

INCURSIONS DANS LA FORÊT NARRATIVE DÉPLACEMENT DU CENTRE DANS LA STRUCTURE ROMANESQUE

Anne-Marie CODRESCU*

Interprété comme foyer d'action dynamique de rayonnement, de dissémination et de transfert, mais aussi comme principe absolu d'harmonisation et d'organisation, le centre, symbole d'unité, est pris comme repère dans cette étude dans son acception la plus large: «Le centre n'est donc point à concevoir, dans la symbolique, comme une position simplement statique. Il est le foyer d'où partent le mouvement de l'un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur, du non-manifesté au manifesté, de l'éternel au temporel, tous les processus d'émanation et de divergence, et où se rejoignent, comme en leur principe, tous les processus de retour et de convergence dans leur recherche d'unité.» [5:189]

Au cœur de la forêt narrative, sur les pas d'Umberto Eco

Nous tentons une incursion dans la création romanesque de quelques auteurs français, déclenchée par la lecture du livre d'Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. [7]

Comment se déplace le centre d'intérêt dans l'univers romanesque, quelles fonctions jouent les personnes de la trinité narrative [7: 37] - l'auteur modèle, le narrateur, le lecteur -, quels rapports entretiennent-ils? De quelle manière l'auteur modèle, par sa stratégie narrative, bâtit-il un univers romanesque particulier et cède, graduellement, la place au lecteur pour le reconstituer ou l'interpréter? Bref, où placer le centre de l'univers romanesque? Questions auxquelles nous avons cherché de répondre d'abord par une brève incursion dans l'évolution du roman français du XXe siècle pour y cerner les lignes de force et de fuite et déceler les signes d'une révolution qui ont fait se déplacer le centre de la création romanesque de l'auteur

omniscient vers le destinataire de celle-ci, le centre d'intérêt pour la fable vers le jeu interactif écrivain-lecteur et, finalement, vers l'acte créateur en soi.

Selon U. Eco, le Lecteur Modèle est ce «lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, mais qu'il tente aussi bien de créer.» [7:17] La distinction opérée entre ce qu'il appelle «l'auteur empirique» et «l'auteur modèle» est fondée sur la confusion entre les voix de la narration. Le «je» de la narration n'est pas l'auteur empirique mais «la Voix-qui-narre», le Narrateur. [7:23] L'auteur modèle, défini par Eco en utilisant comme exemplification *Sylvie* de Gérard de Nerval, est la voix anonyme qui commence et clôt le récit, c'est aussi une voix affectueuse («ou impérieuse ou cachée») qui nous parle, «qui nous veut à ses côtés», et «cette voix se manifeste comme stratégie narrative, comme ensemble d'instructions nous étant imparties pas à pas, auxquelles on doit obéir lorsque l'on décide de se comporter en lecteur modèle.» [7: 25] L'auteur, tout comme le lecteur modèle, sont de pures stratégies textuelles visant la participation, l'interactivité au jeu narratif. La littérature comme jeu suppose un pacte fictionnel entre l'auteur et le lecteur: «se promener à travers un monde narratif remplit la même fonction que le jeu pour un enfant» et, dans cette perspective, Umberto Eco propose une définition de la lecture: «(...) lire un récit signifie jouer à un jeu par lequel on apprend à donner du sens à l'immensité des choses qui se sont produites, se produisent et se produiront dans le monde réel.» [7: 117]

Éclatement de la structure romanesque

L'ambition de toute création est de nature divine, elle tente de redonner du sens, de renfermer dans le cadre livresque ou plastique une vision du

* Maître de conférences, Faculté de Communication et Relations Publiques, École Nationale d'Études Politiques et Administratives, Bucarest

monde, un monde. Dans la perspective de la création romanesque, les écrivains du XXe siècle ont tenté, pour la plupart, la même entreprise. Sauf qu'une partie s'inscrit dans la lignée des écrivains du XIXe siècle dans un **rapport** plus étroit à **l'histoire** (François Mauriac, Albert Cohen, repères d'analyse textuelle de la présente étude) et ambitionnent la représentation d'une génération ou d'une époque tandis que d'autres privilégient **la réflexion sur la création**, sur l'acte créateur (Michel Butor, Georges Perec, auteurs modèle de l'analyse ci-dessous).

Dans la filière traditionnelle, l'omniscience de l'auteur rendait véridicité et cohésion à l'ensemble romanesque traité comme une unité, un univers complet (histoire, morale, esthétique, spiritualité, humanité). Dès la troisième décennie, une révolution s'opère dans l'esthétique du roman. Même si l'intérêt pour l'histoire se maintient, la conscience et la perspective narrative changent car le narrateur s'identifie avec la conscience du personnage et le centre se déplace de la fonction de représentation à la subjectivité, fil directeur de la narration. Pourtant, l'unité de création subsiste comme représentation d'une conscience. Celle-ci devient le foyer qui, dans un monde fuyant et déraisonnable, tente de figer dans une forme « les thèmes orchestrés par le monde ». [4: 174] L'esthétique de Schopenhauer deviendra celle des artistes du XXe siècle, esthétique fondée sur la reconstitution de l'unité à travers l'œuvre d'art en tant qu'univers de remplacement. L'espace et le temps de l'œuvre s'organisent autour du « je », narrateur romanesque, participant à la double aventure spirituelle de création d'un univers fictionnel et d'autoréférence sur l'art de l'écriture.

Au centre du roman se trouve une vie subjective: le Moi se substitue au monde comme source de perspective narrative. [2: 39] Tandis que la conscience créatrice est « porteuse » chez Flaubert (« Madame Bovary c'est moi »), chez Marguerite Yourcenar, l'acte fondateur de la création est l'identification par empathie à son personnage (« Je suis Hadrien »). Le roman est conçu comme acte de découverte d'une vérité supérieure, à travers une conscience qui perçoit cette réalité et y réfléchit, centre rayonnant ou foyer d'où partent et où reviennent des messages: cette vérité est dans la conscience de l'observateur: nos impressions la créent, elles s'inscrivent sur « une immense toile d'araignée faite de fils de soie les plus ténus, suspendus dans la chambre de la conscience ». [2: 14-15]

Symboliquement, le centre peut être

considéré, dans son rayonnement horizontal, « comme une image du monde, un microcosme contenant en lui-même toutes les vertus de l'univers ». [5: 190]

Dans un monde dépourvu d'assises spirituelles et philosophiques rassurantes, le monde narratif est remis en question. Le roman n'est plus centré sur l'histoire, sur la fable; la composition traditionnelle est abandonnée au profit d'une construction romanesque novatrice, la narration étant coupée de réflexions sur la création, de pages de journal, de confessions.

Confronté à un carrefour de problèmes (éclatement de l'intrigue, multiplication des voix narratives, réflexion sur la production du texte), le lecteur devient partenaire de l'invention narrative mais aussi complice de l'acte créateur. Il tente, d'une part, de recoller le puzzle d'informations sur les personnages, de reconstituer l'histoire, et, d'autre part, de relever le défi d'une herméneutique qui lui livre la clé de l'effort créateur en train de se faire. C'est lui qui ordonne et rend la cohérence à un ensemble apparemment diffus.

La déconstruction romanesque se poursuit sur tous les plans (contenu, univers et structure narrative, langage). Avec l'avènement du nouveau roman, l'univers romanesque perd son unité et sa transcendance: désagrégation de l'intrigue, anti-héros, éclatement du récit, structure ludique (puzzle, kaléidoscope), labyrinthe spatial et temporel, mélange des formes d'écriture. Autant de modalités narratives de destruction du sens de l'Histoire, d'affirmation de la dégradation de l'individu dans un monde déshumanisé. Cette rupture entre le moi et le monde entraîne la création d'espaces narratifs subjectifs et la recherche d'un nouveau langage.

Glissements centrifuges dans la trinité narrative

Par ce changement radical de perspective narrative, l'auteur perd de ses pouvoirs absolus en faveur de la conscience des personnages et du lecteur: de tyrannique et omnisciente la conscience devient mystérieuse et indéterminée. François Mauriac, tiraillé entre ces deux approches esthétiques, fournit un exemple de passage graduel et subtil de l'objectivité à la subjectivité.

Dans *Thérèse Desqueyroux*, l'incipit est fait par le narrateur (III-e personne), observateur de l'espace extérieur où évoluent les personnages mais aussitôt la voix narrative en isole seulement les éléments qui frappent la conscience de Thérèse.

L'omniscience du Narrateur aide le lecteur modèle à préciser le cadre référentiel (topographie du quartier et de la route qui éloigne Thérèse du Palais de Justice, le déplacement des protagonistes de la scène, commentaires). Pourtant la scène est dominée par l'espace subjectif du personnage. La transition entre le regard du narrateur et celui du personnage est très subtile: la dominante sensorielle de l'espace (le clair-obscur du crépuscule, l'humidité, la désolation de la place, les voix étouffées) transmet indirectement au lecteur la suspicion, l'hésitation ressenties par Thérèse, graduellement remplacées par la certitude du retour à la vie, la liberté retrouvée, le détachement, grâce à l'immersion dans le végétal, espace protecteur: «L'odeur de fournil et de brouillard n'était plus seulement pour elle l'odeur du soir dans une petite ville: elle y retrouvait le parfum de la vie qui lui était rendue enfin; elle fermait les yeux au souffle de la terre endormie, herbeuse et mouillée...». [11:9] En effet, l'auteur restreint graduellement « le champ narratif » [8:264] aux perceptions et aux réflexions de Thérèse, la focalisation se fait par le regard et ensuite par l'alternance des voix: celle de l'héroïne, réagissant au commentaire de son père par un monologue muet, suivie de la voix discursive du Narrateur omniscient qui s'adresse au lecteur:

« Il le lui avait assez dit, en effet, et pouvait se rendre justice. Pourquoi s'agite-t-il encore ? Ce qu'il appelle l'honneur du nom est sauf; d'ici les élections sénatoriales, nul ne se souviendra plus de cette histoire...Ainsi songe Thérèse qui voudrait bien ne pas rejoindre les deux hommes. » [11: 19]

Dans une narration éclatée où la chronologie linéaire est brisée, « la transcendance auctoriale » [8:163] consiste uniquement à faire retrouver la logique interne de la réalité par les yeux du personnage ou par sa conscience explorée jusqu'au tréfonds.[2:39] Dans *Le nœud de vipères* le lecteur est mis à mal à cause de l'ambiguïté du « je », hybride entre l'auteur, le narrateur et le personnage. La forme épistolaire choisie par Mauriac permet le passage d'un « je » à l'autre: narrateur, scripteur et personnage de l'histoire. L'effet d'éclatement de la narration est créé par l'alternance exemplaire des temps du récit (présent du discours épistolaire interrompu d'analepses et de prolepses). Ces ruptures chronologiques suivent de près les jeux et les variations de la conscience de Louis en train de reconstituer son existence. Les souvenirs déclenchent des récits qui enchaînent d'autres souvenirs, interrompus à leur tour par des remarques sur le présent de l'écriture. Le lecteur est témoin des événements simultanés à l'acte de

l'écriture. Le « je » garde son opacité et sa liberté mais parfois il acquiert des dons d'omniscience quand le « je » narrateur anticipe les réactions des autres personnages (moment de l'ouverture de la lettre par sa femme, les réactions des membres de la famille). [11:158-162]

Le livre de ma mère d'Albert Cohen, paru en 1954, nous semble exemplaire pour la relation auteur, narrateur, personnage, illustrée dans deux dessins d'Umberto Eco [7: 28; 35]. Rédigé sous la forme d'un journal, *Le livre...* insère des récits autobiographiques d'évocation de la mère. Le caractère autoréférentiel du genre pourrait justifier une perspective auctoriale centrale et unique. Pourtant, dès la première page, l'intervention des éléments discursifs intensifie l'aspect subjectif de la narration et modifie la perspective. Lorsque le « je » désigne l'auteur modèle (la voix qui construit son lecteur), le discours impersonnel et généralisant inclut les hommes, soi-même et le lecteur en tant que partenaire fraternel de souffrance:

Chaque homme est seul et tous se fichent de tous et nos douleurs sont une île déserte. [6: 9]

Ensuite le « je » de l'auteur empirique associe brusquement le lecteur à la joie scripturale [9: 10]:

Quel étrange petit bonheur, triste et boitillant mais doux comme un pêché ou une boisson clandestine, quel bonheur tout de même d'écrire en ce moment, seul dans mon royaume et loin de ces salauds. Qui sont ces salauds ? Ce n'est pas moi qui vous le dirai. » [6: 9-10]

Les fragments discursifs alternent avec le récit où le « je » est narrateur et personnage à la fois:

« L'après-midi du vendredi, qui est chez les Juifs le commencement du saint jour de sabbat, elle se faisait belle et ornée, ma mère. » [6: 14] ... *« Soudain, elle prit mon bras, savoura de s'y appuyer et d'avoir encore trois semaines à passer avec moi. »* [6: 70].

La stratégie textuelle de Cohen permet la coexistence de ces fonctions distinctes du « je » ainsi que l'interaction auteur - lecteur modèle. Les allocutions adressées au lecteur, les appréciations ou les jugements à caractère général, appelées par Genette «enclaves discursives» ou «intrusions du narrateur» [8:163-262], sont pourtant encore des réminiscences de la transcendance auctoriale.

Un univers romanesque décentralisé

La conférence «*Les bois possibles*» [7: 101-128] aborde la véridicité et la représentativité dans le monde narratif et leur rapport avec le monde réel. La frontière entre l'élément authentique, réel, et

l'univers fictionnel définit l'espace de l'œuvre comme un monde clos ou comme un univers infini de possibles. Parmi les tenants ou les continuateurs du nouveau roman, nous avons choisi deux auteurs qui ont exploré l'univers du roman et justifié par leurs techniques romanesques la déconstruction de la narration traditionnelle: Georges Perec et Michel Butor.

Georges Perec. *Espèces d'espace* [12] est un carnet de réflexions, un exercice d'écriture. **Le vide** semble être un thème privilégié chez Perec: un absolu, un idéal (l'espace vide construit, la chambre sans destination ni fonction, la page blanche), une invitation au jeu de l'écriture, démarche aléatoire, au gré de l'inspiration. *Espèces d'espace* est une tentative d'inventorier l'espace quotidien, le contingent, d'épuiser le champ de la réalité anodine. En effet, Perec fait oeuvre de « bâtisseur » de mots et d'espaces.

Il essaie de combler **le vide**, d'abord celui de la **page blanche**, en laissant la pensée voguer sans contraintes et prendre corps au gré des mots (les mots surgissent, s'agencent, comme sous dictée automatique). C'est un jeu de réflexion instantané sur l'acte d'écrire, gratuit. Ensuite le vide de l'existence, extérieure et intérieure. A l'extérieur, alentour, L'ESPACE est morcelé, dominé par une topographie de la division, du cloisonnement, englobant un inventaire d'objets, d'actions anodines. L'organisation concentrique est le fruit d'une exploration jusqu'à l'épuisement de chaque parcelle de l'espace quotidien, souvent ignoré, dépourvu de toute substance, de tout symbolisme. Topographie gigogne de cette exploration: la page, le lit, la chambre, l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, la campagne, le pays, l'Europe, le monde. Du contenu au contenant, chaque chapitre s'efforce de définir l'endroit, d'en épuiser les composantes, les actions: « assis dans un café ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et, d'une manière générale, tous les détails qui attirent mon regard. » [12: 72]

Perec combat l'idée de narration par une accumulation redondante d'actes et gestes, par une observation obsédante et patiente du banal. Il s'inscrit ainsi dans la tendance du roman moderne de « libérer le mode descriptif de la tyrannie narrative ». [8: 156]

L'espace intérieur, celui de la création, prend comme source d'inspiration l'existant. Mais, pour Perec comme pour Italo Calvino (*Cosmicomics*),

toute création n'est qu'une herméneutique de signes préexistants: « ... si bien que le monde et l'espace semblaient être le miroir l'un de l'autre, l'un et l'autre minutieusement historiés de hiéroglyphes et d'idéogrammes, et chacun d'eux pouvait être ou ne pas être un signe: une concrétion calcaire sur du basalte, une crête soulevée par le vent sur le sable coagulé du désert, la disposition des yeux dans les plumes du paon (tout doucement, la vie au milieu des signes avait conduit à voir comme autant de signes les choses innombrables qui d'abord se trouvaient là sans signaler autre chose que leur propre présence, elles les avaient transformées en signes d'elles-mêmes, et les avait ajoutées à la série des signes faits exprès par qui voulait faire un signe). » [12:76]

Ce qui surprend effectivement chez Perec c'est, malgré l'accumulation pléthorique d'éléments, la vacuité de ces espaces, dépourvus de dimension temporelle. En fait, en écrivant un livre sur rien, il affirme une nostalgie de permanence, de stabilité, de repères, bref d'un centre et d'une cohérence:

« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources: mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir. » [12: 122]

Conclusion du livre et justification de la démarche artistique: pour une humanité perdue dans un univers fuyant, inconsistant, seul le souvenir aide à reconstruire ou à reconstituer des fragments d'espace significatifs, et le seul moyen de les fixer et d'en laisser la trace est l'écriture: « L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes ». Ecrire, pour Perec, c'est « essayer méticuleusement de retenir quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. » [12:123] Finalement, le thème central est une réflexion esthétique sur la matière d'un roman. La démarche de l'écrivain est justement de donner corps et substance à l'impalpable, au vide qui précède la création: «L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du **rien**, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour. (...) Rien, par exemple, ne nous empêche de concevoir des choses

qui ne seraient ni des villes ni des campagnes (ni des banlieues), ou bien des couloirs de métropolitain qui seraient en même temps des jardins. Rien ne nous interdit non plus d'imaginer un métro en pleine campagne. » [12:13] *Espèces d'espace* abolit la catégorie temps et fait de l'exploration cinématographique du monde réel la substance de ses projets littéraires. Par un découpage subjectif de la réalité l'auteur renferme entre les pages de ses livres un espace défini (une place publique, un immeuble) mais l'infinité de l'univers de Georges Perec, malgré les frontières imposées, est dû à la projection du monde fictif sur le monde réel.

La vie, mode d'emploi [13] poursuit le **jeu de l'écriture** (le puzzle) tout en offrant au lecteur un champ inépuisable d'investigation dans la matière narrative. Le pacte est explicité dans le préambule: la description de la complexité du jeu, de ses règles, est une clé de lecture et d'agencement des pièces composantes des romans qui s'articulent dans *La vie, mode d'emploi*. Mais, pour le lecteur, les narrations sont à construire patiemment, par des retours en arrière, des vérifications, des relectures, parfois en faisant fausse route. Il pourrait aussi bien lire 23 histoires différentes, en sautant des pages et en respectant l'ordre numérique indiqué par l'auteur lui-même, s'intéresser, lui, lecteur, à l'un ou à l'autre des personnages, à leurs rapports. Bref, une liberté totale de lecture, une liberté dans l'espace du roman, mais aussi dans l'espace du livre comme objet: lire du début, de la fin, par fragments, se proposer ensuite de réordonner selon des critères propres les histoires (par époques, par années, par paliers, etc.)

Le rôle du lecteur serait en effet de retrouver les fils narratifs, les indices de la vie des personnages, de reconstituer leurs rapports, leurs destins individuels, et le faisant, découvrir le destin d'une communauté de colocataires, microcosme de la société: des individus de statuts sociaux et professionnels très divers, certains ayant pratiqué plusieurs métiers réunis dans un même espace.

Les similitudes avec le jeu se retrouvent dans la structure même de chaque chapitre - équivalent d'une pièce de puzzle. Le début aide à la localisation spatiale, à l'identification des occupants et à la reconstitution visuelle du voisinage, le contenu est fait d'une ou de plusieurs histoires et la fin introduit d'habitude un indice narratif qui ramène le lecteur, après le vertige de la plongée spatio-temporelle, dans le To-Eo, figés, de l'histoire initiale. Les rapports entre diégèse et description sont similaires dans chaque chapitre. Cette technique surprend les personnages qui animent la

scène finale « en action », en train d'accomplir des gestes qui restent suspendus, arrêtés. L'accumulation de ces indices produit une intensification du suspense.

Le traitement des coordonnées spatio-temporelles

La mission de détective du lecteur est d'autant plus compliquée qu'à l'histoire fragmentée s'ajoute le labyrinthe spatio-temporel. Nous avons essayé, à partir d'un exemple [13: chap. XII, Réol,1], d'analyser la technique d'égarément du lecteur dans le temps, comme modèle de stratégie narrative.

Il y a d'abord le plan To-Eo, celui de la « description explicative et symbolique » [8:156], par lequel le narrateur fait un découpage dans la vie de l'immeuble. Cadre spatio-temporel figé ainsi que les personnages, surpris dans leurs actes quotidiens. Ce plan du livre est semblable à un musée de cire où le temps se serait arrêté et aurait glacé les personnages et les aurait épargnés de la fuite du temps, du changement. Ce plan-là symbolise l'oeuvre d'art, un tableau (en fait le projet d'un tableau), concrètement, l'illustration intacte d'un puzzle - l'immeuble du 11, rue Simon-Crubellier, dont on a enlevé la façade et surpris simultanément en détail personnes, actions et objets. A les isoler de la narration dans l'ensemble, on obtiendrait une composition dramatique de tableaux simultanément présents sur une immense scène, à la levée du rideau. Tout y est: scénographie, mise en scène, didascalies.

Mais la technique narrative de Perec consiste justement à créer un rapport diégèse/ description qui rend une perspective polyvalente, temporelle, spatiale et intertextuelle à l'histoire et au monde qu'elle fait vivre. Il y a, d'une part, les lignes de fuite temporelles qui ramènent, par analepses successives, l'histoire des occupants de chaque appartement, multipliant le nombre des personnages et leurs récits, compliquant ainsi le jeu. Chaque nom, chaque individu inséré dans l'histoire sert de prétexte à un nouveau récit. Imbriquée dans la narration, la description topographique détaillée de l'endroit se complique par la technique d'exploration spatiale: le regard, focalisé sur un objet, le remet au premier plan et insiste sur un menu détail. Perspective spatiale abyssale puisque au lieu de l'éloigner du regard, la focalisation fait du détail un élément principal, le grandit et le substitue au contenant. Les choses comme les hommes ont une histoire, sont sujet de récit, c'est pourquoi le

livre de Perec, par cette technique de perspective spatio-temporelle en «entonnoir», livre un champ d'inspiration presque infini. La technique kaléidoscopique alterne premier plan et arrière plan, anime la surface du «retable» initial, y distribue la lumière, les tons, le clair-obscur, bref, donne une profondeur abyssale à l'ensemble. C'est grâce à cette technique que le lecteur devient conscient de l'infinité de possibles du monde narratif qu'il est en train d'explorer.

L'intertextualité est l'un des subterfuges de Perec pour effacer la frontière entre le monde narratif et le monde réel ouvrant le premier vers l'infini et lui conférant authenticité. Articles de presse, de dictionnaires, fragments d'un catalogue de ventes, de bibliographies, faits divers, citations «légèrement modifiées» d'auteurs rappelés dans l'indice, personnalités, événements, tout contribue à la véridicité et à l'authenticité du roman. Le metteur en scène, le chef d'orchestre, le coordinateur de leur agencement est un créateur de jeux de puzzle, Bartlebooth, alter ego de l'écrivain, le seul qui détient l'illustration intégrale du jeu, des pièces assemblées: «...ce n'est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe...». [13: 16]

La mise en abîme (les personnages créateurs, le jeu, le projet de vie de Bartlebooth) livre au lecteur la possibilité d'entrer de plain-pied dans la conception romanesque de Perec.

La substance du projet créateur s'avère être le projet d'une vie, le destin-même de Bartlebooth. Le personnage-narrateur livre au lecteur les trois principes directeurs du projet d'anéantissement du destin. La vie est néant, par conséquent il ne faut laisser derrière aucune trace. Le principe moral réunirait la simplicité, la discrétion et la banalité qui «gouvernerait, dans tous les détails, la vie de celui qui s'y consacrerait». Le principe logique vise l'exclusion de tout hasard: maîtriser le temps et l'espace par une planification rigoureuse d'actions identiques, récurrentes se produisant «dans leur lieu, à leur date.» Enfin, le principe esthétique affirme la gratuité du projet: l'inutilité, la réduction à zéro de tous les éléments, se porteraient garantes de perfection. Par «une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient» [13: 157], la vie du personnage, arrivée à son point final, aurait une **circularité parfaite**. La mise en abyme sert en effet à résumer l'esthétique du néant de Georges Perec.

Les considérations d'Umberto Eco sur les dimensions temporelles de la narrative, appliquées à la technique romanesque de Georges Perec

contribuent à expliciter le **fonctionnement «de la temporisation»** dans *La vie, mode d'emploi*. [7: 95-96] Si l'on considère le temps de la fable l'intervalle précisé par la chronologie des événements survenus dans l'ensemble des romans dont se compose cet ouvrage, le temps de la fable serait de 92 ans (1883 à 1975). Le temps mis par Perec pour l'écrire est de neuf ans (1969-1978). Dans l'espace du livre, ce ne sont pas les événements, les histoires qui impriment le rythme de la narration / lecture, car ceux-ci sont presque expédiés (un destin, une vie sont balayés en quelques pages, faisant parfois l'effet de faits divers). Le temps du discours, chez Perec, témoigne d'une stratégie textuelle qui joue sur des alternances de rythme: l'accélération du temps des «fables» incorporées et la temporisation imposée par l'abondance des descriptions. Ces dernières impriment la valeur du Temps narratif et entraînent, chez le lecteur, un temps de lecture différent. Sa lenteur est due, d'une part, à l'abondance des passages descriptifs à «fonction de représentation» [7: 82], d'autre part, aux digressions historiques, encyclopédiques, aux documents authentiques de l'époque (affiches, couverture d'un magazine, publicité, bibliographies, extraits de catalogues, articles de dictionnaires...), mais aussi à l'effet d'égarément ressenti par le lecteur attentif à combler les lacunes d'informations par retours, relectures, consultation du plan de l'immeuble ou du tableau chronologique des événements. Par ailleurs, cette intertextualité est source d'interaction avec le lecteur et de véridicité des récits.

Chez Perec, la temporisation dans *La vie, mode d'emploi* est mise en oeuvre par des procédés variés: la succession aléatoire des chapitres portant sur les locataires de chaque appartement, l'arrêt du fil narratif sans aucune transition, source de suspenses successifs, différant l'événement ou le dénouement attendu par le lecteur. Pourtant, tous ces retards ne seront pas suivis d'une solution dramatique spectaculaire et de la *catharsis*. Le moment final ramène le lecteur au temps initial du roman, To (l'été 1975), celui du découpage ou de «l'arrêt sur image», celui de la durée de la narration. Cet arrêt temporel se justifie par la mort du narrateur, le peintre Valène, et du personnage clé, Bartlebooth. Leur mort, qui semble avoir été le déclencheur de l'entreprise romanesque, ainsi que la raison d'être de la reconstitution des destins qui ont traversé leurs existences, n'acquiert pourtant pas une dimension tragique. Elle est dans l'ordre des choses, un fait divers. La conclusion sous-entendue de l'auteur est que tout se réduit au néant: la vie,

comme la mort, des gens et des immeubles. Symboliquement, ce temps d'arrêt est celui de la création, de la conception de l'œuvre d'art. L'entreprise narrative de Valène, alias Perec, aboutit à un tome de 700 pages, qui enferme un monde, des destins, une histoire. Toutefois, la création est inachevée, le créateur reste les mains vides et même s'il recommence, seule la mort mettra fin à son effort: « La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter. » [13: 602]

L'aliénation du livre, substitut de l'oeuvre, dès que l'écriture en est achevée, explique la dominante thématique du néant. A ce propos, Maurice Blanchot réfléchit dans l'avant-propos de son essai *L'espace littéraire*: « l'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. L'écrivain qui éprouve ce vide, croit seulement que l'œuvre est inachevée, et il croit qu'un peu plus de travail, la chance d'instantanés favorables lui permettront, à lui seul, d'en finir. Il se remet donc à l'œuvre. Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste l'interminable, l'associe à un travail illusoire. Et l'œuvre, à la fin, l'ignore, se referme sur son absence, dans l'affirmation impersonnelle, anonyme qu'elle est – et rien de plus. » [1:16]

Michel Butor, *L'emploi du temps*. Les fonctions du centre et l'abolition des éléments de la composition romanesque. La conception de Butor sur la trinité narrative de *L'emploi du temps* [3] correspond à la fig.1 du livre d'Umberto Eco [7: 30]: auteur empirique-Butor; personnage narrateur – Jacques Revel; « fabula » - l'expérience de son séjour d'un an à Bleston. L'auteur modèle, personnage absent, intéresse dans ce qui suit. En effet, la technique de composition, l'intrigue, les rapports temps /narration, le symbolisme spatio-temporel, nous conduiront vers l'esthétique romanesque de Michel Butor. Le livre est pour lui « un instrument spirituel, un temple » [14: 73] et, tout comme pour Perec, le roman est ce « prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre dans un monde furieux qui nous assaille de toutes parts ». [14: 77]

L'intrigue, artificielle, prétexte d'investigation, est la reconstitution minutieuse, obsédante de l'emploi du temps pour échapper au sentiment de culpabilité déclenché par le titre d'un roman, *Le meurtre de Bleston*. **L'ambiguïté du titre** est

« entièrement voulue par son auteur » [3: 56], comme acte de vengeance contre la ville et permet plusieurs interprétations symboliques: le fratricide mythologique; la mort lente de la cité et des citadins; le crime contre l'histoire de la ville sous l'effet de l'urbanisme moderne; le crime de l'auteur contre la ville. En fait les allusions répétées au titre, les jeux de perte, de recherche du roman font de l'écriture romanesque en soi le sujet central du roman.

Les motifs symboliques spatio-temporels: l'errance concentrique et le ressort. La topographie de Bleston met en présence, d'une part, l'ancienne et la nouvelle cathédrale, lieux mythologiques qui concentrent l'histoire de la cité, et l'espace laïque, symbolisé par la foire tournante, qui gravite autour et menace le centre, d'autre part. La reconnaissance de **l'espace urbain** est dominée par l'errance, par l'impression de tourner en rond. Parallèlement, l'activité professionnelle de Revel se déroule dans un **cadre spatio-temporel figé**: le même décor, celui de chez Matthew&Sons, symbolisé par « la roue », « la meule » qui évoque un **espace zéro**.

Les mouvements temporels. Les séquences temporelles elles aussi sont identiques, le **temps connaît un mouvement rétractile**: « (...) j'ai abordé la roue de la semaine chez M&S (...) où j'ai commencé à tourner, attaché à cette meule (...) qui (...) comme tous les lundis, (...) a repris le même mouvement (...) comme si je m'étais retrouvé, tandis que je franchissais le seuil du 62, White Street, 8 jours auparavant (...) toujours dans le même décor, avec pour seul changement, la diminution de la lumière [4:37] (...) de telle sorte que dans mon souvenir, toutes ces semaines dont le nombre m'épouvante (...), se contractent presque en une seule, immense, épaisse, compacte, confuse. » [3: 38]

Pour la reconstitution du passé dans le journal, la mémoire de Jacques Revel fonctionne comme un **ressort**: il y a le temps de l'écriture (du 1-er mai au 30 septembre) quand le narrateur consigne son expérience jour pour jour, dans l'ordre d'une chronologie évolutive et d'une écriture qui progresse, et le temps de l'histoire (octobre ... septembre/mai ... septembre), reconstituée à rebours, par incursions rétrospectives non-linéaires, interrompues, reprises. L'histoire est analysée, reconsidérée, modifiée, en fonction de nouveaux indices: « le récit est fait à contre-courant ou, plus exactement, il superpose deux séries temporelles: les jours de l'enquête qui commencent au crime et les

jours du drame qui mènent à lui (...), ce qui est tout à fait naturel puisque dans la réalité, ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps. » [3: 171]

Les nouveaux événements s'imposent à l'écriture par un procédé mnémotecnique. Il y a en effet un temps de l'écriture, continu, et un temps de l'histoire, discontinu. L'image du ressort permet ainsi de suggérer un mouvement élastique du temps narratif qui comprime ou rallonge une séquence temporelle par les retours et l'accumulation des détails. L'écriture devient alors une manière d'apprivoiser le temps, de « reprendre possession de tous ces événements », de les « évoquer un par un dans l'ordre » afin de les sauver de l'oubli, le grand ennemi, « marais », « poussière grasse ». Le narrateur, qui a senti son « présent perdre son équilibre, l'amnésie gagner » [3: 38], se sauve ainsi soi-même de l'enlèvement, de l'oubli de sa propre identité.

Fonctions du roman dans le roman. Parallèlement, le procédé de la mise en abyme est utilisé par Butor afin de transmettre au lecteur sa conception romanesque. D'abord, **le roman** sert de **guide**. Avec le plan de la ville, ce dernier constitue, dans la narration, les supports de la description topographique. Dans le discours, le roman fonctionne comme **repère esthétique** en imposant et en justifiant le choix du récit policier (la trame: un crime romanesque imaginaire comme élément déclencheur; le lieu: la Vieille Cathédrale; l'action: recueillir les indices sur les circonstances et les responsables du crime; les personnages: un détective, des témoins; type de narration: la reconstitution).

Repère esthétique et mythologique, **le vitrail de l'Ancienne Cathédrale**, est utilisé pour la mise en abyme de la narration (Caïn, l'ancêtre de la ville, «le père de tous les arts», les habitants et même le décor de l'ancienne ville) mais aussi comme discours sur le roman dans le roman (l'allusion au crime de Bleston, le titre du roman). [3: 75]

La perfection de la création est ensuite symbolisée dans « le vitrail du Meurtrier » par la position centrale: « Le grand cercle où s'inscrit la scène du meurtre, au-dessus de la baie centrale. » Le sang « symbolise toutes les valeurs solidaires du feu, de la chaleur et de la vie, apparentés au soleil. On y associe tout ce qui est bon, noble, généreux, élevé. » [5: 843-844] Le sang est générateur de vie, donc de création. Le sang qui se répand sur la Cathédrale, « ce sang qui semble ruisseler en pluie dans tous les cieux » [3: 73], qui inonde l'espace et les gens, est

chez Butor un élément rédempteur. Perec et Butor privilégient dans l'espace du roman la description au détriment de la narration mais, tandis que chez le premier dominante est la fonction représentative, dans l'œuvre de Butor c'est la fonction symbolique qui l'emporte et rend plus dramatique la narrative. Ce dernier sauve la création romanesque par la récupération des modèles exemplaires de l'humanité, le mythe devient alors l'interface entre l'univers réel et l'espace du roman y insérant la dimension symbolique. En témoigne, entre autres, l'herméneutique appliquée aux romans de Butor par Else Jongeneel [9].

Le mythe du labyrinthe permet une lecture abyssale du roman et l'interprétation des éléments narratifs: un narrateur symbolique, Thésée, dominé par la peur, hanté par la terreur d'une menace non-précisée, « comme si quelque chose se tramait autour de moi » [3: 124], « aux prises avec le Minotaure » [3: 72], la ville de Bleston. Celle-ci est assimilée à un organisme vivant menaçant, « ta face et ton haleine horrible » [3: 297], même le plan de la ville prend l'aspect d'un labyrinthe et devient une « énorme cellule cancéreuse » [3: 44], symbole organique de la cité moderne, « l'anti-ville » [5: 1016], espace destructeur, annihilant, dévorateur. Condamné à devenir victime du monstre, le narrateur réussit à vaincre la brume et l'obscurité par la lumière de la création et par l'aide spirituelle de l'amour. Ariane est dédoublée dans les sœurs Bailey.

L'abolition de l'univers fictionnel: l'aventure narrative se mue en aventure scripturale

Chez Butor, l'obsession de l'espace urbain, comme espace clos, « Alors j'ai eu l'impression qu'une trappe venait de se fermer... » [3: 35], entraîne graduellement une **abolition de l'espace**. A force de tourner, de rôder, de voguer, le narrateur perd tout repère spatial: « C'était comme si je n'avais pas... ». [3: 35] Il revient toujours aux mêmes points et, en effet, la fin du roman abolit l'espace physique du roman. Ce n'est plus que le point d'arrivée / de départ d'une ville-fantôme, produit de l'imagination créatrice: Hamilton Station, le point de non-retour. L'abolition topographique est doublée de l'annihilation de l'espace physique par la violence des incendies, symboles de l'intensité créative. Au fur et à mesure que la création avance, les incendies se multiplient mais l'univers fictionnel s'évanouit. L'espace, l'action, les personnages, le narrateur ne sont que les fruits de la fantaisie, de

l'imagination créatrice de l'auteur: «... il m'a fallu de plus en plus lutter contre l'impression que mes démarches étaient condamnées d'avance, que je tournais autour d'un mur, mystifié par des portes en trompe-l'œil ou des personnages en trompe-l'œil. » [3: 50]

L'ambiguïté sur **l'auteur** du *Meurtre de Bleston* (un pseudonyme, J.C. Hamilton, un nom sans visage « un rectangle blanc »), l'ambiguïté sur **les personnages** du roman (l'auteur du roman est le personnage de *L'emploi du temps* – George Burton, sur lequel il y a tentative d'assassinat; les autres personnages apparaissent à l'auteur comme des fantômes, « en trompe-l'œil »), l'ambiguïté enfin sur le **narrateur** (Jacques Revel, personnage de l'histoire et incarnation symbolique) renvoient à la mort du roman comme genre littéraire. Dépaysé, étranger à lui-même, victime et criminel, Jacques Revel, à la fois Thésée et Caïn, « presque dans la même attitude que Thésée, un pied posé sur la poitrine de sa victime », prend l'auteur du *Meurtre de Bleston* pour un « sorcier, complice ». [3: 57]

Le rapport narration / description, définitoire pour l'auteur modèle de *L'emploi du temps* se révèle dans la structure phrastique. Une **phrase** de Butor est en elle-même un **labyrinthe spatio-temporel**: le début de la phrase continue le fil narratif, interrompu tout de suite par des incises qui apportent des précisions descriptives spatio-temporelles ou qui les reprennent de façon redondante, pour enchaîner à nouveau l'histoire en fin de phrase.

Finalement, **la déconstruction de l'univers fictionnel** est compensé par l'explication sous-jacente de la poétique de l'écrivain dans la métaphore de la cathédrale. Celle-ci lui permet de prendre ses distances par rapport à la nouvelle littérature de type traditionnel, « oeuvre d'un singe radotant », de se délimiter de la technique du roman policier et de préciser sa conception romanesque: « la Nouvelle Cathédrale (...) un reflet amoindri de l'Ancienne », « imitation vide d'un modèle incompris » (...) « J'avais été bien obligé de sentir qu'un esprit d'une étonnante audace y dénaturait violemment les thèmes, les ornements et les détails traditionnels, aboutissant ainsi à une oeuvre certes imparfaite, je dirais même presque infirme, riche pourtant d'un profond rêve irréfutable, d'un sourd pouvoir germinateur, d'un pathétique appel vers des réussites plus libres et meilleures. » [3: 121] La cathédrale de Bleston est le centre, le point de repère de la narration, le foyer, source d'enseignement, livre saint, centre rayonnant de l'herméneutique du roman de Butor. [10: 28]

Dans *L'emploi du temps*, le centre spatial, symbolique et esthétique est en effet la cathédrale, métaphore proustienne de la création romanesque: « Une cathédrale n'est pas seulement une beauté à sentir. Si même ce n'est plus un enseignement à suivre, c'est du moins un livre à comprendre ». [14: 73] Le terme d'architecture justifie plus loin la visée de l'auteur: celle de rendre le texte plus complexe, à travers une conception romanesque nouvelle. Métaphoriquement, le détective, alias le narrateur, est tué par l'auteur modèle: Jacques Revel regarde l'horloge de la gare, le temps du discours expire entraînant la mort symbolique du narrateur, mais le récit reste inachevé, la suite de l'histoire étant virtuellement possible car, dans la conception de Butor, « les personnages et leurs relations se transforment sous les yeux du lecteur »: « l'aspect final sanctionné, (...) par l'anéantissement du coupable, par le meurtre pur dans lequel le détective atteint à sa plus haute vie, l'aspect final n'apparaissant qu'après et au travers d'autres aspects, 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 ». [3:161]

Au cours de l'acte scriptural, le narrateur est prisonnier non seulement de l'espace-temps mais aussi du **labyrinthe textuel**: « ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcours, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore ». [3: 187] Il a décidé d'écrire en guise de protection, il a bâti une forteresse de mots pour échapper à l'envoûtement de Bleston et maintenir son esprit en éveil: « Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait (...); j'ai décidé d'élever autour de moi **ce rempart de lignes sur des feuilles blanches** ». [3: 199]

Le narrateur ressent l'aliénation de l'oeuvre achevée et dédaigne finalement l'effort de l'écriture: le manuscrit du journal est traité d'« amoncellement de phrases », de « pages empilées ». [3: 258] La seule justification pour sauver le manuscrit de la destruction, et pour ne pas lui faire subir le même sort qu'au plan de la ville et qu'à la ville – même,

n'est que le temps passé à l'écrire: « cette chaîne de phrases que j'allonge, ce qui m'a permis de les conserver intactes, c'est le poids des heures passées ». [3: 259]

Avec le roman de Butor on est en présence d'une collaboration étroite entre l'auteur et le lecteur, d'un véritable «développement dialectique» [10: 11] du processus d'écriture et de lecture. «A nous qui vivons dans un grand cimetière de mythes, le choix nous est offert de la révolte historique au tragique balbutiement beckettien. Loin de ces deux pôles extrêmes, soutient Raillard, Butor s'installe au cœur du mythe, lieu où, tout aussi bien que notre enlèvement, peut se consommer notre libération. L'homme de Butor ne tarde jamais à découvrir que son parcours est moins celui d'un terrain vague que

celui d'une forêt. (...) le lieu métaphorique de l'inspection butorienne est **la Forêt.**» [14: 78]

L'investigation de quelques univers narratifs nous a conduit dans les chemins tortueux et surprenants de la forêt romanesque. La structure unitaire de l'univers romanesque traditionnel se justifie d'abord par le rapport au monde et par la fonction de représentation du réel, ensuite par les rapports établis à l'intérieur de la diégèse entre narration, description et discours. La cohérence en est assurée par la transcendance auctoriale. Avec la révolution esthétique du nouveau roman, les fluctuations de l'écriture romanesque ramènent au centre de l'œuvre, comme matière de la narration et du discours le murmure indéfini de l'effort créatif.

RÉFÉRENCES

1. **Blanchot, Maurice**, *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, Paris, 1955
2. **Borgomano, Madeleine, Ravoux-Rallo, Elisabeth**, *La littérature française du xx-e siècle.1.Le roman et la nouvelle, Cursus*, Armand Colin Editeur, Paris, 1995
3. **Butor, Michel**, *L'emploi du temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1956
4. **Camus, Albert**, *Essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1965
5. **CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain**, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont /Jupiter, Paris, 1982
6. **Cohen, Albert**, *Le livre de ma mère*, Editions Gallimard, Paris, 1954
7. **Eco, Umberto**, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, Paris, 1996
8. **Genette, Gerard**, *Figuri*, Editura Univers, Bucuresti, 1978
9. **Gerbod, Françoise et Paul**, *Introduction à la vie littéraire du XX-e siècle*, Bordas, Paris, 1986
10. **Jongeneel, Else, Michel Butor et le pacte romanesque: écriture et lecture dans L'emploi du temps, Degrès, Description de San Marco et Intervalle, Librairie José Corti, Paris, 1988**
11. **Mauriac, François**, *Thérèse Desqueyroux. Le noeud de vipères. Le sagouin. Un adolescent d'autrefois*, Editions du progrès, Moscou, 1975
12. **Perec, Georges**, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, 1974
13. **Perec, Georges**, *La vie, mode d'emploi. Romans*, Hachette, Paris, 1978
14. **Raillard, Georges**, *Butor*, nrf, Gallimard, Paris, 1968

BIBLIOGRAPHIE

1. **Berton, Jean-Claude**, *Histoire de la littérature et des idées en France. Angoisses, révoltes et vertiges*, Hatier, Paris, 1983
2. **Coll.**, *Le xx-e siècle en littérature*, Collection Perspectives et confrontations, Hachette, 1989
3. **Coll.**, *Dictionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucuresti, 1976
4. **Eliade, Mircea**, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957
5. **Eliade, Mircea**, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoires des religions*, Gallimard, Paris, 1971