s'annonce dès que la grande façade du magasin en train de s'élever à Bleston affirme l'échec de Revel tant qu'il reste à Bleston. Seulement après avoir

quitté la ville pourrait-il recommencer sa recherche, c'est-à-dire, la mieux comprendre. Même en août, "tous tes calculs sont à refaire," lui dit cette façade, "ce n'est même pas à partir de maintenant, vois-tu, qu'il faut recommencer tes évaluations, simplement à partir du moment où je serai débarrassée de toi, petit rongeur, puisque ce grand magasin que tu contemples déjà, qui t'écrase déjà, qui t'engloutit, ne sera achevé qu'alors." (pp.338-9)

Intégré ainsi et grâce à son exclusion, le héros-narrateur peut se voir. En définitive, sans cette intégration de sa quête, il ne parviendrait jamais à cet éclaircissement privilégié de l'exclu.

2. La quête intégrée

Dans sa recherche de se découvrir, Jacques Revel exemplifie le romancier sincère dont Butor décrit le rôle dans son essai, "Le roman comme recherche". C'est un romancier dont la recherche qui le rend conscient de sa réalité s'effectue en rapport avec ce qui l'entoure. Pour Butor

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. (R.R.p.10)

Une étude de ce triple rôle sert bien à mettre en évidence l'intégration dont il parle. Non que la quête narrative se caractérise par une série bien définie qui consiste à une dénonciation suivie d'une exploration et ensuite d'une adaptation. Au contraire, ce triple rôle se manifeste simultanément dans la recherche de

Revel. Sa dénonciation est en même temps une exploration qui s'adapte au fur et à mesure qu'il avance dans sa recherche.

Fondamentalement, la recherche de notre narrateur ressemble à celle de tout détective où "l'aspect final [n'apparaîtra] qu'après et au travers d'autres aspects." (p.237) Dès son premier mot sa recherche dénonce la réalité afin d'y découvrir ce qu'elle cache. En ressuscitant le passé, le souvenir livré à la parole est en même temps une dénonciation qui réveille "de grandes régions enfouies," troublant ainsi "l'ordre admis jusqu'alors" et en dénonçant "la fragilité". (p.215) Mais si Revel dénonce la blancheur de la page par son écriture, cette écriture sera dénoncée à son tour par la lecture qu'il en fera plus tard, "semblable au silence du dormeur que lézardé après coup le souvenir de ses rêves." (p.405) Car, en fin de compte, sa dénonciation n'est qu'une suite de dénonciations réciproques dans la mesure où la lecture et l'écriture se contestent et se modifient continuellement. Ni le détective ni le narrateur ne peut immobiliser le temps pour compléter leur recherche et en terminer la modification. Tous deux ils doivent se soumettre à l'architecture évolutive de la série d'événements qui les concerne.

Bref, la dénonciation entreprise par Revel est en même temps "l'exploration de cette contrée d'énigmes" (p.228) qu'est son journal, énigmes qu'il voudrait résoudre. Le monde narratif de Jacques Revel est un monde énigmatique, changeant sans cesse de sorte qu'il ne le comprendra jamais tant qu'il écrit. Intégrant un temps évoluant à l'intérieur de la "description exploratrice" de sa quête, Revel se condamne à une adaptation perpétuelle vouée non seulement à l'égarer et à l'accabler, mais aussi à se détruire

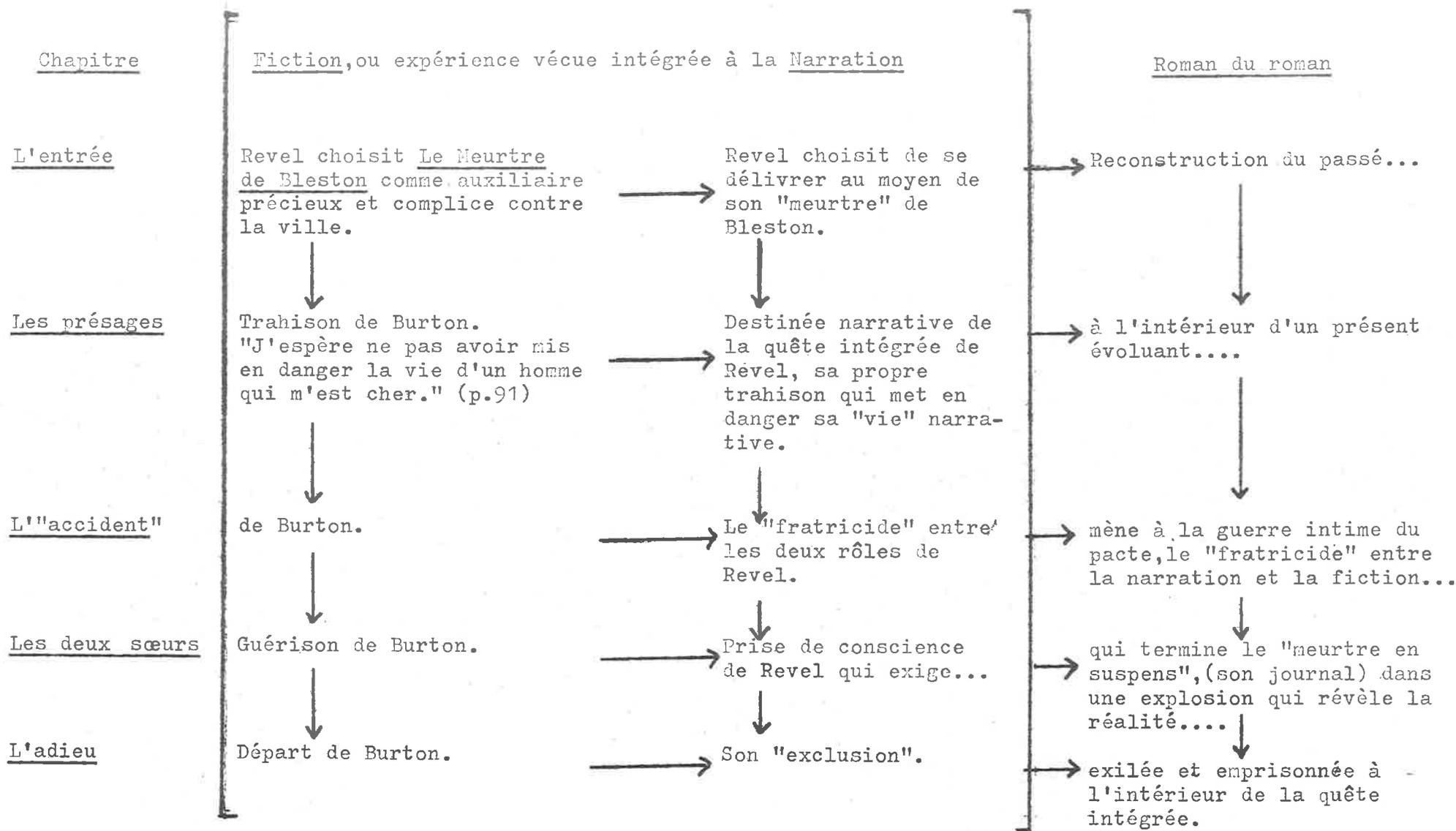
par la rapidité de son mouvement interne, à moins qu'une force extérieure ne l'immobilise.

En somme, cette intégration sur laquelle la recherche est fondée entraîne la forme évolutive du journal de Revel que nous avons déjà étudiée, cette structure homologue dans et par laquelle le narrateur parvient enfin à comprendre la portée de son rôle. En fin de compte, c'est le principe fondamental du symbolisme de Butor, par lequel "le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne." (R.R.p.12)

Evidemment, étant donné le rôle du symbolisme butorien, il s'ensuit que tout ce qui se passe autour de Jacques Revel doit trouver son "écho" intégré dans son journal. Or, cette intégration est clairement vue dans le schéma suivant qui résume la quête de Revel. Ici nous avons réduit l'intégration de la fiction à la narration aux cinq étapes principales de la quête de Revel, étapes signalées par le titre de chapitre. Mises en vue ainsi, les cinq épisodes de la fiction de Revel en ce qui concerne son complice, Le Meurtre de Bleston et son auteur, préfigurent les cinq étapes de sa quête narrative ou son propre "meurtre" de Bleston, depuis sa décision de résister qui précède la narration propre, jusqu'au "fratricide" qui l'exclut de sa narration.

Car, semblable à la conséquence de l'acte narratif de Revel, la cause, elle aussi, en fait partie intégrante. Enfin, sans une telle décision, il n'y aurait pas d'entrée dans la quête. Selon Revel, c'est l'ombre et l'angoisse qui se répandent devant le crime, comme un présage. Ainsi explique-t-il dans son journal, que "les choses se compliquent bien souvent, 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

LES CINQ ETAPES DE LA QUÊTE INTÉGRÉE



ainsi avant même le crime." (p.251) Et cet appel qui déclenche l'enquête avant même le crime annonce son propre paradoxe, car nous savons que Jacques Revel, à son insu, est à la fois détective et victime d'une quête vraiment hermétique. Sans aucun doute l'assassinat qu'il craint est préfiguré dès le premier mot de son journal, ce mot qui déclenche son jeu sacrificiel.

En définitive, dans la quête de Revel, la fiction et la narration sont si intimement reliées à l'intérieur de son texte qu'il n'arrive plus à penser à l'une sans penser à l'autre, de même qu'il ne peut pas penser à Jenkins sans penser à Burton. (p.213) Evidemment, la scène du "fratricide" du héros-narrateur ressemble en principe à celui du Meurtre de Bleston, là où "les cadavres des deux frères Winn, se ressemblent tant, l'un sous la croix d'ombre, l'autre sous les taches de lumière, que la scène du fratricide n'apparaît plus que comme une préfiguration de la scène du châtement, et la Nouvelle Cathédrale que comme un reflet amoindri de l'Ancienne." (p.174)

Qui plus est, cette "illusion d'optique", (p.174) comme "l'ambiguïté du titre", (p.78) est parfaitement voulue par l'auteur et pour cause. N'oublions pas que, dès que le journal de Revel se termine, il devient le roman de Butor, roman qui doit jouer un rôle de communication, voire de révélation. A propos du rôle du roman du roman, nous nous référons à la colonne droite de notre schéma qui le résume. C'est ici qu'on peut voir la signification de l'explosion de la vérité, grâce au pouvoir de la parole du "meurtrier pur et impunissable" qui termine "le meurtre en suspens" dans un anéantissement de soi, "cette mort dont il a besoin", ce châtement préfiguré et occasionné par l'assassinat de la quête narrative.

D'ailleurs, cette explosion de la vérité qui détermine la prise de conscience de Revel, s'étend bien au-delà des limites de l'intrigue du roman. Car le rôle joué par la quête intégrée de Revel est double, faisant appel au romancier lui-même et aussi à son lecteur. Dans son excellente critique, Michel Butor ou le livre futur, Jean Roudaut définit ainsi le roman de Butor:

Le livre définitif devrait avoir la forme de l'énigme [.....] où question et réponse sont mêlées. Le roman comprend donc deux ouvrages: la question qu'il est apparemment, et la réponse virtuelle qu'il renferme. 4

Voilà pourquoi Jacques Revel, tout en cherchant à résoudre son énigme en reconstruit une autre. D'après Butor, c'est au lecteur d'y déceler la réponse virtuelle renfermée dans cet autre labyrinthe qu'est le déchiffrement du héros-narrateur. L'explosion du "meurtre en suspens" qui révèle la réalité renfermée à l'intérieur de la quête intégrée, la révèle seulement dans la mesure où le lecteur s'est engagé dans une pareille recherche.

Car le romancier moderne, et surtout Butor, se croit incapable de dire la vérité. Au contraire il cherche à la révéler au moyen des formes romanesques qu'il emploie, parmi lesquelles la quête intégrée est sans doute la plus efficace.

Et puisque ce rôle de révélation est celui par lequel tout romancier justifie non seulement ce qu'il écrit mais aussi son existence même, nous allons conclure notre étude de L'Emploi du temps en considérant le rapport établi entre le texte du roman et son lecteur.

4. J. Roudaut, Michel Butor ou le livre futur, p.121

3. Le réveil de la conscience

(1) Du héros-narrateur au romancier

Pour le romancier moderne, le rôle du roman est essentiellement celui de réveiller la conscience. Nous savons que, pour Butor, l'écriture est une "colonne vertébrale" et un "moyen de se tenir debout" dans un monde quasi furieux. Pour lui c'est une prise de conscience réciproque qui lui permet de savoir ce qu'il fait en même temps qu'elle permet au roman de dire ce qu'il est. Mais il conclut son essai "Intervention à Royaumont" en disant que :

Mais cette réflexion qui se produit à l'intérieur du livre n'est que le commencement d'une réflexion publique qui va éclairer l'écrivain lui-même. Il cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence. Ce sens, il ne peut évidemment le donner tout seul; ce sens c'est la réponse même que trouve peu à peu parmi les hommes cette question qu'est un roman. (I.R.p.20)

Ainsi, d'après Butor, le rôle du roman est double, ayant pour but une révélation personnelle et aussi une révélation collective. D'abord, L'Emploi du temps, tout comme le journal de Revel, révèle l'architecture évolutive de l'esprit du narrateur en train d'écrire et l'en rend conscient. Au sens romanesque, ce narrateur est l'auteur Butor lui-même. Lui et Jacques Revel sont tous deux des écrivains "réalistes", soumis aux mêmes insuffisances fondamentales. Tous deux jouent un double rôle, celui qu'il vit et celui qu'il rêve. L'épreuve de notre héros-narrateur, étant ce que Butor appelle la réponse à une certaine situation de conscience du romancier lui-même, sert donc à mettre en lumière cette situation. Pourtant, sans engager le

lecteur dans une recherche analogue, le romancier ne pourrait jamais aspirer à réveiller la conscience de la société. Et c'est seulement en réveillant ainsi cette conscience que le romancier peut "changer la vie" (A.D.p.361) en même temps qu'il empêche que sa littérature ne s'enlise dans le labyrinthe de l'époque contemporaine.

En ce qui concerne le lecteur, Butor écrit dans son essai, "Intervention à Royaumont", que

.. si le romancier publie son livre, cet exercice fondamental de son existence, c'est qu'il a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien comme complice de sa constitution, comme aliment de sa croissance et son maintien, comme personne, intelligencé et regard. (I.R.p.17)

Selon Butor, le romancier est un lecteur insuffisant, tel Jacques Revel lui-même dont la lecture renouvelée de son journal le force à se rendre à cette évidence. En réalité, Roland Barthes a raison quand il avère que le lecteur perspicace d'un roman peut y lire de façon diacritique plus que le romancier ne pensait, car en définitive:

L'écrivain n'est jamais qu'un inducteur d'ambiguïté. 5

D'après Barthes, le projet de l'écrivain reste toujours plus ou moins "naïf", si bien que la lecture qui complète sa recherche ressemble en principe à une "descente aux enfers", là où il n'est plus capable de guider comme il voudrait son lecteur. L'ayant lancé dans une recherche semblable à la sienne, il ne peut pas prévoir quelle "lumière" cette recherche révélera.

Voilà pourquoi, à notre avis, Lucien joue à merveille le rôle du lecteur butorien. Grâce à lui, c'est la perte de Rose qui lance

Revel dans la lecture renouvelée de son journal et déclenche sa véritable descente aux enfers. D'ailleurs, "enchaînés tous deux dans l'enfer de cet enfer", Lucien "lit" la ville de Bleston avec ce Revel qui est en train de l'"écrire". Au sujet de la lecture d'une œuvre, Butor lui-même définit le rôle du romancier dans cette quête dans son essai "Le roman et la poésie".

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 est alors 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. (R.P.p.47)

Mais de toute façon, l'important c'est que le lecteur, à l'exemple de Jacques Revel, entreprend une quête homologue pour déchiffrer ce labyrinthe "bardé de serrures" où "tout révèle et égare à la fois." (A.L.p.17) Enfin, c'est ce que Butor appelle dans son essai "Le roman comme recherche", la "recréation romanesque" du "rêve éveillé", récréation qui, selon Butor, joue un rôle des plus importants.

(2) La récréation romanesque

Or, cette lecture attentive s'annonce vers la fin du journal de Revel. C'est le déchiffrement également alchimique du livre futur entrevu par Revel "en plein sommeil" après sa métamorphose. Ici, la Nouvelle Cathédrale se transforme imperceptiblement en un bâtiment tout nouveau que Revel ne peut pas décrire parce que, selon ce qu'il écrit, "je n'ai pu que l'entrevoir, dont je n'ai aperçu véritablement qu'une porte, et encore seulement la poignée

et la fente, au travers de la brume qui s'épaississait." (p.407)
 Bref, "la grosse graine germante" (p.223) tenue dans la main droite d'une des statues de cette "bizarre construction" qu'est la Nouvelle Cathédrale, fleurira de significations pour le lecteur qui veut vraiment pénétrer dans ce que Butor appelle dans son essai "L'alchimie et son langage", cet "admirable jardin" du texte déchiffré.

A propos du labyrinthe initiatique de L'Emploi du temps, Henri Ronse, dans un très bon article, conclut que:

L'initiation de Jacques Revel possède un corollaire: la tentative d'initiation du lecteur amené à pénétrer dans l'architecture secrète et complexe de l'œuvre. Ce n'est certes pas un hasard si c'est un livre qui sert de mot de passe principal à Revel pour pénétrer dans Bleston. Le livre est pour Michel Butor un édifice labyrinthique à travers lequel on entre dans la complexité du réel dérobé.[...] L'œuvre est donc elle-même construite comme un labyrinthe, elle est un paysage caché qu'il faut découvrir, elle est scellée; le roman pour Butor est de l'ordre de l'énigme et il sécrète — comme l'alchimie — à partir d'une réussite un langage double ou triple à travers lequel un nouvel initié pourra accéder à la lumière. 6

On pourrait bien se demander à quoi sert cette initiation du lecteur. De quelle façon est celui-ci "différent" à son retour de ce déchiffrement, retour qu'Henri Ronse voit comme une "seconde naissance" ? Or, la réponse se voit dans le fait que la quête de Jacques Revel est facilement perçue et entreprise par tout lecteur. En principe, il s'agit tout simplement d'établir le système de relations évoluant qui existe entre la conscience d'un homme et la réalité changeante qui l'entoure. Et puisque le déchiffrement fait par Revel nous laisse un labyrinthe homo-

logue à déchiffrer, le lecteur parvient, lui aussi, à une pareille prise de conscience d'une réalité qui n'est pas seulement pluri-dimensionnelle, mais aussi et toujours en train de se modifier. A l'exemple de Jacques Revel le lecteur aussi, adopte un alphabet qu'il sait incomplet, mais dont l'image future entrevue par ses déductions lui permettra également de démasquer la carte blanche du passé et l'aidera "à reconstituer, derrière le résultat final du camouflage", (p.404) son propre visage en train de se masquer.

Si, comme dit Butor, la lecture d'un roman est aussi "une sorte de rêve éveillé", (R.R.p.11) elle joue un rôle analogue au rêve de James Jenkins. Dès son réveil, James reconnaît le visage de son cauchemar, si bien que, dans le dessein de distinguer entre rêve et réalité, il reconstitue minutieusement son propre "emploi du temps".

Et la recherche entreprise par le lecteur est également une reconstitution d'un "emploi du temps", celui de Jacques Revel. Distinguant ainsi entre la fiction et la narration, ou bien entre ce qui est "illusoire" et ce qui est "réel", il se saisira enfin, à l'exemple de Jacques Revel, non dans le moment instantané du présent, mais dans la perspective historique d'une durée, perspective qui le rend conscient de la portée de son propre rôle, pour infime qu'il soit.

Pour Butor, cette perspective historique est essentielle à une compréhension profonde de notre réalité. D'après lui, notre conscience du passé historique influe sur notre conscience du présent de même que celle-ci exerce une influence réciproque sur celle-là. Selon lui, une appréhension de cette influence réci-

proque est absolument nécessaire pour comprendre notre rôle dans une réalité si vaste qu'elle pourrait facilement nous écraser.

De là l'importance des œuvres d'art historiques et culturelles dans les œuvres de Butor. Représentant des époques passées, c'est grâce à elles qu'on peut étudier et interroger une réalité qui, quoique passée, fait toujours partie intégrante de notre réalité actuelle, cette ère qui "n'a même pas encore fini de venir."(p.339)

A cet égard, il est intéressant de considérer le rôle joué par les œuvres d'art principales qui se trouvent à Bleston, surtout en considération de la grande influence qu'elles exercent sur la vie de Revel.

Tout d'abord, dans le Musée, par exemple, les tapisseries Harrey nous rappellent la période de l'empire grec grâce à l'histoire de Thésée qu'elles nous décrivent. Et aussi, dans les autres salles, des œuvres d'art et des objets des cultures passées nous rappellent les empires égyptien et romain ainsi que les siècles de la civilisation occidentale moderne. Puis, le Vitrail du Meurtrier, cette œuvre de la Renaissance, nous rappelle aussi la Réforme qui la suivit en même temps qu'il se rattache à toute une tradition judéo-chrétienne dont son histoire fait partie. Finalement, les statues de la Nouvelle Cathédrale nous rappellent la période où "la fortune de la ville s'accroissait prodigieusement" (p.112) à cause du développement de l'âge industriel et technique, cet âge qui annonce notre vie moderne.

Nous voyons donc, à l'intérieur de cette ville moderne et industrielle, toute une superposition d'autres périodes, semblable à ce que Revel appelle pendant sa métamorphose "d'autres villes et d'autres ères," (p.375) grâce à laquelle une légende

très antique d'une histoire antérieure se transmet, "rappelant un arrangement de la réalité très fondamental et très recouvert." (p.455). Or, comme la superposition de ses propres événements passés si nécessaire à la prise de conscience de Revel, cette superposition proprement historique joue un rôle analogue en ce qui concerne la conscience du lecteur. Car toutes les œuvres d'art qui se trouvent à Eleston représentent un résumé de l'évolution de notre culture historique. Et c'est le sens de cette évolution qui avait provoqué l'essai de Butor, "Le roman comme recherche". Car si la société subit les effets d'une transformation permanente, il s'ensuit que toute littérature qui prétend être plus ou moins "réaliste" reflète cette évolution par des transformations qui lui sont propres. A cet égard Butor conclut ainsi son essai:

Il résulte de tout ceci que toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement (toutes les grandes œuvres romanesques du XX^e siècle sont là pour l'attester) vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique,

à l'intérieur d'une transformation de la notion même de littérature qui se met à apparaître non plus comme simple délassement ou luxe, mais dans son rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social, et comme expérience méthodique. (R.R.p.14)

Par conséquent, il nous semble que la théorie romanesque de Butor n'est ni réactionnaire ni révolutionnaire. Au contraire elle découle tout naturellement de la littérature dont elle fait partie, s'adaptant à la vie du vingtième siècle de même que celle de tout romancier important s'est adaptée à sa propre époque. Sans cela, le roman ne nous serait jamais parvenu comme forme révélatrice avant tout, en préservant sa valeur de document social.

En un sens fort paradoxal, cette théorie annonce en même temps l'abandon de Butor de la forme traditionnelle du roman. Il est même possible que, telle la vision de Revel qui annonce le livre futur de la recreation romanesque, la vision de Butor qu'est son roman, annonce cet abandon sans qu'il en soit vraiment conscient. Butor peut-être, même à son insu, se sentait déjà une insuffisance vis-à-vis de la forme romanesque qu'il employait à cette époque.

De toute façon, étant donné l'esthétique symbolique de ce romancier, il faut qu'il intègre sa réalité dans son œuvre. Et pour que Butor nous fasse part authentiquement de sa propre expérience, il va de soi que la forme qu'il emploie s'évolue avec cette expérience. En vérité, cette progression à l'intérieur de ses œuvres qui a entraîné l'abandon du roman dit traditionnel, fait preuve de sa sincérité en tant que romancier. Il écrit comme il doit écrire, abandonnant tout ce qui ne lui apparaît plus efficace quand il s'agit de réveiller et de révéler, ces deux rôles principaux de l'œuvre butorienne incarnés à merveille dans la quête narrative de Revel.

Car enfin, dans un monde devenu progressivement complexe, l'artiste qui ne s'interroge pas sur la validité de la forme qu'il emploie, n'avance ni dans l'éclaircissement de sa propre conscience, ni dans celui de son lecteur. "Son œuvre en fin de compte est un poison", nous dit Butor, (R.R.p.11) et qui plus est, elle mourra avec lui, si non plus tôt. Mais les œuvres

qui nous donnent une image de la réalité qui n'est pas en contradiction flagrante avec cette réalité qui leur a donné naissance, de telles œuvres survivront, prêtes à éclairer une génération future sur une réalité passée dont elle fait toujours partie. Nous sommes tout à fait d'accord avec Jean Roudaut qui déclare que :

De tout livre sort comme d'un bain révélateur
une image non pas de l'auteur mais de la vie. ⁷

A cet égard, il nous semble que L'Emploi du temps joue à merveille son rôle révélateur, nous fournissant un des meilleurs exemples du genre "nouveau roman", non seulement à cause de son expression réaliste mais aussi à cause de sa vision poétique. Surtout et avant tout, Butor est poète. Et c'est grâce à une prosodie strictement structurée et comparable à des vers que ce romancier réussit à intégrer les puissances de la poésie à l'intérieur d'une histoire souvent banale. Personne ne nierait qu'au niveau de l'intrigue les incidents racontés au cours du séjour de Revel à Bleston sont souvent d'un intérêt très mineur. En effet, seulement un intellectualisme suprême aurait pu transformer cette histoire ordinaire en une histoire douée d'une extrême richesse. Car le symbolisme complexe qui s'établit entre la réalité du narrateur en train d'écrire et la réalité décrite par son texte entraîne toute une structure ou bien une architecture de quête grâce à laquelle chaque événement dans la vie de Revel, de même que chaque mot dans sa narration, se revêt d'une signification qui est à la fois pluri-dimensionnelle et

7. J.Roudaut. Michel Butor ou le livre futur, p.25

éternelle. En tant que quête de déchiffrement qui ne réussit que grâce à son échec, la quête de Revel ne se condamne jamais à se terminer. Au contraire, elle reste ouverte, prête à recommencer avec chaque lecture qui en fera sa propre "recréation romanesque".

Voilà pourquoi nous sommes de l'avis que L'Emploi du temps demeurera longtemps comme base de futurs éclaircissements, car, en tant que témoin des années cinquante, cet édifice inachevé reste un des plus beaux monuments de son époque.

CONCLUSION

"Mais en expliquant Robbe-Grillet ou Butor, tels qu'ils se font, vous avez peut-être chance, par-delà votre propre opacité historique, d'atteindre quelque chose de l'histoire profonde de votre temps: la littérature n'est-elle pas ce langage particulier qui fait du 'sujet' le signe de l'histoire?"

R.Barthes, Essais critiques. p.166

Notre analyse terminée, nous espérons avoir décelé non seulement la portée de L'Emploi du temps mais aussi, si peu que ce soit, la portée du genre dont il fait partie. A propos du genre romanesque intitulé le "nouveau roman", le rôle joué par Michel Butor aux années cinquante n'est pas sans signification. Dans une période d'instabilité après la deuxième guerre mondiale désastreuse, le renversement des valeurs traditionnelles donnait naissance à une atmosphère d'incertitude qui parcourait le monde tout entier. Et cette atmosphère se voit reflétée authentiquement dans le nouveau roman qui faisait son apparence à cette époque. Par-dessus tout, le nouveau roman est un roman qui pose des questions.

Pour autant qu'on puisse grouper ensemble des œuvres si dissimilaires que celles de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor, L'Emploi du temps fait bien partie de ce genre. Telle toute nouvelle forme qui le précédait, le nouveau roman était aussi la manifestation d'une révolte contre les formes romanesques traditionnelles en même temps qu'il reflétait les conditions de l'époque qui lui donnait naissance.

Mais ce qui nous importe principalement, c'est que la

forme du nouveau roman est souvent celle d'un roman du roman, c'est-à-dire le roman qui s'intègre à sa propre genèse. Par conséquent, la narration d'un tel roman n'est autre chose que la manifestation de la conscience du romancier en train d'écrire, manifestation qui met en vue, au fur et à mesure qu'elle avance, les limitations et les contradictions, bref les problèmes auxquels le romancier doit se soumettre dès qu'il entreprend la création d'une œuvre littéraire.

Il nous semble que L'Emploi du temps est un des meilleurs exemples de ce qu'on appelle le roman du roman. Dès la première lecture, ce roman, construit sur un symbolisme fort complexe, se montre exceptionnel. Un roman policier dont le mystère n'est jamais résolu, un journal qui n'est pas achevé, au sens profond du mot, il reste jusqu'au bout une énigme qui, pour dire le mieux, n'engendre qu'une autre énigme. Et c'est là son grand attrait. Car cet acte "en suspens" qu'est l'écriture du narrateur, invite ainsi le lecteur à exécuter sa propre recherche afin de renchérir sur celle du héros énigmatique, Jacques Revel.

Car Revel n'est pas un héros ordinaire. Au contraire, c'est un héros-narrateur, la personnification même de l'énigme qu'il cherche à résoudre. Jouant son double rôle, il incarne ainsi un dédoublement de la personnalité qui est donc essentiel, car il est à la fois le héros fictif et le narrateur réel.

Incarnant ainsi une telle contradiction à l'intérieur d'un seul rôle, l'incompatibilité inévitable de ses deux vies, celle qu'il rêve et celle qu'il vit, comme l'entente peu cordiale d'une guerre intime, met clairement en évidence la lutte interne de celui qui cherche en vain à surmonter l'obstacle de son in-

suffisance. Car enfin, l'acte créateur par lequel Jacques Revel crée son propre univers, met en relief non seulement le paradoxe de ses conditions romanesques, mais aussi le paradoxe de la condition humaine en général .

Voilà pourquoi nous croyons qu'une analyse de la quête narrative de ce personnage sert à éclairer non seulement le monde du narrateur, (ce qui est sans doute fort intéressant) mais aussi celui de son lecteur. Tout intrigant que soit le monde problématique du romancier, c'est principalement dans la mesure où ce monde se rattache symboliquement au macrocosme plus vaste dont il fait partie, que réside sa valeur. La quête intégrée du narrateur qui cherche à se saisir dans et par sa narration, devient la quête semblable du lecteur qui sera invité, lui aussi, à chercher un sens à son existence, une compréhension de son rôle dans un univers plus vaste.

Sans trop de prétention, nous croyons que notre étude a démontré cette portée universelle de la recherche de Jacques Revel. En élaborant notre hypothèse de base afin d'établir que L'Emploi du temps est bien la réalisation de la théorie romanesque de Michel Butor élaborée si clairement dans ses Essais sur le roman, surtout dans "Le roman comme recherche", nous avons dégagé toute une problématique romanesque qui s'universalise très facilement. A notre avis, à travers un homme, Butor parle incontestablement de l'homme. Ce passage de l'article indéfini à l'article défini, c'est peut-être peu de chose, mais selon nous, c'est toute la littérature.

Ayant cherché dans cette œuvre des structures profondes, notre recherche nous a permis de découvrir tout d'abord la

structure homologue sur laquelle le roman et la quête se fondent. Une telle perspective met donc en évidence non seulement la nature alchimique et meurtrière de toute transformation qu'est une création littéraire, mais aussi le rôle joué par le décor mythique, grâce auquel la quête de Revel s'universalise et engage le lecteur.

Ensuite, le rite ou jeu sacrificiel qui en résulte, tout en soulignant le paradoxe de la condition humaine, rehausse également le seul moyen par lequel on peut s'en échapper. Nous parlons évidemment de la métamorphose, cette transformation qui transforme à son tour. Si l'homme religieux s'échappe de ce monde imparfait dans un monde spirituel, une autre "vie", l'homme de la recherche butorienne s'échappe également de son monde paradoxal en l'appréhendant d'une perspective toute nouvelle, grâce à la transformation de sa mentalité. Et ces deux "voyages d'évasion" se ressemblent plus qu'on ne pense. Entrepris sincèrement, chacun entraîne une sorte de fratricide qui est fondamentalement celui du suicide symbolique. La vérité angoissante de l'homme forcé finalement à se voir, non comme il se croit ni comme il voudrait être, mais plutôt à nu, dépourvu de toutes ses illusions, est une vérité qui "tue" cet homme illusoire.

C'est sans doute pourquoi J.Howlett a pu écrire au sujet des nouveaux romanciers que:

Butor est certainement celui de ces auteurs qui reste le plus près d'une conception chrétienne de la personne. 1

Car, par opposition à l'opinion de certains critiques, cette

1. J.Howlett, "Distance et Personne dans quelques romans d'aujourd'hui." p.90

opinion qui affirme que les nouveaux romanciers ne s'intéressent pas à la vie métaphysique, cette œuvre est incontestablement une œuvre profondément métaphysique. C'est une des raisons pour lesquelles nous l'avons choisie pour en faire une étude si détaillée. La littérature qui se cherche nous offre un moyen exemplaire de commencer une recherche semblable. Rien que cette pierre de touche d'une recherche plus étendue ^{de la part} du lecteur justifie la raison d'être de L'Emploi du temps. Ainsi la prise de conscience personnelle du lecteur deviendra enfin cette prise de conscience collective de la société, si essentielle pour qu'une œuvre dure comme témoin de son époque.

A cet égard, nous avons démontré comment et pourquoi, loin d'empêcher la réussite du lecteur, l'échec du narrateur entraîne la métamorphose qui permet la vue globale, vue qui assure, voire affirme la réussite de l'œuvre. En vérité, si c'est grâce au paradoxe du monde romanesque du narrateur en train d'écrire que "les lucurs se sont multipliées", il nous semble que cette leçon en acte de Jacques Revel est une leçon fort valable par laquelle le lecteur, lui aussi, au bout d'un peu de recherche et de temps, peut accéder aussi à la lumière et pénétrer plus profondément dans le monde quasi obscur et énigmatique de la conscience.

A notre avis, c'est une recherche qui ^{en} vaut vraiment la peine. Cette pénétration dans "l'admirable jardin" butorien peut, seule, justifier la raison d'être de cette thèse. Car, selon Butor, la difficulté d'accès qui est essentielle pour transformer la mentalité du lecteur, est une recherche qui le rend enfin "capable de percevoir le sens des actes décrits." (A.L.p.17) Et il nous semble que nous avons perçu — au sens profondément butorien du mot — le vrai "sens" de L'Emploi du temps.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE BUTOR

- BUTOR, Michel. L'Emploi du temps. Paris : Les Editions de Minuit, 1957. Collection 10/18
- BUTOR, Michel. La modification. Paris : Les Editions de Minuit, 1957
- BUTOR, Michel. Passage de Milan. Paris : Les Editions de Minuit, 1954
- BUTOR, Michel. Degrés. Paris : Librairie Gallimard, 1960
- BUTOR, Michel. Le génie du lieu. Paris : Editions Bernard Grasset, 1958
- BUTOR, Michel. Portrait de l'artiste en jeune singe. Paris : Editions Gallimard, 1967
- BUTOR, Michel. La rose des vents. Paris : Editions Gallimard, 1970
- BUTOR, Michel. Où, le génie du lieu, 2. Paris : Editions Gallimard, 1971
- BUTOR, Michel. Essais sur le roman. Paris : Les Editions de Minuit, 1960, 1964. Collection idées.
- BUTOR, Michel. Essais sur les modernes. Paris : Les Editions de Minuit, 1960, 1964. Collection idées.
- BUTOR, Michel. Répertoire: études et conférences 1948-1959. Paris : Editions de Minuit, 1960
- BUTOR, Michel. Répertoire II : études et conférences 1959-1963. Paris : Les Editions de Minuit, 1964

OUVRAGES SUR BUTOR

- ALBERES, R.-M. Butor, classiques du XX^e siècle. Paris : Editions Universitaires, 1964
- CHAPSAL, Madeleine. Les écrivains en personne. René Julliard, France, 1960
- CHARBONNIER, Georges. Entretiens avec Michel Butor. Paris : Editions Gallimard, 1967
- DALLENBACH, Lucien. Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor. Archives des lettres modernes, 1972 (3) (VIII) No.135, 503-510

OUVRAGES SUR BUTOR

- GRANT, Marian. Butor: L'Emblème du temps. Studies in French Literature, Edward Arnold (Publishers) Ltd., London, 1973
- JANVIER, Ludovic. Une parole exigeante. Paris : Les Editions de Minuit, 1964
- RAILLARD, Georges. Butor. Paris : Editions Gallimard, 1968
- RAILLARD, Georges. L'Exemple. Paris : Les Editions de Minuit, 1957
Collection 10/18
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. Critique du roman: essai sur La modification de Michel Butor. Paris : Editions Gallimard, 1970
- ROUDAUT, Jean. Michel Butor ou le livre futur. Paris : Editions Gallimard, 1964
- ROUDIEZ, Léon S. Michel Butor. Columbia University Press, New York and London, 1965
- ROUDIEZ, Léon S. "The Embattled Myths" in Hereditas: seven essays on the modern experience of the classical. (pp.75-94)
Ed. Frederick Will. University of Texas Press, Austin, 1964
- SPENCER, Michael. Michel Butor. Twayne's World Author Series, Twayne Publishers Inc., New York, 1974

OUVRAGES CRITIQUES

- ALBERES, R.-M. Métamorphoses du roman. Paris : Editions Albin Michel, 1966
- ARLAND, Marcel et MOUTON, Jean. Entretiens sur André Gide. Nouton et Cie., Paris- La Haye, 1967
- ASTIER, Pierre A.G. Encyclopédie du nouveau roman. La crise du roman français et le nouveau réalisme. Les Nouvelles Editions Debresse : Paris, 1968
- BACHELARD, Gaston. La psychanalyse du feu. Collection idées. Paris : Editions Gallimard, 1949
- BACHELARD, Gaston. La Terre et les Rêveries de la Volonté. Paris : Librairie José Corti, 1948
- BACHELARD, Gaston. L'Eau et les Rêves. Paris : Librairie José Corti, 1945
- BACHELARD, Gaston. La Terre et les Rêveries du Repos. Paris : Librairie José Corti, 1948

OUVRAGES CRITIQUES

- BACHELARD, Gaston. L'Air et les Songes. Paris : Librairie José Corti, 1943
- BACKES-CLEMENT, Catherine. Lévi-Strauss. Philosophes de tous les temps. Ed. Seghers, Paris, 1970
- BARTHES, Roland. Mythologies. Paris : Editions du Seuil, 1957
- BARTHES, Roland. Essais critiques. Paris : Editions du Seuil, 1964
- BARTHES, Roland. Le degré zéro de l'écriture suivi des Eléments de sémiologie. Paris : Editions du Seuil, 1953, 1964
- BOISDEFFRE, Pierre de. Métamorphose de la littérature. Paris : Editions Alsatier, 1950
- CHARBONNIER, Georges. Entretiens avec Lévi-Strauss. René Julliard et Librairie Plon, 1961. Collection 10/18, dirigée par Christian Bourgeois, Dominique de Roux.
- DOUBROVSKY, Serge. Pourquoi la nouvelle critique. Paris : Mercure de France, 1967
- DURAND, Gilbert. Le décor mythique de La Chartreuse de Parme. Paris : Librairie José Corti, 1961
- ELIADE, Mircea. Myth and Reality. World Perspective Series, George Allen and Unwin Ltd., London, 1964
- ELIADE, Mircea. The Quest. University of Chicago Press Ltd., London W.C.1, 1969
- FAGES, J.-B. Comprendre Lévi-Strauss. Edouard Privat, éditeur. Toulouse, 1972
- FAGES, J.-B. Comprendre le structuralisme. Edouard Privat, éditeur. Toulouse, 1967
- GENETTE, Gérard. Figures II. Essais. Collection Tel Quel aux Editions du Seuil, 1969
- GRAVES, Robert. The Greek Myths, Vols. I and II, Penguin Books Ltd., Middlesex, England.
- LACAN, Jacques. Ecrits. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". Paris : Editions du Seuil, 1966
- LEACH, Edmund. Lévi-Strauss. Fontana/collins : London, 1970
- LEVI-STRAUSS, Claude. Anthropologie structurale. Paris : Librairie Plon, 1958
- LEVI-STRAUSS, Claude. La pensée sauvage. Paris : Librairie Plon, 1962

OUVRAGES CRITIQUES

- MARANDA, Pierre. (Ed.) Mythology. Selected Readings, Penguin Books, C.Nicholls and Co. Ltd., Gt.Britain, 1972
- MAURON, Charles. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris : Librairie José Corti, 1964
- MERLEAU-PONTY, M. Eloge de la philosophie et autres essais. Paris : Editions Gallimard, 1953, 1960
- MERLEAU-PONTY, M. La phénoménologie de la perception. Paris : Editions Gallimard, 1945
- MURRAY, Henry A. (Ed.) Myth and Mythmaking. George Braziller, New York, 1960
- OUELLET, Réal. (Ed.) Les critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris : Editions Garnier Frères, 1972
- PAZ, Octavio. Claude Lévi-Strauss. An introduction. Translated from the spanish by J.S. and M.Bernstein. Cornell University Press, Ithaca and London, 1970
- POUILLON, Jean. Temps et roman. Paris : Gallimard, 5^e édition, 1946
- POULET, Georges. Etudes sur le temps humain. Edinburgh University Press, 1949
- PRINCE, Gerald Joseph. Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre. Genève : Librairie Droz, 1968
- RAIMOND, Michel. La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris : Librairie José Corti, 1966
- RAIMOND, Michel. Le roman depuis la révolution. Paris : Armand Colin, 1967
- RICARDOU, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris : Editions du Seuil, 1967
- ROBBE-GRILLET, Alain. Pour un nouveau roman. Paris : Gallimard, 1963. Collection idées.
- ROUSSET, Jean. Forme et signification. Paris : Librairie José Corti, 1964
- ROUSSET, Jean. Narcisse romancier. Paris : Librairie José Corti, 1973
- STURROCK, John. The French New Novel. Oxford University Press, 1969
- TODOROV, Tzvetan. Littérature et signification. Paris : Librairie Larousse, 1967
- TODOROV, Tzvetan. Poétique de la prose. Paris : Ed. du Seuil, 1971
- TODOROV, Tzvetan. (Ed.) Théorie de la littérature. Paris : Editions du Seuil, 1965

ARTICLES

- ANKER, V. et DALLENBACH, L. "La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes", Art International, Vol. XIX, 2 (février 1975) pp.28-47.
- BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits". Communications, 8, 1966 pp.1-27.
- BLANCHARD, Gérard. "Le structuralisme de Michel Butor", Communication et langages, 11 (sept.1971) pp.5-23.
- BOREL, Jacques. "Narcisse, écrit-il?" La Nouvelle Revue française, numéro 257, (mai 1974) pp.22-30.
- BREMOND, Claude. "Le message narratif", Communications, 4, 1964 pp.4-32.
- CASTEL, Robert. "Méthode structurale et idéologies structuralistes", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XX, 210, (nov.1964) pp.963-978.
- COCKING, J.M. "The 'nouveau roman' in France", Essays in French Literature, 2, (Nov.1965) pp.1-14.
- DORT, Bernard. "Sur 'l'espace'", Esprit, Nouvelle série, 26^e année nos.263-264, (juillet - août 1958) pp.77-82.
- DREYFUS, Dina. "De l'ascétisme dans le roman", Esprit, Nouvelle série, 26^e année, nos.263-264, (juillet - août 1958) pp.60-66.
- FROHOCK, W.M. "Introduction to Butor", Yale French Studies, Midnight novelists, no.24, 1959, pp.54-61.
- GENETTE, Gérard. "Frontières du récit", Communications, 8, 1966, pp.152-163.
- GENETTE, Gérard. "L'homme et les signes", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XXI, 213, (février 1965) pp.99-114.
- GIRARD, Alain. "Le journal intime, un nouveau genre littéraire?" Association internationale des études françaises, Cahiers, no.17, (mars 1965) pp.99-110.
- GRANT, Marian. "The function of myth in the novels of Michel Butor", A.U.M.L.A., 32 (November 1969) pp.214-222.
- GURVITCH, Georges. "Structures sociales et multiplicité des temps", Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée no.99, (mars 1960)(série M, no.7) pp.37-53.
- HELL, H. "L'Emploi du temps", La Table Ronde, III, (mars 1957) pp.208-211.
- HOWITT, J.B. "Michel Butor and Manchester", Nottingham French Studies, XII, 2, (Oct.1973) pp.74-85.

ARTICLES

- HOWLETT, Jacques. "Distance et Personne dans quelques romans d'aujourd'hui", Esprit, Nouvelle série, 26^e année, nos.263-264 (juillet - août 1958) pp.87-90.
- JAEGER, Patricia J. "Three authors in search of an elusive reality: Butor, Sarraute, Robbe-Grillet", Critique, Studies in Modern Fiction, VI, 3, (Winter 1963-1964)pp.65-81.
- LEIRIS, Michel. "Le réalisme mythologique de Michel Butor", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XIV, 129, (février 1958) pp.99-118.
- LE SAGE, Laurent. "Michel Butor: Techniques of the Marvelous", L'Esprit Créateur, VI, 1, (Spring 1966) pp.36-44.
- LEVI-STRAUSS, Claude. "La structure et la forme", Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée, 99 (mars 1960) (Série M, no.7) pp.3-36.
- MAGNY, Olivier de. "Panorama d'une nouvelle littérature romanesque", Esprit, Nouvelle série, 26^e année, nos.263-264, (juillet - août 1958) pp.3-17.
- MEREDITH, G.P. "Semantics in relation to psychology", Archivum Linguisticum, VIII, Fascicule I, 1956, pp.1-11.
- NATHAN, M. "Un roman expérimental", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XIII (janvier 1957) pp.17-21
- PINGAUD, Bernard. "La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui", Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 14-15, 1962-1963, pp.143-163.
- PINGAUD, Bernard. "L'Emploi du temps", Les Lettres nouvelles, (nov. 1956) pp.646-648.
- PINGAUD, Bernard. "L'Ecole du Refus", Esprit, Nouvelle série, 26^e année, nos.263-264, (juillet - août 1958) pp.55-59.
- PINGAUD, Bernard. "Je, Vous, Il", Esprit, Nouvelle série, 26^e année, nos.263-264, (juillet - août 1958) pp.91-99.
- POUILLON, J. "Les règles du Je", Les Temps Modernes, 134, (avril 1957) pp.1591-1598.
- RAILLARD, Georges. "De quelque éléments baroques dans le roman de Michel Butor", Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 14-15, 1962-1963, pp.179-194.
- REID, T.B.W. "Linguistics, Structuralism and Philology", Archivum Linguisticum, VIII, Fasc. I, 1956, pp.28-37.

ARTICLES

- RICARDOU, Jean. "Michel Butor ou le roman et ses degrés", La Nouvelle Revue française, 90, (1960) pp.1157-1161.
- RICARDOU, Jean. "Nouveau roman, tel quel", Poétique, IV, (1970) pp.433-454.
- RONSE, Henri. "Le labyrinthe, espace significatif", Cahiers internationaux du symbolisme, IX and X, (1965-1966) pp.27-43.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. "Point de vue ou perspective narrative", Poétique, IV, (1970) pp.476-497.
- ROUDAUT, Jean. "Michel Butor, critique", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XVI, 158, (juillet 1960) pp.579-590.
- ROUDAUT, Jean. "Mallarmé et Butor", Cahiers du sud, LVIII, 378-9, (juillet/octobre 1964) pp.29-33.
- ROUDAUT, Jean. "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor", Saggi e Ricerche di Letteratura francese, VII, (1967) pp.311-364.
- ROUDIEZ, Léon S. "Michel Butor: du pain sur la planche", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XX, 209, (octobre 1964) pp.851-862.
- ROUDIEZ, Léon S. "Les tendances actuelles de l'écriture: présentation et bibliographie", French Review, XLV, 2, (December 1971) Printed in U.S.A.
- ST. AUBYN, F.C. "Michel Butor and Phenomenological Realism", Studi Francesi, anno VI, fasc. I; (gennaio - aprile 1962) pp. 51-62.
- SCHNEIDER, Pierre. "La fenêtre ou piège à Roussel (1) ", Cahiers du sud, 38^e année, 306, (1951) pp.290-306.
- SIMON, John K. "View from the train; Butor, Gide, Larbaud", French Review, XXXVI, (1962) pp.161-166.
- SPENCE, N.C.W. "A Hardy Perennial: The Problem of La Langue and La Parole", Archivum Linguisticum, IX, fasc.1, (1957) pp.1-27.
- SPENCER, Michael. "The unfinished cathedral: Michel Butor's L'Emploi du temps", Essays in French Literature, 6, (Nov.1969) (University of W.A. Press) pp.81-99.
- SPENCER, Michael. "Etat présent of Butor Studies", Australian Journal of French Studies, VIII, 1, (Jan.-April 1971) pp.84-97
- SPENCER, Michael. "Son et Lumière at the Niagara Falls", Australian Journal of French Studies, VI, 1, (Jan.-April 1969) pp.101-112.

ARTICLES

- SPITZER, Leo. "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", Archivum Linguisticum, XIII, (1962) pp.171-195, XIV, fasc. I, (1962) pp.49-76.
- STAROBINSKI, Jean. "La stylistique et ses méthodes: Leo Spitzer", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XX, 206, (juillet 1964) pp.579-597.
- STAROBINSKI, Jean. "Les directions nouvelles de la recherche critique", Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 16, (mars 1964) pp.121-142.
- STEENS, M.-J. "La vision chez Michel Butor", Neophilologus, LIII, 1, (Jan.1969) pp.8-10.
- STEENS, M.-J. "Le grand schisme de Michel Butor", Revue des Sciences Humaines, nouvelle série, fasc.134, (avril-juin 1969) pp. 331-337.
- TODOROV, Tzvetan. "La description de la signification en littérature", Communications, 4, (1964) pp.34-39.
- TODOROV, Tzvetan. "La quête du récit", Critique, Revue Générale des publications françaises et étrangères, XXV, 262, (mars 1969) pp.195-214.
- TODOROV, Tzvetan. "Les catégories du récit littéraire", Communications, 8, (1966) pp.125-151.
- TODOROV, Tzvetan. "Perspectives sémiologiques", Communications, 7, (1966) pp.139-145.
- ULLMANN, Stephen. "The Concept of Meaning in Linguistics", Archivum Linguisticum, VIII, fasc.I, (1956) pp.12-19.
- WATSON-WILLIAMS, H. "Natalie Sarraute's Golden Apples", Essays in French Literature, 3, (Nov. 1966) pp.78-93.