

Dé-lire Butor

Gabrielle D. Frémont

Volume 11, Number 3, décembre 1978

Lectures psychanalytiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500471ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500471ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Frémont, G. D. (1978). Dé-lire Butor. *Études littéraires*, 11(3), 441–458.
<https://doi.org/10.7202/500471ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1978

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

DÉ-LIRE BUTOR

gabrielle d. frémont

Entre corps et langage se situe la problématique du texte. Entre désir et délire son étrangeté. Car qu'illustre le texte sinon cette circularité infinie du désir? qu'inscrit-il sinon cette trace du corps absent, révélé dans sa représentation même? Trace déroutante, inquiétante, au-delà de toute expression. Le sens soudain s'éclipse, se dérobe, se perd et nous perd.

Sous l'apparente logique, à travers la construction savante surgit, de façon inattendue, un contresens — un contrecoup — qui charrie le texte à contre-courant. S'ouvre une brèche, de plus en plus grande : le navire coule. Apparaît l'envers des mots, l'envers du texte. L'écriture bascule dans un ailleurs; elle vient échouer sur la plage troublée de ma lecture.

Mais tout texte est-il passible d'une telle aventure, d'une lecture ainsi piégée? En d'autres termes, y a-t-il toujours, outre un endroit, un envers à déchiffrer, un Autre à découvrir? Depuis Freud, on sait que des forces contraignantes habitent l'homme, qu'elles crèvent à tout moment l'armure défensive de son discours, et que c'est précisément le langage humain qui permet de prendre conscience de cet univers étrange et brouillé qui a nom Inconscient.

Suivre l'instance de la lettre (Lacan), s'abandonner à la dérive du texte (Derrida), se mettre à l'écoute du corps désirant, à l'affût du dire et, bien plus encore, du dé-dire, du mé-dire, telle est la tâche inouïe à poursuivre : démasquer le réel, cet impossible, nous dit Leclaire, « qui résiste, insiste, existe irréductiblement, et se donne en se déroband comme jouissance, angoisse, mort ou castration¹ ». Le signifiant infini vogue sur la mer tranquille des mots. Je vais à sa rencontre, attentive, craintive, sournoise, guettant le naufrage, voyeuse de paroles, pourvoyeuse de sens.

Plus l'œuvre paraît construite et impeccable, plus elle intrigue, plus il semble difficile de la déchiffrer, ne serait-ce

qu'à cause de cet enjeu redoutable de découvrir sous la configuration textuelle la faille, puis l'affect, qui en commandait l'ordonnance. En ce lieu de déplacement de la parole surgit l'autre scène — l'Autre — là où, selon la formule lacanienne, se noue la reconnaissance du désir au désir de reconnaissance. L'articulation logique du texte, dans sa dérobade même, révèle le corps pulsionnel, lieu de vie et de mort, et appelle, comme tout langage plus immédiat, une lecture des inscriptions premières qui l'ont marqué.

La passion de l'angle droit

Dans cette optique, il est évident qu'une relecture de certains textes du Nouveau Roman apporte un éclairage inédit. Toute cette systématisation des structures, ces emboîtements perpétuels, ces jeux de miroirs incessants, ces détails géométrisés, bref cette presque mathématisation des formes, de l'espace et du temps, chez un Robbe-Grillet, un Butor ou un Ricardou, par exemple, risquent non seulement de lasser le lecteur à la longue, mais finissent par lui paraître plus ou moins suspects. Car tous ces effets recherchés — superpositions, entrecroisements, chassés-croisés, mise en image, mise en récit, mise en abyme, mise en je ne sais quoi —, à force de miser et de mimer l'objectivité ne font en réalité que la miner, la dynamiter; le texte, comme malgré lui, se « subjectivise » : à travers une écriture qui se fait de plus en plus obsessionnelle, qui ne cesse de s'enliser dans des répétitions sans fin, de se perdre dans une miniaturisation excessive, parfois même dans des rites étranges et obsédants, apparaît précisément cette inquiétante étrangeté dont on nous dit qu'elle déconcerte, déconforte et nous entraîne vers une scène autre, celle même du désir et de l'inconscient.

À cet égard, l'œuvre de Michel Butor nous paraît exemplaire. Dès la publication de ses romans, première étape de son œuvre (1954-60), on formalise à l'excès cette nouvelle écriture, désarticulée, déroutante, pleine de méandres et d'écueils : esthétique propre au Nouveau Roman, démarche originale de l'auteur, procédés formels, etc. Il est vrai qu'il est difficile au critique d'éviter ce regard neutre et mat que prônent les nouveaux romanciers d'alors en explorant les

voies jusque-là inédites d'un art romanesque concret, objectif, optique même, où le roman devient d'abord et avant tout instrument de recherche, «laboratoire du récit», dit Butor, bref plus prétexte que texte.

Butor lui-même d'ailleurs commente ses propres romans de façon très rationnelle : *l'Emploi du temps* est construit comme un canon musical, *la Modification* comme une organisation limitée en train de se détruire, *Degrés* dans la passion de l'angle droit et la fascination de l'œuvre de Mondrian². Passant sous silence des termes aussi significatifs et chargés d'affect que *destruction*, *passion*, *fascination*, on ne retient que les expressions plus formelles de *canon*, *d'organisation* ou *d'angle droit*. Or les uns comme les autres nous paraissent révélateurs d'une structure scripturale spécifique et d'un univers affectif qu'on a trop longtemps refoulé dans une approche du Nouveau Roman presque exclusivement axée sur une théorisation poussée à l'extrême³.

L'œuvre romanesque de Michel Butor appelle au contraire, nous semble-t-il, une lecture plus souple et plus intuitive, qui puisse rendre compte de la résonance immense et grave de ces longues phrases qui n'en finissent plus de s'allonger, de ces effets de relance, de débordement, puis de ces chutes abruptes et inattendues qui, soudain, marquent cette rupture du texte, cette fêlure profonde, irréparable. Quel est cet autre qui agite le texte ? qui le fait soudain sombrer dans le délire paranoïaque ou dans l'incohérence du rêve ? Quel est cet autre qui, sur les bords de l'amour, frôle la mort ?

C'est cette part de passion et de fascination, dont nous parle Butor, cet achoppement du désir et cette angoisse à fleur de mots, au cœur même de son œuvre, qui nous incite à retracer la représentation en creux que recouvre l'ordre discursif, et à retrouver cette cache secrète enfouie dans le labyrinthe de l'écriture butorienne, là où gît la jouissance larvée du corps textuel. Mais, nous ne l'oublions pas, l'univers romanesque de Butor n'a d'existence que de discours, la mise en relief du désir et des fantasmes ne servant, cela va sans dire, qu'à éclairer le texte lui-même.

Une impasse du désir

Un homme écrit, ou se propose d'écrire, ce qu'il est en

train de vivre et qui le déchire intérieurement : dans trois romans de suite, inlassablement, Butor reprend la même histoire — sorte de retour symptomatique du signifiant — d'un être angoissé cherchant à se sauver par le pouvoir rédempteur de l'écriture, qui devient « radeau », « rempart » et bouée de sauvetage⁴.

À travers cette voix de l'angoisse (celle des narrateurs), à travers ce qu'elle tait aussi bien que ce qu'elle dit, ce qu'elle raconte de faux comme ce qu'elle cache de vrai, finit par se préciser le héros butorien, tantôt partagé entre la haine et l'amour (*l'Emploi du temps*), tantôt tiraillé par le passé et le futur (*la Modification*), tantôt écartelé entre l'adolescence et la maturité (*Degrés*), mais toujours, dans les trois récits, pris, englué dans une même situation ambivalente dont il lui paraît impossible de se dépêtrer, sinon par l'écriture elle-même, qui peut seule, semble-t-il, éclairer cet obscur conflit psychique et dénouer l'inextricable nœud.

Chaque soir, le héros de *l'Emploi du temps* s'acharne à retracer, avec la plus grande méticulosité, l'emploi de son temps durant sa longue nuit en terre anglaise et à nous réciter, sur tous les tons possibles, l'horrible chaos où l'a plongé cette ville sombre, mystérieuse et pleine de sortilèges. De son côté, le narrateur de *la Modification*, enfermé dans un anonyme compartiment de train, s'entête à son tour à nous faire pénétrer dans son monde intérieur, peuplé lui aussi de contradictions douloureuses et de chimères. Cet inlassable monologue angoissé d'homme insatisfait, indécis, coincé dans l'impasse du désir, se continue avec *Degrés*, dans lequel un jeune professeur de lycée, sans nous faire grâce du moindre détail, entreprend la folle et obsessionnelle aventure de nous raconter une heure de cours, une seule, dans l'établissement où il enseigne à Paris.

Dans les trois romans donc, répétitions, reprises, énumérations sans fin, souci maniaque du détail, mais aussi, étrangement, longs silences, hésitations, retenue. Beaucoup d'agressivité, beaucoup de tendresse. Des regrets, des rêves. Des réticences, des élans. Bref, c'est au cœur même de l'ambivalence que nous entraîne Butor, au centre de cette impossible dialectique ombre/lumière, amour/haine, fascination/répulsion, dont le dernier terme ne peut être que vie/mort.

La simplicité apparente des expressions n'a d'égale que leur insoluble ambiguïté affective.

Avec *Degrés* prend fin le long conflit ambivalentiel. La voix du narrateur se brise : Pierre Vernier cède la parole à son neveu avant de se taire complètement ; un collègue prendra le relais. Cette fragmentation au niveau de la narration n'est que reflet de la désintégration de Vernier lui-même, partagé de façon pathétique entre une adolescence non dépassée et le difficile âge d'homme. L'impasse est totale : le désir s'enlise, l'angoisse est à son comble et contamine cette fois la narration elle-même. Toute continuité textuelle devient impossible. L'ombre de la mort se profile déjà ; Pierre Vernier meurt, le texte s'arrête :

Ton oncle Pierre n'écrira plus. Dans combien de temps liras-tu la ruine de son livre ? Tu entres dans la chambre d'hôpital [...]. Tu ne sais pas que le livre est pour toi et qu'il en meurt [...]⁵.

La mère en abyme

Mais cette présence simultanée de sentiments contradictoires toujours en mal d'éclater, ce conflit affectif où amour et haine ont partie liée, cette visée du désir qui dit à la fois oui et non, je t'aime et je ne t'aime pas, c'est d'abord et avant tout à l'égard de la femme — ou de la mère — qu'ils se manifesteront le plus ouvertement. On la recherche éperdument et on la fuit, on la détruit et on la reconstruit, on la craint et on l'idéalise.

L'insistante et répétitive figuration de la mère, la difficile captation de son image ainsi que la symbolisation récurrente d'un espace « maternelisé » se répètent d'un roman à l'autre. Au début, dans *l'Emploi du temps*, la mère est représentée par l'image archaïque du labyrinthe, lui-même symbolisé par la ville de Bleston, elle-même inversée dans le profil lointain de l'île de Crète. La mise en abyme devient mère en abyme... abîme de la mère...

Bientôt la ville n'apparaît plus comme une entité bien délimitée mais comme une personne en chair et en os, avec des « entrailles », du « sang », des « yeux » et un « visage ». Il ne fait pas de doute, pour Mélanie Klein, qu'une telle caractérisation de l'espace provient de fantasmes d'exploration du corps

maternel, de désirs sexuels agressifs à son égard ainsi que d'un excès de curiosité et d'amour⁶. Toutefois, dans les rapports de Jacques avec Bleston, cet amour s'est implacablement inversé en haine :

Dès les premiers instants, cette ville m'était apparue hostile, désagréable, enlisante, [...] sourdement s'est développée cette haine passionnée à son égard, [...] cette haine en quelque sorte personnelle⁷.

D'une part, le héros projette sur la ville tout ce qu'il y a d'obscur et de mauvais en lui — d'où la haine et la peur qu'elle lui inspire — et, d'autre part, ayant introjecté le sein maternel, il ne peut plus s'en dégager — d'où son envoûtement et son sentiment d'impuissance. Rivé à la mère, ne faisant plus qu'un avec elle, « terrain vague que je suis devenu », Revel finit par s'identifier complètement à la ville : « J'ai peu à peu senti sa lymphe passer dans mon sang, son emprise se resserrer, mon présent perdre son étrave, l'amnésie gagner⁸ ».

Quoique immobilisé par cette mère terrible, Jacques essaiera de s'en échapper en contemplant plusieurs soirs de suite dans un cinéma de quartier les paysages ensoleillés de la Crète. Mais fatalement, Cnossos et l'île rêvée incarneront bientôt un autre labyrinthe, une autre mère, cette fois idéale, le bon sein.

Une même symbolisation de l'espace maternel et une même dichotomie *bon sein/mauvais sein* se retrouvent dans *la Modification*, plus particulièrement dans cette insistance du narrateur à nous parler sans discontinuer de Rome et de Paris, longuement, amoureuxment (ou agressivement, selon le cas), comme il le ferait d'une personne aimée (ou rejetée). Mais alors que dans le roman précédent la femme est ville en ce sens que Bleston y joue le rôle maternel prépondérant et que les deux figures féminines, Ann et Rose, sont sans cesse estompées par elle, ici la présence de la femme est beaucoup plus sensible et les deux héroïnes, Henriette et Cécile, quoique intimement liées à la représentation de la ville, n'en jouent pas moins un rôle important : Henriette (Paris), celui de la mère possessive, Cécile (Rome), celui de la mère idéale.

Quant à Micheline, l'héroïne de *Degrés*, à qui Pierre Vernier voue un culte presque désincarné, elle a peu de référence à un espace symbolique quelconque, si ce n'est la ville même

de Paris où elle habite et ce rappel d'un voyage en Grèce l'été précédent. Il ne s'agit plus d'une expression fantasmée de la mère, ni de deux figures féminines différentes comme dans les textes précédents, mais désormais d'une seule et même femme sur qui le héros projette et focalise l'image angoissante, et pour lui inacceptable, d'une mère à la fois idéale et redoutée.

Il y a donc, d'un roman à l'autre, un glissement d'une perception symbolique de la mère (le labyrinthe, la ville) à une représentation réelle (la femme), ainsi qu'un passage d'une relation à des objets partiels et clivés (le bon sein *ou* le mauvais sein) à une relation à un objet total et unifié (le bon sein *et* le mauvais sein)⁹. *Degrés* rend compte de cette difficile confrontation à un unique objet de désir.

Cet autre inaccessible

Dans cette perspective d'un objet d'amour à la fois craint et convoité, la dynamique pulsionnelle cherche à favoriser la poussée libidinale tout en essayant d'étouffer la motion hostile. Rien n'est plus contradictoire. Les tentatives de résolution du conflit risquent à tout moment de s'effondrer, les efforts du sujet amoureux de s'évanouir, le désir de s'éteindre. Autrement dit, il y a menace de désintringement de la pulsion, de retrait libidinal total.

L'amour n'est jamais facile dans l'univers butorien. On semble vite embarrassé tant dans le discours amoureux que dans les moindres gestes d'affection, et une extrême pudeur paraît envelopper tout essai de communication. Jacques Revel évite soigneusement Ann et cache jalousement ses sentiments à Rose ; Pierre Vernier avoue tant bien que mal les siens à Micheline. Si, chez eux, les marques de passion sont plus ou moins nulles, ou particulièrement gauches, elles ne sont guère plus aisées chez Léon Delmont : « fatalité du baiser », « cœur serré comme un linge humide qu'on essore¹⁰ », etc. On dirait qu'un contre-investissement d'intensité égale à la force de la pulsion s'oppose à toute réalisation définitive : plus la femme est désirée, plus elle est éloignée, comme si l'écart entre le sujet et l'objet devait rester impossible à combler, et que la demande amoureuse visait un autre éternellement exclu.

« Un voile aussi transparent qu'infranchissable semble séparer le sujet obsessionnel de l'objet de son désir. De quelque nom qu'il le nomme, mur d'azur, de coton ou de pierre, il le ressent, et nous le dit comme une *coque de verre* qui l'isole de la réalité¹¹ ». Cette bulle de verre enfermant une mouche aux ailes diaprées, qui fascine Jacques Revel (*l'Emploi du temps*), ces vitres du train, tantôt claires, tantôt embuées, qui permettent d'entrevoir ce voyageur-prisonnier (*la Modification*), ces fenêtres grillagées qui séparent les lycéens de la cour extérieure (*Degrés*), sont tous signes de cette barrière, visible mais inamovible, qui, quoique n'interdisant pas la vue, empêche toute saisie, de cet obstacle omniprésent qui éloigne irrémédiablement le sujet amoureux de l'objet de sa convoitise.

Le mur imaginaire qu'à son insu et à son corps défendant le moi a fini par ériger en système — faute d'avoir pu renoncer à « ces liens de sang », « d'horreur » et de « beauté » avec la mère primitive (Bleston l'ensorcelante) — l'oblige à se replier sur lui-même et à se couper de tout vécu réel : le rêve devient le refuge le plus commode. Il s'agit de vivre en sursis, de faire le rêveur, sinon le mort, dans cette inutile attente d'un autre inaccessible. Réciter au présent, par exemple, un passé révolu (c'est à vrai dire toute l'entreprise des trois romans), dire, ou bien plutôt prédire, l'inéluctable futur :

[...] ces murs, quinze place du Panthéon, [...] que vous ne quitterez pas, auxquels vous êtes condamné maintenant jusqu'à votre mort, parce que Cécile ne viendra pas vous rejoindre, que vous ne la ferez pas venir [...] ¹².

Si, par un mécanisme de défense bien rodé, demain est déjà barré — toujours le culte du mur, dirait Leclair —, de la même façon, hier, parce qu'irrécupérable, est de plus en plus soumis à un *processus d'idéalisation* : Rose et Ann étaient des figures de rêve, les amours passées de Léon ont été magnifiques, etc. Micheline, de son côté, devient femme idéale, donc reléguée elle aussi dans une sorte de passé non vécu.

Par contre, dans un même mouvement contradictoire, d'autres mécanismes de défense sont mis en marche pour éloigner la menace féminine. Apparaît alors le *déni* : « Je n'ai pas vraiment aimé Rose », dit Revel ; c'était Rome que j'aimais

et non Cécile, laisse entendre Delmont. Vient ensuite la *dévalorisation de l'objet* : Bleston-mère est invivable, « empoisonnée » et Jacques attend avec impatience le moment de « sa délivrance » ; Léon déprécie sa femme continuellement et, plus tard, sa maîtresse qui, après tout, était « une femme parmi les autres ». Le vent de la misogynie souffle à travers la dense forêt des signifiants.

C'est inévitablement la *fuite*, cette essentielle mesure de sécurité : Delmont renonce à son projet avec Cécile, Revel refoule tout sentiment amoureux, ainsi que Pierre Vernier. La fuite devant la femme pousse ce dernier vers l'homosexualité. Cette fois, il s'agit bel et bien d'un mur de Pierre...

Fuie, rejetée, enfermée dans son royaume d'ombres, dans cette zone impénétrable du refoulé, la femme cessera-t-elle enfin de hanter le texte, d'ensorceler les mots, d'imposer son corps trahi ?

Détruire, dit-il

Rêver à une femme, l'idéaliser ou la fuir, reconforte en un sens. C'est le côté clair des défenses. La dévaloriser entraîne déjà un peu plus de culpabilité. Mais se mettre à la détester et se croire détesté d'elle, ou encore l'abandonner et la renier créent une situation extrêmement destructive qui plonge le sujet dans un gouffre de doute, d'angoisse, de paranoïa même.

L'agressivité s'empare du texte, le malmène, lui tord les phrases, le rend véhément, dur, impitoyable, fait gronder cette « haine obscure » qui, subrepticement, couvait déjà sous la cendre des mots. Besoin de détruire Bleston, ce monstre maternel (Bleston « la hideuse »), de blesser Henriette, l'épouse bafouée (« Tant pis pour la souffrance d'Henriette¹³ »), d'en finir avec cette image persécutante et persistante d'une mère toute-puissante, imprenable et increvable, besoin de l'exorciser à jamais. Hantise du feu, hantise du meurtre. L'écriture elle-même s'indigne, s'allume, s'enflamme, incendiant tout sur son passage, ville, mère et texte, devenant instrument idéal de destruction et symbole du phallus reconquis, enfin arraché au ventre maternel :

[...] **Bleston dont je ronge la carapace par cette écriture, par cette lente flamme acharnée issue de tes propres entrailles, cette flamme qui peu à peu se reflétera, se réveillera [...], s'affermira par cette résonance**¹⁴.

Un intense sentiment de persécution envahit bientôt le champ textuel, laissant derrière lui ces « braises que j'attise » de regrets et de mauvaise foi, ces lambeaux de phrases allongées comme autant de cadavres calcinés. Jacques Revel projette sur la ville sa propre hostilité, irrépressible et funeste : Bleston-mère veut sa peau, celle de ses « frères », encourage le crime, etc. À la fin, le narrateur sombre dans un véritable délire paranoïaque que ne sont pas loin de partager les autres protagonistes du drame de *l'Emploi du temps*, James, Burton et l'inquiétant Horace Buck, tous ennemis jurés de la ville meurtrière.

Le héros de *la Modification* semble près de glisser à son tour, de façon malade, sur la même pente. Malgré toutes les preuves que le texte apporte du contraire, il se croit continuellement persécuté par sa femme : « Cet air perpétuel d'accusation qui baignait ses moindres paroles et ses moindres gestes¹⁵ ». Lors d'un séjour de Cécile à Paris, les deux femmes lui paraissent de connivence pour le mépriser : « Se rapprochant toutes deux, formant un accord, une alliance contre vous¹⁶ ».

Il ne reste plus au sujet amoureux qu'à se détourner de son objet de désir, devenu non seulement surmoi contraignant, mais aussi miroir gênant et intolérable. Car il y a dans l'angoisse agressive et persécutive, tout comme dans le processus de dévalorisation, une identification projective du moi qui hait et qui craint sa propre image : Bleston reflète les sentiments criminels de Jacques, Henriette, la médiocrité de son mari, et Cécile, le vide intérieur de son amant. Il faut à tout prix briser le miroir — une fois abîmé, l'objet terrifiant cessera de faire peur ou envie —, le faire éclater en mille morceaux et éclater soi-même du même coup. Angoisse paranoïde et clivage schizoïde s'entremêlent : le sujet se retrouve seul, rompu et désemparé (Delmont face à lui-même dans son compartiment), avec l'impression d'être cerné par un monde hostile (Revel plein d'effroi dans Bleston).

On remarquera que Pierre Vernier, en pleine phase dépressive, retourne cette violence contre lui-même. À jamais

exilé de son désir, de sa sexualité — là où se joue et se noue le réel —, il sombre dans la mélancolie. C'est la fin : son agressivité se fait autodestruction, sa culpabilité, persécution. S'il crève de remords devant son neveu qu'il a « entraîné dans une aventure trop périlleuse » (« cela est ma faute [...] ; que cette brisure [...] qu'il a soufferte ne soit pas vaine¹⁷ »), il meurt de chagrin en implorant le pardon de la femme qu'il a aimée :

Depuis le début je vous ai demandé de me pardonner, il faut continuer à me pardonner; j'ai l'impression que nous sommes sur les deux rives d'un fleuve qui s'agrandit, qui s'est agrandi monstrueusement, [...] pardonnez-moi¹⁸.

Rives lointaines... fleuve profond... mur de Pierre... pierre tombale... ultime inscription. La pulsion de mort triomphe dans *Degrés*.

Y aurait-il quelque part un cran d'arrêt, une échappatoire à pareille issue ? Une façon de colmater cette crevasse sans fond où gît la mort, ce lieu de l'innommable ?

La mâlitude

Afin d'échapper à l'empire inouï des pulsions destructrices qui vrillent inexorablement l'espace textuel, et dont les « lézardes » de la chambre conjugale¹⁹ de *la Modification*, « le tronc désécorcé des arbres frappés de foudre »²⁰ de *l'Emploi du temps* et la « plaie béante » des mines de Potosi²¹ évoquées dans *Degrés* ne sont que de faibles représentations ; afin d'empêcher que de la même façon et dans un même mouvement ne se fissure et ne se désagrège cet Autre défaillant que, dans un effet de rupture, le délire du discours paranoïaque a fait surgir, la seule solution possible — outre la mort — reste le retrait libidinal, ce mécanisme essentiel de tout refoulement bien réussi.

Dès lors, la fuite incessante devant la femme, redevenue obscur et inutile objet de désir, précipite le moi, au risque de son propre inconfort, dans un univers de régression qu'il croit inconsciemment apte à le protéger de pulsions sexuelles ressenties comme dangereuses et non souhaitables. Le clivage entre sentiments tendres et sexualité paraît s'être opéré pour de bon. Après la flambée de haine à l'égard de la mère primitive et l'explosion de paranoïa contre le sein dévorateur,

l'un des avatars les plus prévisibles du refoulement ne peut être, semble-t-il, qu'une forte poussée de libido homosexuelle : devant les embûches et l'angoisse qu'entraîne tout investissement d'affect hétérosexuel, dit M. Klein, « l'attrance vers les personnes du même sexe tend à s'intensifier²² ».

C'est — à la limite dans *Degrés* — la trajectoire même du désir ambivalent, qui se pose et s'interpose au fil des signifiants, qui va et qui vient d'un objet à l'autre (Ann ou Rose, Henriette ou Cécile), d'un sexe à l'autre (Micheline ou Pierre Eller) et qui, à la suite de déboires amoureux (Revel et Buck) ou de difficultés inhérentes à un état d'indécision devenu castrateur (Delmont, Vernier), en vient à chercher désespérément le refuge d'un univers masculin qui apparaît soudain plus rassurant. Sous différents prétextes plus ou moins fallacieux, les amitiés entre hommes prendront dans *l'Emploi du temps* une importance presque démesurée tandis que dans *Degrés*, le regard posé par Pierre Vernier sur les adolescents du lycée (tous de sexe masculin), et en particulier sur son neveu Pierre à qui il semble vouer une amitié bien particulière (« Décidément quelle tendresse !²³ », ironisera-t-on autour de lui), ce regard donc tournera bientôt à l'obsession :

A lean and hungry look, un regard maigre et affamé, de plus en plus un regard de loup, qui brûlait d'une espèce d'inquiétude quand il se tournait vers toi, de plus en plus enfoncé, comme s'il avait un masque, une fausse peau²⁴.

Il est évident que s'esquisse déjà dans ce regard sur le neveu comme dans cet intérêt exclusif pour le monde mâle et adolescent dont le lycée est ici la représentation, un ancrage à une position antérieure et régressive où l'instance narcissique et proprement homosexuelle est nettement mise en relief. Tant dans *l'Emploi du temps* que dans *Degrés* défile une longue série de doubles et de reflets, chaque membre du clan masculin se complaisant (ou s'irritant) devant l'image que l'autre lui renvoie, chacun participant à sa façon à ce profil d'angoisse et de doute auquel nous confronte sans cesse le texte.

Mais le paysage déjà troublé de la mâlitude s'assombriera encore bien davantage lorsque les remous boueux de la rivalité feront surface. Car la dualité pulsionnelle — aimer/haïr, ami/ennemi — trouve dans l'univers monosexuel une terre

propice à une ambivalence d'une extrême acuité. La rivalité est un thème essentiel de *l'Emploi du temps* où elle est symbolisée par le mythe de Caïn; elle est aussi au cœur de *Degrés* dont l'intrigue peuplée d'adolescents se prête particulièrement bien aux tensions conflictuelles²⁵. La lutte entre « frères », devenue de plus en plus déchirante, mettra bientôt en scène le spectre même du meurtre : la pulsion de mort rôde de nouveau dans la trame romanesque, cette fois sous forme de fratricide.

On sait que dans l'univers fantasmatique kleinien, l'intérieur du corps de la mère, en même temps qu'il est pour l'enfant l'image même du monde environnant et intériorisé, devient le réceptacle d'objets de plus en plus considérables : sein, pénis, fèces, bébés, etc. Les sentiments d'envie et de haine que l'enfant éprouve à l'origine vont évidemment se polariser sur cette mère qui détient de si grands pouvoirs. Or, dans cette perspective, il est clair que chaque petit frère qui convoite lui aussi le même objet de désir que le moi devient l'ennemi et le rival qu'il faut éliminer dans la course au trésor maternel. Le sombre ventre de Bleston-mère devient l'enjeu d'une lutte à finir entre frères, sans doute dans l'espoir non seulement de s'approprier le sein maternel mais aussi de conquérir le phallus paternel que la mère maléfique retient en elle.

Loin de ces luttes fratricides (et infantiles) et à la suite d'une profonde remise en question de lui-même, c'est une véritable image du père que Delmont par contre entreprend, lui, de recouvrer; à cet égard son entêtement, vers la fin du récit, à visiter le Vatican — ce lieu du Père — paraît assez symptomatique et de bon augure. La demande rejoint enfin la véritable fonction du phallus — signifiant du désir chez Lacan, et sorte de support pour formaliser « cette transmutation de l'objet du besoin en objet de désir²⁶ ». À confondre l'un et l'autre, l'objet réel (mère) et l'objet érotique (femme), on risque de s'enliser éternellement dans une demande qui ne rejoint plus ni le désir ni sa valeur médiatrice.

De l'ambiguïté scripturale

Malgré toutes les mesures défensives mises en œuvre pour éloigner l'objet d'amour, malgré un refoulement mi-réussi

qui a permis un instant de faire triompher une composante pulsionnelle antagoniste (rejeton d'une fixation homosexuelle antérieure), il y a toujours, à un moment ou l'autre, émergence de l'affect tenu en veilleuse. Réapparaît alors l'image de la femme objet de désir ainsi qu'une tentative de récupération de cet objet d'amour tantôt dénié, tantôt perdu, ou encore la représentation d'une prise de conscience (sinon d'inconscience...) du sujet contraint et contrit : c'est le mouvement qui semble vouloir s'amorcer à la fin de *la Modification*.

L'espace du texte et de l'amour va devenir ce champ de forces contradictoires entre d'une part cet *idéal du moi* qui tire le sujet en avant, vers la reconnaissance de son désir, et d'autre part ce *moi idéal* narcissique, forgé sur le modèle de la toute petite enfance, et auquel il faut désormais renoncer. Entreprendre le « meurtre de l'enfant », selon l'expression de Leclair, « soutenir la nécessaire destruction de la représentation narcissique²⁷ », telle est la tâche impossible et toujours à recommencer à laquelle nous convie l'œuvre scripturale.

Tuer l'enfant en soi : la mort du héros, à la fin de *Degrés*, revêt-elle un autre sens ? Pierre Vernier meurt. Mais reste à son chevet le neveu Pierre Eller — ce double incarnant la vie et l'espoir —, dont le nom, comme par hasard, porte en anagramme le désir d'elle, trop longtemps refoulé (nié) : (Elle) r — Ver (nier).

Mais ce « elle » déjà inscrit au cœur des voix narratives — D(el)mont, Rev(el) —, que marque-t-il au juste ? Car s'il est vrai que l'image évanescence de l'objet d'amour est toujours reconstituée, que la résonance du nom de la femme aimée, en lente mélodie, ne cesse de bercer le texte (« Rose, ma Rose, ma Crétoise »... « Ann, Ariane, sous le soleil athénien »...), que la réitération amoureuse prend parfois même la forme d'une tendre litanie :

Rose, ma Perséphone, ma Phèdre, ma Rose, [...] Rose, la dérobée, la réservée, la vive, la simple, la tendre, la cruelle Rose²⁸;

il n'est pas moins vrai que la menace d'un nouveau refoulement, de ce que Freud appelle « irruption en surface » ou « retour du refoulé » reste toujours possible et prête à resurgir. Ainsi le « elle » inscrit dans le nom risque-t-il à tout moment de basculer dans un non à l'égard de ce « elle »...²⁹

En fin de compte, il se peut que l'inscription du « elle » au cœur du « il » ne soit que l'ultime marque d'un désir ambivalent, épris d'androgynie, qui se rêve et s'écrit à la fois contenant et contenu, femme et homme, autre et soi.

Dans un tel cas, l'écriture se fait obligatoirement régressive puisqu'elle devient le reflet de cette ambiguïté sexuelle propre aux stades antérieurs, alors que l'enfant est inévitablement confronté à l'angoissante réalité de la différence des sexes. On sait l'importance de plus en plus grande que prend en psychanalyse le concept de bisexualité : chaque être humain serait porteur d'une part de masculinité et d'une part de féminité et seule la nécessité d'assumer son propre sexe entraînerait le refoulement dans l'inconscient de la représentation psychique du sexe opposé. Que l'acte d'écrire entreprenne à rebours la longue et laborieuse traversée de ces lieux refoulés et interdits de l'enfance, y a-t-il de quoi se surprendre ? Et de quoi s'étonner de ce qu'une recherche textuelle approfondie rejoigne même, idéalement, le paradis perdu de ses origines ? Du corps de la mère au corps de l'enfant, la frontière reste fragile et persistant, parfois, le lien entre les deux.

C'est ainsi que dans l'enceinte de *l'Emploi du temps* prend bientôt corps un étrange fantasme d'enfantement : à mesure que Revel écrit son journal, bizarrement, le héros-narrateur semble lui-même se fœtaliser en quelque sorte dans l'obscur labyrinthe de Bleston. Trouver un souffle de vie dans ce « marais de paralysie et de gaz lourds », se laisser dissoudre dans « les grands brouillards », devenir aussi monstrueux et captif que le Minotaure, et finalement appeler à grands cris sa délivrance, n'est-ce pas là, en quelques mots, toute la fantasmagorie textuelle ainsi que la possible fantasmagorie des processus de l'accouchement ? Non seulement dans *l'Emploi du temps*, mais aussi dans *la Modification* et *Degrés*, les images d'enfermement, de lieux clos, de prison même se succèdent sans cesse comme si, malgré les apparences et les rêves de libération, il était souhaitable, sinon souhaité, de demeurer toujours au sein de la mère, ou encore d'être à la fois le « il » et le « elle », de porter en soi l'un et l'autre sexe, de rester toujours en mal — ou en perte — du corps maternel, en éternelle attente d'un rendez-vous à jamais manqué...

L'écriture obsessionnelle emprunte des procédés de plus en archaïques : oralité, avalage, voracité, curiosité (posséder la mère, la connaître dans tous ses coins et recoins, etc.). Le discours se complaît particulièrement dans l'analité : rumination constante et excessive ; tentative insatiable de thésaurisation (mettre le lycée, la ville, l'Amérique dans un cube, entasser l'univers dans un livre comme on amasse les timbres dans une collection) ; bref, essai de régie et contrôle total sur tout ce qui est matérialité, matière palpable, espace et temps.

Mais au-delà de cette démarche répétitive et compulsive qui menace de se perdre dans les méandres du langage et les voies obstruées du labyrinthe maternel, loin des sombres marécages d'un passé irrécupérable qui risque de devenir mortifère à force d'oblitérer le présent, l'écriture paraît désormais s'orienter vers le champ même du désir, là où peut s'instaurer la seule véritable relation entre le sujet de l'inconscient et l'objet d'amour. Frêle mais tenace, l'espoir amoureux semble renaître : illusion, énigme, leurre ou vérité ?

C'est en tout cas un effet de clair-obscur que projette sur le texte cet amour tantôt décrié, tantôt exalté, à la fois tendre et amer, âpre et passionné, cet amour qui se déploie et se déplie le long du récit et des mots, entre les lignes, en contresens, à double sens, dans tous les sens et qui, dans son ambivalence même, se manifeste et se révèle source de jouissance et de vie, mais aussi anéantissement et appréhension de la mort même.

À l'angoisse et à la culpabilité engendrées par un objet d'amour désiré et repoussé sans cesse — les trois romans sont-ils autre chose qu'une longue histoire de culpabilité ? — succède cet état de privation, de deuil et de nostalgie où le sujet, plongé dans les regrets amoureux, se sent seul et dépossédé de tout. Apparaît alors le besoin de restaurer le bon objet qu'il a perdu et détruit à cause de sa propre capacité de destruction :

[...] vous disant : comment pourrais-je jamais lui faire comprendre et me pardonner le mensonge que fut cet amour, sinon peut-être par ce livre [...]³⁰.

L'œuvre créatrice, devenue œuvre restauratrice, cherche à

rebâtir un monde intérieur « en ruine » et à retrouver une intégrité perdue : « cicatriser la caverne au fond de soi », dit Delmont, « combler cette faille », cette béance entre le manque-à-être et le complément maternel. L'émergence subversive d'un autre texte se dévoile précisément entre ce manque et le mot, en cette scène Autre qu'en aucune façon la mise en jeu de la lettre ne peut rendre sans la modifier.

Tel est le grave enjeu de l'ambiguïté scripturale chez Butor et ce qui la fonde en vérité : cet essai de maîtrise du corps désirant dans son implacable bipolarité pulsionnelle (destruction/réparation, envie/gratitude, mort/vie). La jouissance du texte ne peut jaillir que de la jouissance du corps pris dans les rets de l'amour, que de la captation de ce désir indicible dont l'emprise ne s'inscrit que dans la prise et la méprise du langage même.

Notes

- ¹ Serge Leclair, *Démasquer le réel*, coll. Le champ freudien, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 11.
- ² Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Éd. Gallimard, 1967, pp. 14, 15 et 106. Seuls les trois romans mentionnés plus haut retiendront ici notre attention.
- ³ Mentionnons cependant que depuis la critique s'est orientée vers une lecture moins rationalisée de Butor. Voir à ce sujet les études de Raillard, Lyotard, Aubral, etc. dans *Butor; Colloque de Cerisy*, coll. 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- ⁴ L'auteur lui-même fait remarquer le rapport évident qu'il y a entre les trois livres : « Les romans *l'Emploi du temps*, *la Modification*, *Degrés s'enchaînent* » (G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 134). Pour sa part Georges Raillard parle de « trilogie » (G. Raillard, *Butor*, coll. La bibliothèque idéale, Gallimard, 1968, p. 9).
- ⁵ Michel Butor, *Degrés*, Éd. Gallimard, Paris, 1960, pp. 383-384.
- ⁶ Mélanie Klein et Joan Rivière, *l'Amour et la haine; étude psychanalytique*, traduit par Annette Stronck, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1968, pp. 131-132.
- ⁷ M. Butor, *l'Emploi du temps*, coll. 10/18, Paris, Éd. de Minuit, 1957, p. 53.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ C'est-à-dire un passage de la position paranoïde-schizoïde à la position dépressive, selon les théories kleinienne.
- ¹⁰ M. Butor, *la Modification*, coll. 10/18, Paris, Éd. de Minuit, 1957, p. 124.
- ¹¹ S. Leclair, *op. cit.*, p. 147.
- ¹² M. Butor, *la Modification*, p. 272.
- ¹³ *Ibid.*, p. 110.

- ¹⁴ M. Butor, *l'Emploi du temps*, p. 435. L'expression « mère increvable », employée plus haut, est de Julien Bigras. Voir *Interprétation*, n° 21, Montréal, printemps 1978, p. 23.
- ¹⁵ M. Butor, *la Modification*, p. 186.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 276.
- ¹⁷ M. Butor, *Degrés*, p. 364.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 365.
- ¹⁹ M. Butor, *la Modification*, p. 18.
- ²⁰ M. Butor, *l'Emploi du temps*, p. 161.
- ²¹ M. Butor, *Degrés*, p. 111.
- ²² M. Klein, J. Rivière, *op. cit.*, p. 125.
- ²³ M. Butor, *Degrés*, p. 374.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 379.
- ²⁵ À remarquer que, dans *la Modification*, la rivalité est reportée du côté des femmes, sœurs par le cœur, mais rivales par la situation puisqu'elles aiment le même homme.
- ²⁶ *Scilicet 2/3*, Paris, Éd. du Seuil, 1970 (cité dans S. Leclaire, *op. cit.*, p. 36). À remarquer que dans cette optique, l'objet de besoin (ou l'objet réel) équivaut à l'objet mère.
- ²⁷ S. Leclaire, *On tue un enfant*, coll. Le Champ freudien, Paris, Seuil, 1975, p. 25.
- ²⁸ M. Butor, *l'Emploi du temps*, p. 303.
- ²⁹ Autrement dit, il y aurait alors un retour à une position narcissique antérieure, à cet univers monosexuel dont il a été question plus haut.
- ³⁰ M. Butor, *la Modification*, p. 274.