

Point de vue narratif et technique de la « coïncidence » dans deux romans de Michel Butor (1)

Gaétan St-Pierre

Volume 12, Number 1, January–February 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29722ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Pierre, G. (1970). Point de vue narratif et technique de la « coïncidence » dans deux romans de Michel Butor (1). *Liberté*, 12(1), 99–108.

*Point de vue
narratif et technique
de la "coïncidence"
dans deux romans
de Michel Butor (1)*

« Je voulais qu'un ciment de plus en plus solide reliât tous ces éléments. Bientôt les lignes se croisèrent, je multipliai les formes de base, j'inventai des lois de rencontre... »

(*Passage de Milan*, p. 113)

Passage de Milan est à la fois le récit de l'activité commune d'une maison par le produit des activités des êtres qui l'habitent ou qui y passent, et celui des rapports qui s'établissent et se modifient entre ces personnages à partir de sept heures du soir jusqu'à sept heures le lendemain matin. Le « clocher des soeurs » découpe le temps. Une réception donnée par Monsieur et Madame Vertigues pour fêter les vingt ans de leur fille Angèle est, en quelque sorte, le prétexte au récit.

Passage de Milan est un roman de montage, composé en grande partie de monologues intérieurs (coupures de conscience) de chacun des personnages et entrecoupés les uns par les autres suivant le mouvement de l'écriture. Les personnages du roman sont essentiellement retirés : ils se tiennent à l'écart, ils regardent ou sont regardés et ils pensent, ce qui explique, d'une part, la multiplicité des points de vue et, d'autre part, la densité de la vie intérieure par rapport à la vie extérieure.

* *Passage de Milan*, ed. de Minuit, Paris, 1954. *La modification*, 10-18, no 53-54, Paris, 1957.

Le mouvement des pensées est cependant directement lié aux rencontres, aux conversations, aux petits événements quotidiens, aux sons et aux objets perçus. Il y a donc intervention du monde extérieur dans la vie intérieure de chacun des personnages ou, au contraire, interruption de l'activité extérieure par la pensée de l'un des personnages-narrateurs :

Un temps.

« Voulez-vous boire quelque chose ?

— Mais . . . , très volontiers. »

La voix de la conscience polie murmure : n'ayons pas l'air trop pressé.

(*Passage de Milan*, p. 80)

Comment s'appelle donc celui qui parle ? Crivier, c'est vrai ; je ne l'avais pas vu souvent ; il doit être assez nouveau venu.

« . . . l'entière fausseté de mes prophéties, sur laquelle le lecteur ne peut avoir aucun doute. En ce sens je joue parfaitement franc jeu . . . »

L'accent de quelle région de France ? Toulouse ? Habile, très habile, je m'en méfie . . .

(*Passage de Milan*, p. 142)

Passant continuellement du monologue intérieur (descriptif, appréciatif ou imaginaire) au dialogue, le roman est fondé sur la concurrence dialectique du monde extérieur et du monde intérieur. Le monologue intérieur éclaire le monde extérieur et le monde extérieur permet aux consciences de poursuivre leur mouvement. Cette concurrence se résout à l'occasion par l'emploi de la *description indirecte* qui se situe entre le monologue intérieur et la description pure, c'est-à-dire une description teintée d'appréciations qui n'ont rien d'« objectif ». L'auteur, à travers une description, pénètre entièrement dans la conscience d'un personnage dont il adopte à la fois le mode de penser et la langue, et il révèle ainsi la présence d'un point de vue narratif à cette description :

La grande Bénédicte avec son cher Gustave était au-dessus chez de Vere. On sonnait. Lucie introduisit un grand frileux.

(*Passage de Milan*, p. 109)

La structure de *Passage de Milan* appartient à un type de cubisme littéraire. La totalité de l'action est donnée, mais

décomposée en séquences successives déterminées par le point de vue du narrateur qui est un « je » multiple. Le montage est ce qui fait que les éléments du récit n'existent plus comme des significations indépendantes, mais comme la juxtaposition de certains détails particuliers, comme un ensemble organisé en fonction d'une dynamique du récit. La structure cubiste du roman procède de la convergence des points de vue narratifs sur une même réalité fragmentée (l'intrigue) et, inversement, c'est la multiplicité des points de vue qui fragmente la réalité romanesque.

Pour démontrer que le roman repose essentiellement sur cette structure, nous pourrions examiner les divers aspects d'une technique narrative particulière et extrêmement significative : le rapprochement de deux points de vue similaires qui se rattachent à des scènes totalement différentes au niveau des actions. Ainsi, le passage d'un point de vue à un autre, ou d'une scène à une autre s'effectue par une « coïncidence » des esprits, par le biais d'une préoccupation ou d'une sensation commune :

(1) Dans les remous d'un blues fluvial, la grande Bénédicte avec son cher Gustave tournent lentement.

(2) Les yeux fermés, la lampe éteinte, il se retournait dans ses draps sans parvenir à passer sa rage.

(Passage de Milan, p. 223)

(1) Alors il voit : Angèle étendue dans une pose anormale, le visage immobile, les yeux ouverts, sa robe presque blanche noircie de grandes taches.

Il la prend par les épaules, mais sa main poisse de sang. Un genou en terre il cherche un mouchoir.

(2) « Bien, bien ! il ne faut pas être nerveuse comme ça ; sinon je ne t'emmènerai plus voir des films de ce genre. »

(Passage de Milan, p. 246)

Poussé à la limite, ce procédé aboutit à un dialogue tacite, c'est-à-dire à la mise en parallèle de monologues intérieurs qui se répondent tels que ceux qui constituent l'ensemble du chapitre VI : ici les monologues intérieurs nous révèlent ce que certains personnages pensent les uns des autres selon les rivalités qui les animent :

Vincent

Gérard semble fortement sous le charme. D'accord, elle a de la réponse, et s'il faut songer au mariage, elle pourrait rendre la chose acceptable. Un peu jeune ? Oh, nous attendrons. Comme si j'allais m'enchaîner si tôt. Oui, mais j'ai l'impression que je ne suis pas seul en piste, et que les concurrents y mettent plus d'acharnement que moi, notamment l'aimable jeune homme qui me sert de symétrique.

Gérard

Je sais, je ne suis pas aussi malin que lui ; il a un art de circonvenir et de jouer double auquel je n'atteindrai jamais. D'un mot, comme il vous humilie. Mais dans l'affaire, c'est moi qui connais la vérité sur lui, alors qu'il se trompe sur moi.

(*Passage de Milan*, p. 171)

Mais cette correspondance de monologues intérieurs n'est instantanée que si les personnages sont en présence l'un de l'autre. En d'autres cas, à la distance qui sépare les personnages correspond un décalage temporel dans la « coïncidence » des monologues intérieurs :

Toutes ces pensées sont mauvaises et ne font que m'éloigner davantage de mon travail demain et mon repos maintenant. (Alexis, *P. de M.*, p. 185)

Pauvre Alexis, pourquoi s'est-il fait prêtre aussi ? Médecin guéris toi toi-même.

(Louis, *P. de M.*, p. 199)

Alexis eut la sagesse au moins de ne pas s'attacher à de si beaux démons, qui profitent des fissures nocturnes pour intervenir. (Jean, *P. de M.*, p. 284)

On trouvera, dans *Passage de Milan*, trois types de « coïncidences » (état de deux figures géométriques qui se superposent) : 1. celle du monde intérieur et du monde extérieur. 2. celle des esprits (monologues intérieurs qui se répondent) 3. celle du monde extérieur (dans les dialogues et les rencontres).

C'est sur cette succession de « coïncidences » que le roman s'élabore et que les rapports humains se modifient. En effet, les processus de « coïncidence décrits ne sont pas seulement là, présents et observables, mais ils sont générateurs du récit. *Passage de Milan* est un exemple concret de ce que

l'on peut appeler « l'aventure d'une écriture ». C'est dire qu'ici la dynamique des rapports humains est totalement soumise à celle de l'écriture, que la technique de coïncidence n'est pas un prétexte à faire entrer dans le récit tel ou tel personnage *qui doit y entrer* ou à créer des rapports entre ces personnages, mais que ces entrées et ces rapports sont des conséquences de ces processus, non des instances.

« ... l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires. »

(J. ROUSSET, *Forme et signification*)

Quand il s'agit de *La modification* de Michel Butor, la démarche créatrice de l'écrivain ressemble étrangement à celle de Marcel Proust dans sa *Recherche du temps perdu*, en ce sens que *La modification* est un roman cyclique, d'une part parce qu'il se referme sur son propre début, c'est-à-dire que la réflexion de son personnage principal, Léon Delmont, aboutit à un statu quo, d'autre part parce que ce roman n'est que « le récit de sa propre genèse » (Michel Leiris). Mais alors que *La recherche du temps perdu* est entièrement écrite à la première personne, le roman de Butor nous étonne d'abord parce qu'il est écrit à la deuxième personne du pluriel.

Le premier problème qui nous occupe ici est précisément la nature de ce « vous » de politesse, le caractère du point de vue narratif dans le roman de Butor. Nous ne nous attarderons pas sur l'hypothèse qui veut que le lecteur, par le biais du « vous » narratif, soit le personnage principal du roman, puisqu'elle supposerait que le narrateur lit dans les pensées de ce personnage principal et manifesterait sans discrétion aucune la présence et l'omniscience de l'auteur. Cependant, on peut voir dans ce vous, au strict niveau d'une première lecture, une « mise en cause » très adroite du lecteur, mais l'utilisation de ce « vous » répond avant tout à des exigences formelles.

Si le temps est l'élément le plus dynamique d'un roman, *La modification* est justement le récit d'une conscience en

état d'aventure, sans cesse aspirée par ce qui est « en train » d'arriver et qui se fait aux dépens du possible. Dans *La modification*, le temps romanesque est constitué par des périodes, des coupures de la durée vitale de Léon Delmont, des périodes continuellement happées par un avenir qui se modifie à sa lumière. C'est dans la conscience et dans la vie de Léon Delmont que la durée romanesque prend toute sa consistance. A mesure que progresse le récit, cependant, ces moments individuels s'incorporent à une durée transcendante, celle de l'histoire, dans la tentative de plus en plus concertée du narrateur de s'y intégrer.

Le récit étant celui d'une conscience, le point de vue narratif ne peut être que celui-là même de cette conscience. Le « vous » du narrateur n'est donc rien d'autre que le « je » d'une conscience réflexive, d'une conscience qui pense et qui prend une distance face aux mouvements de sa propre pensée. Cette distance, le narrateur l'institue par l'emploi de ce « vous » dans le roman qu'il est en train d'écrire, car le roman que Léon Delmont décide d'écrire au terme de *La modification*, c'est celui-là même que nous venons de lire. Et en plus de réaliser cette distance entre le Léon Delmont-personnage et le Léon Delmont-romancier, ce « vous » réalise donc, à un autre niveau, la distance entre le roman fictif et le roman réel, entre le projet du roman et sa réalisation.

Maintenant, nous allons nous prêter à une analyse spécifique de la structure spatio-temporelle du roman. Il existe trois niveaux temporels dans le récit : le passé (souvenirs), le présent (temps réel) et le futur (anticipation) ; et il existe cinq niveaux spatiaux : Paris, Rome, le compartiment de 3e classe (espace réel), l'espace hypothétique et l'espace fictif. La conscience du narrateur opère une métamorphose du temps (circulation dans un temps réversible) et de l'espace (transgression de l'espace réel). Le roman, dans son ensemble, est un système d'ubiquité intégrale qui transporte une conscience en n'importe quel lieu ou point du temps et de l'espace. C'est au point de rencontre des coordonnées temps-espace que se situent toutes les préoccupations du narrateur.

ESPACE DE LA
MODIFICATION

BLOC DE RÉFÉRENCE DE LA CONSCIENCE

(T)

FUTUR

PRÉSENT

PASSÉ

(E)
PARIS

Souvenirs d'Henriette et de ses enfants ; incompatibilité de Céline avec Paris.

Toutes les hypothèses élaborées sur ses rapports futurs avec Cécile à Paris et sur les problèmes posés par sa femme ; que va-t-il lui dire ?

ROME

Souvenirs de Céline, de ses voyages précédents à Rome ; incompatibilité d'Henriette avec Rome.

Toutes les hypothèses élaborées sur son séjour à Rome avec Céline, sa maîtresse.

LE COMPARTIMENT
(TRAIN)

Souvenirs d'autres trajets Paris-Rome ou Rome-Paris.

Gestes du narrateur et de ses compagnons, leurs déplacements, hypothèses sur les noms de ses compagnons de voyage.

ESPACE
HYPOTHÉTIQUE

Passé hypothétique de ses compagnons de compartiment.

Futur hypothétique de ses compagnons de compartiment ; où ils vont, ce qu'ils feront, etc.

ESPACE
FICTIF

Espace fictif et événements fictifs évoqués par des oeuvres d'art, des images, des cauchemars.

« il y aurait un certain nombre de contacts, de passages instantanés qui s'ouvriraient à certains moments déterminés par des lois que l'on parviendrait à connaître peu à peu. »

(*La modification*, p. 280)

Il s'agit maintenant pour nous de montrer comment s'établissent les rapports entre les divers niveaux (temporels et spatiaux, réels, hypothétiques ou fictifs) du récit. Disons, d'une part, qu'aucune scène ne surgit d'elle-même, sinon celles qui ont lieu dans le temps réel et l'espace réel (le compartiment de 3^e classe d'un train Paris-Rome). Il y a deux opérations narratives qui permettent le passage d'un niveau spatio-temporel à un autre. Ces deux opérations sont : 1. le rapprochement, par la conscience du narrateur, de deux réalités ou de deux impressions ou préoccupations similaires qui se trouvent à deux niveaux différents et par le biais desquelles s'effectue le passage du premier niveau au second. Ainsi, dans l'exemple que nous allons donner plus bas, c'est l'idée d'*irréversibilité* qui permet le passage d'une séquence qui se passe dans le présent et dans l'espace réel à une séquence anticipée celle-là, qui se passe dans le futur et à Paris :

... n'ayant plus d'autre liberté, emporté dans ce train jusqu'à la gare, de toute façon lié, obligé de suivre ces rails.

Je continuerai par conséquent ce faux travail détériorant chez Scabelli...

(*La modification*, p.272)

2. un mouvement de l'écriture soumis au dérapage de la pensée du narrateur, profondément préoccupé par sa situation d'amant et de mari, et qui, à partir d'un élément de la réalité perçue, pose des hypothèses qui le mènent à un niveau imaginaire toujours fort éloigné de son point de départ mais qui aboutit toujours par une nouvelle mise en lumière de ses préoccupations les plus pressantes :

Qu'y a-t-il entre ces deux feuilles de cuir médiocre en dehors de son bréviaire ? D'autres livres ? Des livres de classe peut-être s'il est professeur dans un collège, s'il va y rentrer déjeuner dans quelques instants et qu'un cours l'attend à deux heures avec des garne-

ments dans le genre d'Henri ou Thomas, ou des devoirs à corriger, des dictées toutes zébrées de crayon rouge : nul, très faible, zéro, souligné, avec des points d'exclamation, des analyses « A rapporter avec la signature de vos parents », des narrations « Vous écrivez une lettre à l'un de vos amis pour lui raconter vos vacances » (non, il y a déjà trop longtemps qu'ils sont rentrés ; c'est toujours le premier sujet de l'année), « Imaginez que vous êtes le représentant à Paris d'une maison de machines à écrire italiennes, vous écrivez à votre directeur romain pour lui expliquer que vous avez décidé de prendre quatre jours de vacances », « Des idées mais pas de plan ». « Attention à l'orthographe », « Vous faites des phrases trop longues », « En dehors du sujet », « Jamais vous ne ferez admettre à votre directeur italien des raisons pareilles », ou bien : « Imaginez que vous êtes monsieur Léon Delmont et que vous écrivez à votre maîtresse Cécile Darcella pour lui annoncer que vous avez trouvé pour elle une situation à Paris », « On voit bien que vous n'avez jamais été amoureux » : et lui, que sait-il de cela ?

Peut-être qu'il en est dévoré, qu'il est écartelé entre son désir, ce salut qu'il pressent pour lui ici-bas, et la terreur de son divorce avec l'Eglise, qui le laissera si démuné.

« Imaginez que vous voulez vous séparer de votre femme ; vous lui écrivez pour lui expliquer la situation », « Vous ne vous êtes pas assez mis dans la peau du personnage ». « Imaginez que vous êtes un père jésuite ; vous écrivez à votre supérieur pour lui annoncer que vous allez quitter la Compagnie. »

(*La modification*, p. 117-18)

Nous voyons que le mouvement de l'écriture maintient une tension nécessaire entre le réel et l'imaginaire, de sorte que l'un et l'autre s'alimentent. Ainsi, dans le passage cité, la réflexion initiale du narrateur sur la vie de l'ecclésiastique n'est pas uniquement un tremplin pour revenir à la situation précaire qu'il occupe, mais toutes les hypothèses qu'il met sur pied progressent elles aussi en relation avec la situation en question. Comme dans les deux tableaux de Pannini, les

scènes imaginées ne sont pas différenciées des scènes réelles, c'est-à-dire que l'imagination du narrateur fait aussi partie de la "réalité" de sa conscience, si bien que les scènes imaginées par celui-ci s'introduisent dans le mouvement de sa pensée comme s'il les avait effectivement vécues. « ... avec ceci de remarquable qu'il n'y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints ... » (*La modification*, p. 66-7). Le monde n'étant plus tenu comme une réalité fixe et inaltérable mais comme une réalité perçue en milieu intérieur, il n'est plus nécessaire de marquer le passage ou la différence qui serait due à l'absence ou à la présence d'un soutien objectif à la vision.

GAÉTAN ST-PIERRE