

ROMANICA GOTHOBURGENSIA

LIV

**QUAND LES MOTS FONT IMAGE**

**Une lecture iconotextuelle de *La Modification* de Michel Butor**

**Sonia Lagerwall**



GÖTEBORGS UNIVERSITET

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS



## **QUAND LES MOTS FONT IMAGE**

**Une lecture iconotextuelle de *La Modification* de Michel Butor**



ROMANICA GOTHOBURGENSIA

LIV

**QUAND LES MOTS FONT IMAGE.**

**Une lecture iconotextuelle de *La Modification* de Michel Butor**

**Sonia Lagerwall**



GÖTEBORGS UNIVERSITET

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

*Dépositaire général:*

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Box 222, SE-40530, Göteborg, Suède

© Acta Universitatis Gothoburgensis,  
Sonia Lagerwall

ISBN 978-91-7346-586-1

ISSN 0080-3863

IMPRIMÉ EN SUÈDE

Docusys, Göteborg 2007

## ABSTRACT

**Title:** Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de *La Modification* de Michel Butor.

**English title:** From words to images. A reading of Michel Butor's *La Modification* as an iconotext.

**Author:** Sonia Lagerwall

**Language:** French

**University/Department/Year:** Göteborg University (Sweden)/Department of Romance Languages: French and Italian Section/2002

In the present dissertation, Michel Butor's third novel, *La Modification*, published in 1957, is studied as an iconotext in which the images are conveyed by the verbal medium alone. Focusing on the relationships between verbal and visual elements in the novel, the study distinguishes three main categories of the verbal transformation of images: ekphrasis, pictorialism and iconicity. While ekphrasis, being the verbal representation of visual representation, makes an explicit reference to the visual arts, pictorialism and iconicity are of a more allusive nature. In the first case, the dynamic world is described so as to suggest to the reader analogies with a painting, whereas in the latter case the material dimension of the text is exploited for iconic purposes.

The unity of text and image thus brought forth in *La Modification* is analyzed in the light of an emblematic mode with its origins in the Renaissance emblem. The emblem was a hybrid art form with didactic aims in which known motifs, recycled from the Bible, Ovid's *Metamorphoses* and various symbolic manuals, were put together in new configurations in order to bring about new meanings. In the emblematic composition, each component refers to another, thus prompting a circular, ongoing reading-process in which the different elements comment and nourish each other throughout the reading. The study of *La Modification* as an emblematic iconotext sets out to establish in what ways the unity of text and image may prepare a certain mode of reading while inscribing the reader into the text, as a co-author.

**Keywords:** Nouveau Roman, Michel Butor, *La Modification*, iconotext, ekphrasis, pictorialism, iconicity, emblem, emblematic mode.

GÖTEBORG UNIVERSITY (SWEDEN)  
Department of Romance Languages: French & Italian Section

## Avant-propos

Au moment de publier cette étude, qui fut soutenue comme thèse de doctorat le 24 janvier 2003, je voudrais tout d'abord présenter mes remerciements à ma directrice de thèse, Madame Christina Heldner, titulaire de la chaire de français à l'Université de Göteborg. Par ses conseils judicieux, son enthousiasme et sa confiance, elle m'a été d'un grand soutien tout au long de mon travail.

Mes remerciements vont également à ma co-directrice, Madame Beata Agrell, professeur de littérature comparée à l'Université de Göteborg. Non seulement elle m'a initié à l'emblématique mais, avec sa gentillesse et l'intérêt qu'elle a témoigné à mon projet, elle n'a cessé d'être une source d'inspiration.

Je tiens également à exprimer ma profonde reconnaissance à Madame Marie-Rose Blomgren, qui a révisé mon texte du point de vue de la langue. Ses qualités humaines, la perspicacité de sa lecture, sa générosité et bonne humeur m'ont été immensément précieuses.

Je n'oublierai pas non plus l'encouragement et l'amitié de tous mes autres collègues de la section française et italienne qui ont pu lire et commenter des versions successives de mon manuscrit au cours de nombreux séminaires.

Le soutien financier des fondations suivantes m'a été d'une grande aide et m'a notamment permis d'effectuer de précieux séjours de recherches en France: Bo Linderth-Olssons fond, Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond, Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Stiftelsen Sigurd och Elsa Goljes Minne, Kungliga och Hvitfeldtska stiftelsen, Stiftelsen Kjellbergsska Flickskolans Donationer, Jubileumsfonden, Stiftelsen Stipendiefonden Viktor Rydbergs minne, Adlerbertska stipendiefonden et Stiftelsen Paul och Marie Berghaus donationsfond. Je tiens également à souligner le très aimable accueil qui m'a été fait par les fonctionnaires de la Bibliothèque Municipale de Nice me donnant accès au fond Butor.

Finalement, je voudrais exprimer ma profonde gratitude aux membres de ma famille. Leur soutien intellectuel, moral et affectif m'a été absolument indispensable. Ce livre leur est dédié.

Göteborg, février 2007

Sonia Lagerwall



# TABLE DES MATIÈRES

<b>1</b>	<b>Introduction</b>	<b>1</b>
	<b>Première partie</b>	
<b>2</b>	<b>Entrée en littérature – influences et débuts</b>	<b>7</b>
2.1	<i>Découverte du milieu artistique parisien</i>	8
2.2	<i>Les années ‘poésies’ - acolytisme et détachement</i>	10
2.3	<i>L'exemple des peintres</i>	11
2.4	<i>Lautréamont selon Max Ernst</i>	13
2.5	<i>Le roman : ces « possibilités d'intégration incomparables »</i>	15
<b>3</b>	<b>Principes de composition romanesque</b>	<b>17</b>
3.1	<i>Prose et poésie - deux logiques textuelles distinctes</i>	17
3.2	<i>Du réalisme au modernisme</i>	19
3.3	<i>Une poétique des formes brèves</i>	20
3.4	<i>Le roman en France avant 1950</i>	22
3.5	<i>Le Nouveau Roman</i>	23
3.6	<i>L'exemple de Passage de Milan</i>	24
3.7	<i>Leitmotifs et modules thématiques</i>	26
3.8	<i>La Modification - un réalisme poétique</i>	29
<b>4</b>	<b>L'image – élément métaphorique</b>	<b>31</b>
4.1	<i>Embarquement vers « une infinité » d'espaces</i>	33
4.2	<i>L'exemple de Pound</i>	36
4.3	<i>Les « mots » de Butor – « images » recyclées et redistribuées</i>	38
<b>5.</b>	<b>Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman</b>	<b>41</b>
5.1	<i>Représentation égale figuration</i>	41
5.2	<i>« L'École du regard » – les exemples Robbe-Grillet et Simon</i>	44
5.3	<i>Robbe-Grillet</i>	45
5.3.1	<i>Un refus de profondeur</i>	47
5.3.2	<i>Une écriture de l'ambigu</i>	48
5.3.3	<i>Les références plastiques</i>	49

5.3.4	La fixation	50
5.3.5	Un art présentatif ?	51
5.4	<i>Claude Simon</i>	52
5.4.1	L'homme simonien	54
5.4.2	La Bataille de Pharsale	55
5.4.3	Écrire en peintre	58
5.5	<i>Remarques conclusives</i>	59
<b>6.</b>	<b>Le romanesque butorien – de l'ordre de l'iconotexte</b>	<b>62</b>
6.1	<i>La rivalité entre les codes</i>	62
6.2	<i>L'enargeia et l'idée d'un échange fructueux entre les codes</i>	64
6.3	<i>L'ekphrasis</i>	65
6.4	<i>Les Images de Philostrate</i>	66
6.5	<i>L'emblème</i>	67
6.5.1	Une composition dialogique	70
6.5.2	Le texte comme relais et ancrage	71
6.5.3	L'emblème tout-verbal	71
6.5.4	L'emblématique – une manière de lire	72
6.5.5	L'emblématique au XX <sup>e</sup> siècle	74
6.5.6	Entre « l'héritage du symbolisme et l'appel des sémiotiques »	75
6.5.7	L'image selon Bazin	76
6.5.8	Les deux mouvements antinomiques du « récit emblématique »	77
<b>7.</b>	<b>Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte</b>	<b>81</b>
7.1	<i>L'ekphrasis butorienne – définition opératoire</i>	81
7.2	<i>L'intégration allusive. 1. Le pictorialisme</i>	83
7.3	<i>L'intégration allusive. 2. L'iconicité</i>	85
<b>Deuxième partie</b>		
<b>8.</b>	<b>Prolégomènes à l'analyse de l'image dans <i>La Modification</i></b>	<b>89</b>
8.1.	<i>L'histoire</i>	90
8.1.1.	D'une décision à son contraire	93
8.1.2	Un voyageur en quête de soi	94
8.1.3	L'éveil d'une « conscience historique »	95
8.2	<i>Le « Vous » - un point de vue didactique</i>	96
8.2.1	Le refus d'une voix autoriale	99

8.2.2	L'invite au lecteur	100
8.3	<i>La structure formelle</i>	101
<b>9</b>	<b>Une composition emblématique</b>	<b>102</b>
9.1	<i>Le déclenchement d'une « machine mentale »</i>	102
9.2.	<i>L'espace du compartiment – un empire de signes</i>	103
9.3	<i>Les livres dans le livre</i>	104
9.4	<i>Le signe à l'ordre du jour – l'emblème</i>	106
9.5	<i>L'apprentissage du regard – le rôle de l'œuvre d'art visuel</i>	108
9.6	<i>L'exemple de « 'Ruth et Booz' » - une logique des correspondances et des miroitements</i>	109
9.7	<i>Du point de vue tranché à la multiplication des perspectives</i>	110
<b>10</b>	<b>Le diptyque de Pannini au Louvre</b>	<b>112</b>
10.1	<i>Le diptyque vu par la critique</i>	112
10.2	<i>L'ekphrasis du diptyque</i>	115
10.3	<i>Illusionnisme et réflexivité</i>	117
10.4	<i>Harmonisation des titres dans le texte et jeu entre niveaux ontologiques</i>	118
10.5	<i>La mise en page de l'ekphrasis</i>	119
10.5.1	Le motif du cadre	120
10.5.2	Le motif de liaison - articulation entre musée et compartiment	121
10.5.3	Les « collections imaginaires » et le principe du <i>capriccio</i>	122
10.5.4	L'inscription du temps dans l'image – l'image comme récit	123
10.6	<i>L'emplacement textuel du diptyque de Pannini</i>	125
10.6.1	<i>L'espace d'une journée</i>	125
10.6.2	<i>L'espace d'une promenade au Louvre</i>	127
10.7	<i>Remarques conclusives</i>	127
<b>11</b>	<b>Les vues à travers les fenêtres du train</b>	<b>129</b>
11.1	<i>L'index qui désigne</i>	130
11.2	<i>L'inscription au-dessous de la vitre</i>	130
11.3	<i>Le démantèlement des cadres</i>	132
11.4	<i>L'étymon vitrum et le champ sémantique qu'il recoupe</i>	133
11.4.1	Les deux Bourgogne	134
11.5	<i>Le monde comme tableau – la projection iconique</i>	135

11.5.1	Le cadre signale la représentation	136
11.5.2	Le topos de la fenêtre	137
11.5.3	L'effet-tableau et le rôle des marqueurs	137
11.6	<i>Cadrage textuel – une des fonctions des motifs de liaison</i>	139
11.6.1	Régularité et récurrence de motifs visuels – effet d'immobilité picturale	140
11.6.2	Variations sur des motifs identiques	141
11.6.3	À la manière du peintre	142
11.7	<i>Intrusion progressive du dehors – et du dedans au dehors</i>	143
11.7.1	Du prototype à la variante – le cadre s'effiloche	145
11.7.2	Glissement progressif du motif visuel des strophes descriptives	146
11.8	<i>Remarques conclusives</i>	148
<b>12.</b>	<b>Le rêve</b>	<b>150</b>
12.1	<i>Les préparatifs au rêve</i>	150
12.2	<i>Glissement ontologique des passagers</i>	151
12.3	<i>Les « encres » du rêve – entre plume et pinceau</i>	152
12.4	<i>Dernière variante de la forme diptyque : retour au principe du capriccio</i>	154
12.4.1	Les sites absents	155
12.4.2	Voyage au centre du monde	156
12.5	<i>Une série de prolepses annonciatrices</i>	157
12.5.1	Des passagers aux noms suggestifs	157
12.5.2	Points de concordance historiques	158
12.5.3	Concordances d'ordre esthétique : ces « murs couverts de paysages »	159
12.6	<i>L'ekphrasis – la valorisation du Verbe</i>	160
12.7	<i>Un monde de l'illusion</i>	160
12.8	<i>Derrière le seuil : le nombril du monde</i>	163
12.9	<i>L'heure de vérité : la parole aux peintures</i>	165
12.10	<i>Vers une nouvelle distribution du monde</i>	167
<b>13</b>	<b>Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »</b>	<b>169</b>
13.1	<i>La représentation des deux femmes</i>	169
13.2	<i>Voir et être vu</i>	170
13.2.1	Cécile	171
13.2.2	Henriette	174
13.3	<i>Deux mythes fondateurs de l'image : Pygmalion et la Méduse</i>	175

13.3.1	Concordances	176
13.4	<i>Représentations en dialogue</i>	177
<b>14</b>	<b>En guise de conclusion</b>	<b>179</b>
<b>15</b>	<b>English Summary</b>	<b>181</b>
<b>16</b>	<b>Bibliographie</b>	<b>184</b>

« Alors, quand j'écris, je veux non seulement écrire mais je veux *faire* de la musique, et *faire* de la peinture à l'intérieur de ce que j'écris ».

Michel Butor dans le film *Michel Butor, Mobile*, de Pierre Coulibœuf, 1999

# 1 Introduction

Une affiche de journal m'avait mené vers le roman policier de J.-C. Hamilton, « Le Meurtre de Bleston », et la lecture de celui-ci vers le Vitrail du Meurtrier qui, lui-même, avait provoqué cette conversation dont les derniers mots me conseillaient d'aller vers la Nouvelle Cathédrale ; c'était comme une piste tracée à mon intention, une piste où à chaque étape, on me dévoilait le terme de la suivante, une piste pour mieux me perdre.<sup>1</sup>

Sorti en 1956, *L'Emploi du temps* de Michel Butor dont est tiré le passage ci-dessus, précède d'un an la parution de *La Modification*, roman qui sera l'objet principal de la présente étude. L'extrait cité évoque le parcours de Jacques Revel, le jeune Français qui, séjournant pendant un an dans une ville industrielle du nord de l'Angleterre, est guidé à travers le labyrinthe de Bleston à l'aide de signes à déchiffrer, tantôt verbaux, tantôt visuels. C'est un livre, un roman policier, qui a renvoyé le héros à l'Ancienne Cathédrale pour y détailler son magnifique vitrail ; au moment où il s'y trouve, un ecclésiastique se présente pour accompagner son étude d'un récit verbal qui lui révèle le détail du motif visuel et l'histoire de l'œuvre. Ses paroles, interprétant l'image, servent aussitôt de relais à la Nouvelle Cathédrale et ainsi de suite. Le parcours du héros de *La Modification*, Léon Delmont, sera pareillement jalonné de signes à interpréter. Le récit du voyage en train à Rome de ce directeur d'une société de machines à écrire, qui aime parcourir les galeries du Louvre et qui rêve d'une exploration systématique des œuvres d'art romaines, accumule les références à des textes et à des images célèbres du canon occidental. La dynamique entre verbe et image rythme non seulement l'itinéraire du héros mais également celui du lecteur du roman de Michel Butor qui, lui aussi, navigue entre indices renvoyant à des systèmes de signes différents tout au long de sa lecture.

Nous nous proposons ici d'examiner les diverses modalités de l'image dans *La Modification* comme des dispositifs narratifs qui permettent d'inscrire le lecteur dans le texte

---

<sup>1</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Éditions de Minuit, 1956, pp. 81-82.

comme une instance active dans la production du sens tout en le guidant à travers les méandres du récit. L'inscription de l'image participerait ainsi d'une composition romanesque qui, bien que sciemment construite, offre cet itinéraire de lecture à la fois préétabli et ouvert tant convoité par Michel Butor :

Pour qu'une œuvre soit vraiment inachevée [...], pour qu'elle nous invite à la continuer, il faut qu'à certains égards elle soit particulièrement soignée, bien plus que si elle devait se présenter comme un objet bien déterminé. Si nous avons seulement une esquisse un peu vague, elle ne comportera pas de lignes suffisamment fortes pour nous inciter à les prolonger ; par contre la composition très puissante une fois brisée va me contraindre de la rétablir. Si une image me présente un cercle ébréché, mon œil le répare automatiquement.<sup>2</sup>

Pour Michel Butor, l'écriture est une occupation à visée fondamentalement didactique. Voici comment il parlait de la lecture littéraire dans une émission de radio en 1998 :

Lorsque nous ne lisons pas de littérature ou lorsque nous ne voyons pas de cinéma, nous sommes la victime de ce qu'il y a de roman ou de cinéma à l'intérieur de la réalité. Pour être libre par rapport à cela il est indispensable que nous ayons une éducation de notre conscience, qui est donnée par le cinéma ou par le roman.<sup>3</sup>

Le roman butorien se veut un outil de connaissance, un moyen pour auteur et lecteur de mieux explorer le réel. Aussi, les références aux œuvres d'art de *La Modification* renvoient-elles toutes à une réalité extra-textuelle dans la mesure où elles dénotent des œuvres réelles, tantôt verbales, tantôt visuelles. Du fait que ces œuvres participent d'un répertoire culturel connu, leur inscription dans le texte est susceptible d'évoquer pour le lecteur des associations précises. En ceci, elles servent d'invite au lecteur et lui permettent une entrée immédiate dans le texte. Étant donné que l'objet d'art cité constitue *déjà* en soi une représentation du réel, avant même d'être intégré dans l'œuvre romanesque, il s'ensuit un effet de renforcement de la charge sémiotique : puisque l'objet d'art apporte avec lui sa signification première, le nouveau contexte en sera contaminé.

Le processus qui consiste à greffer un motif familier sur un contexte nouveau pour produire du sens neuf au sein d'une œuvre qui mêle le verbal et le visuel est caractéristique d'une forme littéraire hybride née sous la Renaissance, *l'emblème*. Dans *The Emblem and Device in France*, Daniel Russell souligne l'affinité qu'il y a entre l'emblème de la Renaissance et la conception du texte et de la lecture surgissant avec la littérature moderne,

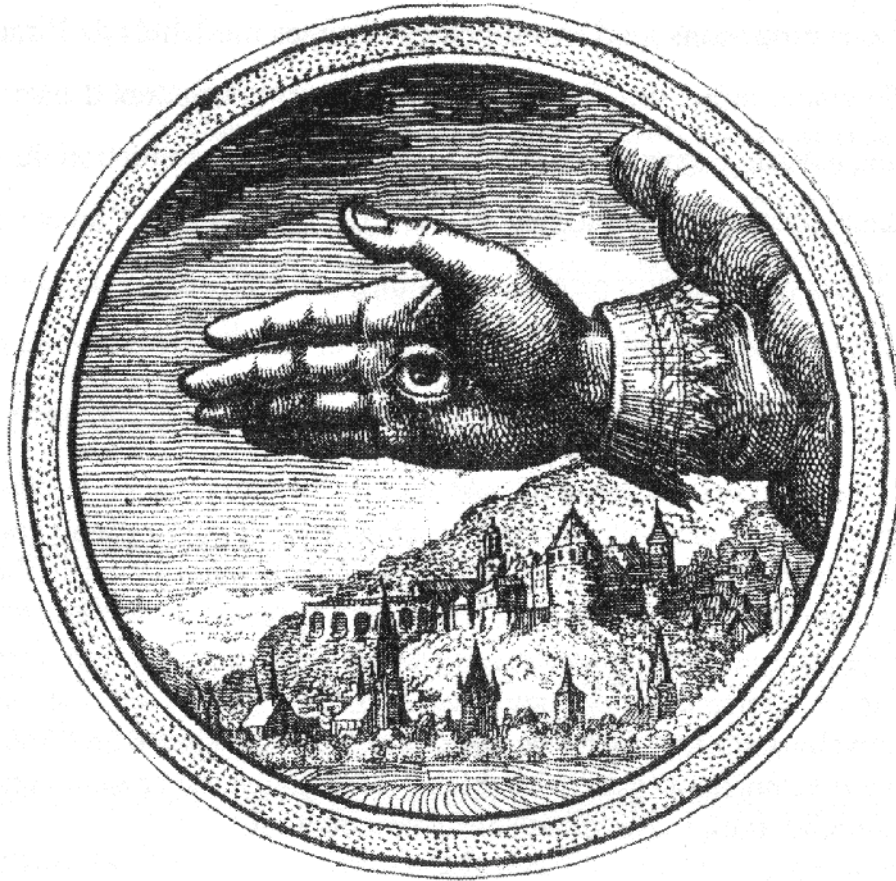
---

<sup>2</sup> Butor, « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, Édition de Minuit, Paris, 1968, p. 19. L'article fut d'abord publié dans *Critique*, n° 247, décembre 1967.

<sup>3</sup> Michel Butor dans l'émission radiophonique *Le Ciné-club* sur France Culture en octobre 1998 (par Mathieu Bénézet, réalisation Judith Astier).



OCULATA FIDES.



La prudence & la foy de pair s'accompagnant,  
Representées font par cest Hieroglyphique,  
(Lettre cache-secreet du peuple Memphitique)  
Pour dire, qu'auant croire il te faut voir comment.

Figure 1. *Oculata Fides*, d'après Zingref, *Emblemata ethico-politica*, 1619. Reproduit avec l'aimable autorisation de Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Allemagne.

qui attribue au lecteur une place considérable dans la réalisation de l'œuvre.<sup>4</sup> L'emblème prototypique est une composition tripartite et hybride où figurent une image visuelle (la *pictura*) et deux éléments verbaux (le *motto* et l'*épigramme*), cf. figure 1.<sup>5</sup> À l'origine objet bi-médial dans lequel cohabitent réellement texte et image, l'emblème n'a pas tardé à paraître sans son composant visuel, l'image étant présente sous forme de métaphore, de description ou de référence à un objet visuel. Si la combinaison de l'image et des éléments verbaux était à chaque fois unique et donnait l'emblème comme un texte à déchiffrer (parfois avec difficulté), il convenait que les motifs employés soient d'un abord direct pour que le lecteur puisse se prêter au jeu et décoder l'ensemble. Les différentes composantes de l'emblème relevaient d'un corps littéraire ou artistique préexistant auquel elles étaient empruntées. L'emblémateur pillait des ensembles symboliques connus dont il détachait des fragments significatifs.<sup>6</sup> Aussi fut-ce comme « pièce rapportée » que les emblémateurs du XVI<sup>e</sup> siècle français entendaient le terme *emblema*, dérivé du verbe grec « em-ballein » signifiant « jeter dessus ».<sup>7</sup> Le lecteur était supposé reconnaître dans ces fragments, familiers pour un public européen, leur source, leur origine et à travers elles la signification consacrée du motif. Or, l'inscription du motif dans un contexte discursif nouveau permet de modifier progressivement la signification première, quitte à la remplacer par une autre. Dans l'emblème, un élément n'acquiert son contenu sémantique qu'à partir de celui des autres. Le texte s'organise donc d'une manière qui oblige le lecteur à adopter une attitude délibérément active. Il convient au lecteur de déceler les mécanismes du principe dialogique qui régit, dans l'œuvre, les rapports entre texte et image afin de pouvoir lire ensemble les différentes composantes et méditer sur leur sens.<sup>8</sup>

La thèse avancée par Daniel Russell suggère qu'il serait possible d'envisager aussi des œuvres bien ultérieures à la vogue de l'emblème comme des textes organisés selon le principe emblématique où la juxtaposition de texte et image permet d'enrichir la portée sémantique d'éléments à signification préétablie, moyennant le jeu de reflets et de différences qui s'y produit. Il nous semble que, dans *La Modification*, Butor se sert précisément des deux codes

---

<sup>4</sup> Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, French Forum, Lexington, Kentucky, 1985. Sur les théories de la réception modernes voir p. ex. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, 1997 ; Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Paris, 1985 ; Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

<sup>5</sup> Le motto fut aussi appelé *inscriptio* et l'*épigramme*, *subscriptio*.

<sup>6</sup> Daniel S. Russell, *op. cit.*, p 172f : « Each emblem is constructed from a fragment of one of the various sign systems, or codes, available to Renaissance artists. These systems included Horapollon's *Hieroglyphics*, bestiary lore from Pliny and the Physiologus tradition, astrological symbolism and the store of commonplace and proverbial wisdom that was so important in the epistemology of the late Middle Ages. In the 16<sup>th</sup> century these systems were consolidated in the great iconologies of Valeriano, Ripa and others ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 77. Cf. Laurent Bazin, *De la fureur des symboles à l'empire des signes : Le récit emblématique en France de 1928 à 1970 (Breton, Gracq, Butor)*, Thèse de Doctorat de Lettres Modernes à l'Université de Paris IV – Sorbonne, 1994, p. 14.

<sup>8</sup> Contrairement à ce qui est le cas dans des textes modernes, ce sens détourné n'était pas encore l'invention d'une sensibilité subjective mais devait reposer sur une tradition, c'est-à-dire être justifié par un des nombreux systèmes de symboles que l'emblémateur avait à sa disposition.

## Introduction

distincts pour orienter de la sorte son lecteur vers une méthode de lecture qui lui révélera toute la richesse sémantique du texte. C'est dans la quête d'une telle piste de lecture tracée que nous voulons ici nous lancer.

Pour un public ayant quelque peu suivi le parcours littéraire de Michel Butor tout au long des cinquante ans qui se sont déroulés depuis ses débuts au sein du Nouveau Roman, la fascination pour l'image qui perce à travers le volet romanesque de son œuvre n'a rien de surprenant. Publiés entre 1954 et 1960, ses quatre romans (*Passage de Milan*, *L'Emploi du temps*, *La Modification* et *Degrés*) l'avaient d'emblée placé au rang des Nouveaux Romanciers à côté d'écrivains comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon.<sup>9</sup> Dès 1962, cependant, Butor s'oriente vers une écriture plus éclectique et ouvre un volet plus nettement visuel de sa production. Paru en 1962, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* porte en incipit un hommage à Jackson Pollock.<sup>10</sup> L'organisation textuelle du livre s'inspire de la technique du *quilt*, art populaire américain que l'écrivain avait pu étudier lors de son premier séjour en Amérique.<sup>11</sup> Butor y explore de manière poussée les dimensions visuelles du récit que sont la typographie et la mise en page et avec *Rencontre*, texte de la même année accompagné des eaux-fortes d'Enrique Zanartu, il inaugure sa longue série de collaborations avec des artistes.<sup>12</sup> Le nombre d'artistes peintres, photographes, sculpteurs et graveurs avec lesquels il a travaillé dépasserait aujourd'hui les trois cents.<sup>13</sup> À tirage souvent très restreint, ces *livres-d'artistes* sont des ouvrages dans lesquels les textes de Butor dialoguent avec les images des peintres présentes sur la page sous leur forme visuelle.<sup>14</sup> Nous qualifierons ce type de texte de texte bi-médial. Au sujet des ouvrages qui, ne faisant usage que du médium verbal, s'efforcent de faire apparaître l'image au seul moyen de l'écriture nous parlerons de textes uni-médiaux. Outre le romanesque, nommons, à titre d'exemples, *Description de San Marco* qui a pour sujet la célèbre basilique

---

<sup>9</sup> *Passage de Milan*, Éditions de Minuit, Paris, 1954 ; *L'Emploi du temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1956 ; *La Modification*, Éditions de Minuit, Paris, 1957 ; *Degrés*, Éditions Gallimard, Paris, 1960.

<sup>10</sup> Michel Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Éditions Gallimard, Paris, 1962.

<sup>11</sup> En 1959 Michel Butor part pour les États-Unis comme visiting professor à Bryn Mawr. Un deuxième séjour suivra en 1962, où il sera visiting professor à l'université de Buffalo.

<sup>12</sup> Michel Butor, *Rencontre*, Éditions du Dragon, Paris ; H. Iggel, Stockholm, 1962.

<sup>13</sup> Un certain nombre d'entre eux sont représentés dans le catalogue de l'exposition « Michel Butor. L'écriture nomade » qui a eu lieu à la BNF en 2006 à l'occasion des 80 ans de l'auteur. Pour une liste plus complète des ouvrages de collaboration avec des peintres et sculpteurs, l'on consultera le remarquable site internet de Henri Desoubeaux intitulé « Dictionnaire Butor » (<http://perso.orange.fr/henri.desoubeaux/index.html#Dictionnaire>) ainsi que celui de Jean Duffy, « Michel Butor Web site » (<http://www.selc.ed.ac.uk/butor>). Sur le site personnel de Butor sont également recensés tous les livres de l'auteur publiés jusqu'en 2000 : <http://perso.orange.fr/michel.butor>

<sup>14</sup> Pour une discussion des livres en collaboration artistique ou livres-objets de Butor, nous renvoyons à l'étude de Sylvie Abraham Glanzberg, *La Peinture dans les mots. Passage à travers les livres-objets de Butor*, Maîtrise ès Arts, département d'Études Françaises, Université Queen's, Kingston, Ontario, Canada, novembre 1994, ainsi qu'à la thèse de Marie Chamonard, *Michel Butor et ses artistes : livres manuscrits (1968-1998)*, thèse de l'École nationale des Chartes soutenue en 2000, et au travail de Lucien Giraud, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

## Introduction

à Venise, et la série des *Illustrations* dans laquelle Butor évoque des œuvres d'art visuels par le seul biais des textes qu'elles lui ont inspirés.<sup>15</sup>

Si la combinatoire entre texte et image chez Butor a suscité l'intérêt des chercheurs et des critiques, c'est surtout les œuvres postérieures aux quatre romans qui ont été l'objet de telles études.<sup>16</sup> Il est vrai que certains critiques, comme notamment Lucien Dällenbach et Georges Raillard, n'ont pas manqué de relever l'importance des références aux œuvres d'art plastique au sein du romanesque de Butor et leurs recherches ont été précieuses pour notre travail.<sup>17</sup> Or, il nous semble qu'il serait possible d'apporter à cette réflexion une dimension supplémentaire en examinant la prose romanesque de Michel Butor sous un scope quelque peu différent et de considérer la dynamique entre le discursif et le pictural dans ses implications sur la réception de l'œuvre, c'est-à-dire comme un moyen de préparer la lecture et guider le lecteur à travers le récit. Nous ne nous contenterons pas d'examiner les seules références directes aux œuvres d'art plastique, mais chercherons à dégager aussi la présence plus allusive de l'image que permettent la description et le recours à la matérialité du texte. Dans la production ultérieure à ses quatre romans, Butor a amplement exploré la matérialité du texte à des fins visuelles. La typographie, les blancs ; le choix des caractères, des majuscules, de l'interlignage ; l'itération lexicale, l'emplacement des mots sur la page - tout incite le lecteur à appréhender le texte aussi dans sa dimension d'image. Nous pensons que cette dimension précise est loin d'être absente dans le romanesque et, à travers notre lecture de *La Modification*, nous chercherons à montrer comment elle devient une des modalités de l'image qui participent à donner au visuel une place si importante dans le roman.

En 1766, Lessing avait rangé l'écriture et les arts plastiques dans deux domaines opposés dans son célèbre *Laocoon*.<sup>18</sup> Parce que l'œuvre d'art visuel relève du domaine de l'espace son évocation verbale prendrait le contre-pied de l'ordre naturel de l'écriture qui, du fait que les mots se suivent sur la page de façon linéaire, est d'abord temporel. Il n'empêche que l'articulation mot/image a exercé une grande fascination sur les poètes depuis l'Antiquité. Le

---

<sup>15</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, Éditions Gallimard, Paris, 1963. Les quatre volumes des *Illustrations*, paru en 1964, 1969, 1973, 1976 respectivement, sont tous publiés chez Gallimard, Paris, dans la collection « Le Chemin ».

<sup>16</sup> Citons encore Jacques La Mothe, *L'Architecture du rêve. La littérature et les arts dans Matière de rêves de Michel Butor*, Rodopi, coll. « Études de langue et littérature françaises », n° 161, Amsterdam, Atlanta, 1999 et *Butor en perspective*, L'Harmattan, Paris, 2002 du même auteur; Barbara Mason, « Poème optique : An Illustration by Michel Butor », *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 17, n° 3, Summer, 1984, Winnipeg, pp. 103-115.

<sup>17</sup> Lucien Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des lettres modernes, 1972, numéro 135, Paris ; Georges Raillard, *Butor*, Éditions Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », Paris, 1968 et l'article « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques* (Actes du Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle en 1971) sous la direction de Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1972.

<sup>18</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : sur l'art », Paris, [1990], 1997.

## Introduction

Nouveau Roman, tout comme le modernisme du début du XX<sup>e</sup> siècle dont il s'inspire, a tout naturellement interrogé le travail des peintres dans son effort d'intégrer une dimension expressément spatiale dans le discours verbal.

En 1969 Butor publie un ouvrage sur l'art intitulé *Les Mots dans la peinture*.<sup>19</sup> Le titre est significatif de la manière peu conventionnelle dont cet écrivain aborde l'image.<sup>20</sup> Constatant que « [t]oute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale » Butor y prend pour objet d'étude les diverses inscriptions de mots que l'on trouve dans la peinture occidentale et dont le titre de tableau ne constitue qu'une des nombreuses modalités.<sup>21</sup> Dans le présent travail, nous partirons donc du sens opposé et examinerons les diverses modalités de l'inscription de l'image dans le roman *La Modification*.

Contemporains de la vogue structuraliste en France, les Nouveaux Romanciers constituent une génération d'écrivains pour qui la pensée phénoménologique, introduite et promue en France par notamment Sartre et Merleau-Ponty, a été déterminante. Pour le phénoménologue, le réel ne se laisse pas abstraire du sujet à qui il apparaît puisque c'est la conscience humaine « qui constitue le sens des objets du monde ». <sup>22</sup> Au sein du Nouveau Roman, la vue est l'un des sens privilégiés pour explorer ce réel. L'importance accordée au visuel dans deux romans de Sarraute et de Robbe-Grillet amène le critique Émile Henriot à parler d'une « École du regard » pour le compte de ces deux écrivains, formule qui fait mouche et désigne bientôt le groupe dans son ensemble.<sup>23</sup> Cette attention aux apparences et aux formes va de pair, chez beaucoup de ces auteurs, avec un intérêt considérable pour les arts plastiques et leur langage. En témoignent la présence de personnages peintres et d'objets d'art visuel dans leurs univers fictifs autant que le recours à une structure narrative qui adopte fréquemment le principe du collage.

Le nouveau réalisme des Nouveaux Romanciers est, avant tout, un formalisme. L'écriture souligne la littérarité du texte et se sert de diverses stratégies de composition afin de ralentir, voire obstruer, la lecture dans le dessein de rompre l'illusion de vérité objective qui, depuis le

---

<sup>19</sup> Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Albert Skira Éditeur, coll. « Les sentiers de la création », Genève, 1969.

<sup>20</sup> Signalons aussi les nombreux articles sur la peinture, écrits entre 1948-1964 et rassemblés par la suite dans la série *Répertoire*, qui montrent la continuité avec laquelle Butor poursuit, parallèlement à son écriture romanesque, une importante réflexion sur les arts plastiques. Le premier tome de *Répertoire*, qui comporte des textes rédigés entre 1948 et 1959, permet de constater que la réflexion de Butor sur l'image concerne encore en premier lieu l'image verbale. Quant au second tome, qui rassemble des textes de 1959 à 1963, il aborde l'image sous sa forme plus expressément visuelle, à savoir comme typographie et composition globale du récit (« Le Roman et la poésie », « L'espace du roman », « Les possibilités typographiques », « Le livre comme objet ») mais aussi sous forme de références plastiques dans le roman (« Les œuvres d'art imaginaires chez Proust »). Le troisième tome, plus exclusivement orienté vers les arts plastiques que les deux précédents, s'attaquera enfin à l'image comme œuvre d'art destinée à être exposée dans des galeries et des musées. Butor y propose des lectures de célèbres tableaux et artistes (Holbein, Le Caravage, Hokusai, Monet, Picasso, Mondrian, Rothko, l'exposition *Documents III* à Kassel).

<sup>21</sup> Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, *op. cit.*, deuxième de couverture.

<sup>22</sup> Philippe Cabestan, « Les mots clés », *Le Magazine littéraire*, n° 403, novembre 2001, Paris, (numéro spécial sur la Phénoménologie), p. 28.

<sup>23</sup> Émile Henriot, *Le Monde* du 22 mai 1957.

## Introduction

roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, participe de l'horizon d'attente du lecteur de roman. C'est un réalisme plus vrai qui est visé, un réalisme qui prend en compte à la fois l'aspect fragmentaire de la perception chez le sujet et le rôle que jouent les représentations artistiques dans notre constitution du réel.

L'insistance sur l'image dans *La Modification* nous semble être telle que le récit mérite d'être envisagé comme un véritable *iconotexte*. Le terme iconotexte a d'abord été proposé par le romaniste allemand Michael Nerlich pour désigner la fusion texte/photo.<sup>24</sup> En 1996, dans l'introduction de l'anthologie *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner propose d'étendre la portée du terme jusqu'à y inclure également des textes qui, n'usant que du médium verbal, sollicitent toutefois l'image comme un deuxième code.<sup>25</sup> Wagner qualifie ainsi d'iconotexte

[...] not only [...] works which really show the interpenetration of words and images in a concrete sense [...] but also [...] such art works in which one medium is only implied (e.g., the reference to a painting in a fictional text).<sup>26</sup>

Dans *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Liliane Louvel peut donc constater que le terme recoupe à la fois des œuvres qui se servent simultanément des deux codes et des œuvres qui n'ont recours qu'au seul verbal pour faire apparaître l'image dans le texte.<sup>27</sup> Louvel qualifiera d'iconotexte toute œuvre qui intègre l'image sous ses différentes formes, dans une tentative de faire jouer ensemble les deux systèmes de signe que sont l'iconique et le discursif. « [T]entative de fusion entre texte et image », des œuvres ainsi composées traduiraient le « désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence ».<sup>28</sup>

La spécificité de chaque code constitue un aspect auquel Butor a toujours été sensible. En 2001, dans un entretien portant sur le dialogue entre le texte et l'image lors de sa

---

<sup>24</sup> Michael Nerlich : « Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », dans *Iconotextes. Actes du Colloque des 17-18 mars, 1988 à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand*, sous la direction d'Alain Montandon, C.R.C.D./OPHRYS, Clermont-Ferrand 1990, pp. 255-302. Cf. *Signe, texte, image*, Alain Montandon (éd.), Césura Lyon Édition, 1990. Dans un article en suédois de 1982, « Litteraturvetenskapen och barnboksforskningen », dans *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1982, nr 3-4, s. 163-168, Kristin Hallberg fait déjà usage du terme *ikonotext*. Cependant, le terme semble ici s'appliquer plus à un texte virtuel qu'à un texte physique, matériel. Hallberg suggère que tout texte illustré *aurait* un iconotexte qui s'actualiserait dans l'esprit du lecteur pendant l'acte de lecture.

<sup>25</sup> *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (éd.), Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1996.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16. Wagner précise : « [...] iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images », *loc. cit.*

<sup>27</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, p. 15.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

## Introduction

collaboration avec des artistes peintres, il prend soin de souligner la relation de complémentarité qui règne entre le verbal et le pictural :

Pour moi le texte qui accompagne l'image n'est pas un équivalent, mais un complément. Il réalise avec le tableau, la gravure, etc. un nouvel objet plus riche. Il est donc difficile de l'en détacher. [...] je veux que mon texte ouvre les yeux (ou les oreilles), qu'il rende l'œuvre nécessaire.<sup>29</sup>

Le terme *iconotexte emblématique* que nous proposons pour caractériser *La Modification* nous paraît englober à la fois le dialogisme entre texte et image et les implications sur la réception de l'œuvre qui découlent de la forme hybride choisie.

La présente étude est divisée en deux parties principales. La première, à visée théorique, tentera de fournir au lecteur les outils nécessaires à l'analyse du texte qui suivra dans la deuxième partie. Nos trois premiers chapitres nous permettront de constater que la construction romanesque de Butor est la conclusion logique de la réflexion d'un jeune écrivain qui désire lier deux passions : la poésie et la philosophie. Nous retracerons brièvement le parcours qui mena Michel Butor au roman et qui fut, dès le début, nourri par un regard oblique porté sur le travail des plasticiens. Nous tenterons également d'inscrire le Nouveau Roman dans la lignée du roman moderniste auquel il doit tant et dont l'une des caractéristiques est l'abandon d'une narration traditionnelle et la récupération de stratégies d'ordre poétique. Nous verrons que le roman du XX<sup>e</sup> siècle adopte volontiers une logique discursive différente de celle du XIX<sup>e</sup> et, qu'inspiré à la fois par la peinture et les formes de prose brèves comme la nouvelle et le poème en prose, il privilégie souvent des rapports sémantiques différents. À travers l'exemple de *Passage de Milan*, nous chercherons à démontrer dans quelle mesure l'écriture butorienne repose sur un double principe d'intensité et d'expansion, principe de composition qui inscrit le lecteur dans le texte comme une instance active et nécessaire à la production du sens. Dans le chapitre 4 nous nous pencherons plus expressément sur l'image et ses fonctions dans le texte.

Afin de mieux cerner la spécificité de l'approche de l'image de Michel Butor, nous essayerons, dans le chapitre 5, de la mettre en relation avec celle qui se dégage de quelques œuvres d'Alain Robbe-Grillet et de Claude Simon, deux autres Nouveaux Romanciers fascinés par le visuel. Au début du chapitre 6 nous étudierons brièvement les mots et l'image comme deux systèmes de représentation distincts pour évoquer, ensuite, la riche tradition iconotextuelle inscrite au sein de la littérature occidentale et qui se réfère souvent au célèbre vers d'Horace, couramment, quoique erronément, interprété comme sommant les poètes à peindre avec les mots : *Ut pictura poesis*. Dans ce chapitre, nous nous attarderons plus

---

<sup>29</sup> Michel Butor, dans « Voir, entendre les couleurs du silence. Un entretien de Michel Butor avec Alain Freixe », *La Sape. Revue d'expression poétique*, n° 55-56, 2001, p. 77.

## Introduction

longuement sur l'emblème et le mode emblématique. Nous présenterons d'abord un peu plus en détail la forme prototypique de l'emblème de la Renaissance, pour passer enfin au mode emblématique moderne. Dans ce contexte, nous consulterons une thèse de doctorat qui interroge une partie de l'œuvre de Michel Butor, dont *La Modification*, à la lumière de l'emblématique.<sup>30</sup> L'étude de Laurent Bazin ne propose pas de *close-readings* mais une lecture généralisée d'un ensemble d'ouvrages hétéroclites de trois auteurs et, en ceci, elle constitue une bonne introduction à notre lecture de *La Modification* comme iconotexte emblématique. Nous aurons ici l'occasion de préciser notre emploi du terme *image*, clairement plus restreint que celui de Bazin dans la mesure où il ne concernera chez nous que les éléments narratifs évocant, de manière explicite ou implicite, *l'œuvre d'art visuel*.

Dans le chapitre 7, qui clôt notre première partie, nous chercherons à classer dans quelques catégories primaires les stratégies iconotextuelles que sollicite la transformation littéraire de l'image dans *La Modification*. L'intégration de l'image dans le texte se fait, on l'a vu, soit de manière explicite, soit de manière implicite. Dans le premier cas, l'on relèvera la référence directe à l'objet d'art visuel identifié comme tel qu'est *l'ekphrasis*; dans le second cas, la présence de l'image sera purement allusive et nous parlerons alors de *pictorialisme* et *d'iconicité*.

Notre deuxième partie, enfin, sera entièrement consacrée à la lecture de *La Modification*.

---

<sup>30</sup> Laurent Bazin, *op. cit.* Parmi les textes butoriens que Bazin étudie comme des récits emblématiques, signalons notamment *Portrait de l'artiste en jeune singe*, texte contenant des références explicites à l'emblème et paru en 1967 sous l'appellation « capriccio ».



## 2 Entrée en littérature – influences et débuts

Né en 1926 à Mons-en-Barœul près de Lille, Michel Butor baigne dans la peinture et dans la musique dès sa plus tendre enfance. Quatrième de huit enfants, il grandit auprès d'un père dont le « vrai rêve était de devenir un artiste ».<sup>31</sup> Employé des Chemins de Fer du Nord, Émile Butor était dessinateur et graveur à ses heures et les enfants Butor suivaient des cours de dessin chez l'un de ses amis. Michel s'était alors découvert un certain talent :

Oui, je rêvais de devenir peintre car j'étais assez doué pour le dessin. Il a joué un grand rôle dans mon adolescence. J'avais envie d'imiter mon père. J'ai d'abord fait des natures mortes, puis des reproductions en plâtre de statues classiques et bien d'autres choses. Si je n'ai pas persévéré dans cette voie, c'est parce que la littérature m'a kidnappé. [...] J'ai donc fait ce choix-là mais j'ai toujours regretté d'avoir abandonné la peinture : c'est une de mes grandes nostalgies. Voilà pourquoi j'en parle si souvent dans mes livres. Ça me console !<sup>32</sup>

Si le père fit passer au fils son amour pour les arts plastiques, la mère, tragiquement atteinte de surdité après la naissance du dernier enfant, encouragea la passion du jeune Michel pour le violon.<sup>33</sup> Dans une interview en 1995, Butor laissa entendre que si la littérature avait bien fini par prendre le dessus, c'était précisément parce qu'elle laissait entrouvertes les portes des autres arts :

Je devais hésiter un peu entre plusieurs voies, c'est-à-dire, j'ai été très tenté par la peinture et j'étais un peu tenté par la musique aussi... et... ayant du mal à choisir vraiment entre les deux j'ai fait de la littérature, ce qui est... ce qui me semble tout à fait logique.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Michel Butor dans *Curriculum Vitae. Entretien avec André Clavel*, Éditions Plon, Paris, 1996, p. 14.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 22 : « Parfois, elle [la mère] venait discrètement appuyer sa main sur mon violon afin de sentir sa vibration. Elle m'écoutait de cette façon-là : cela m'a appris que l'on peut percevoir la musique autrement que par les oreilles ».

<sup>34</sup> Michel Butor dans *A l'Écart*, film vidéo réalisé par Jean-Philippe Perrot, Paris, Circeto films production, 1995.

L'écriture se présente pour ainsi dire comme moyen terme entre l'art temporel qu'est la musique et l'art spatial qu'est la peinture. La grande liberté d'approche que permet le médium verbal aurait donc été pour beaucoup dans l'orientation du jeune Butor.

### 2.1 Découverte du milieu artistique parisien

Dominant longtemps la scène parisienne, le mouvement littéraire surréaliste va exercer une influence vitale sur Butor durant ses années de formation à Paris. Comme en témoigne le très beau livre d'Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre 1874-2000*, le groupe surréaliste s'essaye avec brio à la collaboration interartistique, unissant le travail du poète à celui du peintre.<sup>35</sup> Max Jacob et Pablo Picasso, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, Paul Eluard et Max Ernst, Robert Desnos et André Masson, Benjamin Péret et Yves Tanguy sont autant de rencontres qui débouchent sur des livres où dialoguent texte et image.<sup>36</sup> Parmi les nombreux peintres qui illustrent des textes d'André Breton, nommons Alberto Giacometti, Marcel Duchamp et Wilfredo Lam.<sup>37</sup> L'intérêt pour la peinture des poètes surréalistes dépasse de loin la simple curiosité et si les poètes passent au dessin, les peintres du même groupe passent tout aussi aisément aux mots.<sup>38</sup> Max Ernst, peintre qui impressionne Butor tant par sa peinture que par son « génie littéraire », invente avec *La femme 100 têtes* le premier roman-collage en 1929<sup>39</sup> ; Breton consacre l'événement dans une préface élogieuse.

Au lycée Louis-le-Grand, le jeune Butor passe son temps à griffonner des poèmes sur ses cahiers d'école. « J'étais un peu bicéphale ! Comme la culture de l'époque : Sartre d'un côté, Breton de l'autre » précise-t-il dans *Curriculum Vitae* en insistant sur cette co-existence de « deux hémisphères de [s]a tête » entre lesquels il « essayai[t] de jeter des ponts ».<sup>40</sup> Lorsqu'en 1957, le *Figaro Littéraire* l'interroge sur l'influence de Breton dans son œuvre, il répond : « En particulier ce que je dois à Breton c'est l'habitude de considérer la littérature

---

<sup>35</sup> Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre 1874-2000*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.

<sup>36</sup> *Saint Matorel* de Max Jacob et Pablo Picasso, Henry Kahnweiler, Paris, 1911 ; *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, Éditions des hommes nouveaux, Paris, 1913 ; *Les Malheurs des Immortels* de Paul Eluard et Max Ernst, Librairie Six, Paris 1922 ; *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase « Je me vois »* de Robert Desnos et André Masson, Éditions de la Galerie Simon, Paris, 1926 ; *Dormir dormir dans les pierres* de Benjamin Péret et Yves Tanguy, Éditions Surréalistes, Paris, 1927.

<sup>37</sup> *Ibid*, passim : *L'Air de l'eau* d'André Breton et Alberto Giacometti, Éditions Cahiers d'art, Paris, 1934 ; *Au Lavoir noir* d'André Breton et Marcel Duchamp, GLM, Paris, 1936 ; *Fata Morgana* d'André Breton et Wilfredo Lam, Éditions du Sagittaire, Marseille, 1941 ; *Constellations* d'André Breton et Juan Miró, Galerie Pierre Matisse, New York, 1959 (puisque le texte de Breton, vingt-deux poèmes désignés de « proses parallèles », est de beaucoup ultérieur aux vingt-deux gouaches de Miro réalisées en 1940-1941, il ne s'agit pas d'une œuvre de collaboration dans le sens propre du mot).

<sup>38</sup> Dorothea Tanning, *Worlds in Miniature, Max Ernst and his Books*, Yale University, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven, Connecticut, USA, 1983.

<sup>39</sup> Michel Butor, « Ce que dit *La Femme 100 têtes* », dans *Répertoire IV*, Éditions de Minuit, Paris, 1974, p. 323. L'article parut d'abord sous le titre « Max Ernst : Écritures » dans *Les Cahiers du Chemin*, 11, janvier 1971, pp. 164-174.

<sup>40</sup> Michel Butor, *Curriculum Vitae*, *op. cit.* p. 28.

## Entrée en littérature – influence et débuts

non comme un des beaux-arts, mais dans sa fonction, dans ce à quoi elle sert ».<sup>41</sup> L'idée d'une littérature transformatrice de la société est, en effet, un point où convergent les conceptions de la littérature de Sartre et de Breton, deux écrivains par ailleurs si opposés quant au genre le mieux adapté à cette visée, l'un prenant le parti de la prose, l'autre se faisant le défenseur de la poésie.<sup>42</sup> Le choix du genre préoccupera aussi le jeune Butor, qui hésite longtemps entre poésie et roman. Pendant ces premières années tâtonnantes d'écriture, il cherchera comment articuler au mieux cette voix qui se veut délibérément extrovertie et agissant sur le monde.

Avec la Libération, les galeries d'art de Saint-Germain-des-Prés reprennent leur programmation normale. Butor ne tardera pas à devenir un régulier, notamment de la galerie du Dragon où il se lie d'amitié avec des peintres surréalistes de la deuxième génération comme George Masurovski et Enrique Zanartu.<sup>43</sup> C'est à la galerie Denise René qu'il aurait eu l'occasion de voir, pour la première fois, quelques collages de Max Ernst.<sup>44</sup> D'emblée, ces étranges hybrides le fascinent. Des images découpées dans de « vieux journaux, de vieux catalogues, ou de vieux manuels », et volontiers issues d'un folklore populaire, ont quitté leur cadre naturel pour échouer miraculeusement dans une œuvre de mystification qui oblige le spectateur à les considérer avec des yeux vierges.<sup>45</sup> De la bouleversante rencontre avec l'œuvre d'Ernst, Butor tirera un texte, son tout premier poème publié qui paraîtra dans la revue *Vrille*, en 1945, sous le titre « Hommage partiel à Max Ernst ».<sup>46</sup> Le poème est accompagné de quelques reproductions de tableaux du peintre, ce qui fait du premier texte publié de Butor un iconotexte bi-médial, l'image étant présente dans l'œuvre sous sa forme visuelle.

---

<sup>41</sup> Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Volume I, 1956-1968, Entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubaux*, Éditions Joseph K, 1999, p. 54.

<sup>42</sup> Cf. Butor dans *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Éditions de la Différence, 1993, Paris, p. 22 : « La littérature est toujours engagée, mais elle peut l'être bien ou mal, et c'est là toute la question ».

<sup>43</sup> Marcos Ferreira Sampaio, *La Collaboration artistique dans l'art contemporain : Michel Butor – André Villiers*, Thèse de Doctorat sous la direction de Michel Launay à la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Nice, 1989, p. 70.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> Butor, « La Peinture surréaliste », *Cahier bicolore*, n° 4, mars 1963, Paris, p. 28. L'influence de l'emblème de la Renaissance sur l'œuvre de Max Ernst a, par ailleurs, été nettement démontrée par Elisabeth Legge dans l'article « Only half saying it : Max Ernst and emblems », *Word and Image. A Journal of verbal/visual enquiry*, vol 16, no. 3, juillet-septembre 2000, pp. 239-269. Legge met en rapport les collages de Max Ernst et le principe de composition propre à l'emblème qui consiste à combiner des éléments hautement codifiés et conventionnels de manière à détourner des significations consacrées et générer du sens nouveau.

<sup>46</sup> Michel Butor, « Hommage partiel à Max Ernst », *Vrille: la peinture et la littérature libres*, du 25 juillet 1945. Premier texte d'une suite consacré au peintre, car en 1959 Butor publie l'article « Max Ernst » dans *Critique*, tome XV, n° 151, décembre 1959, Paris, pp. 1049-1059 pour présenter le livre de Patrick Walberg sur Max Ernst, et, en 1971, « Max Ernst : Écritures », dans *Les Cahiers du Chemin, op. cit.*, repris comme « Ce que dit La Femme 100 têtes », dans *Répertoire IV, op. cit.*

## 2.2 Les années 'poésies' - acolytisme et détachement

Malgré le choix de Butor de débiter sous forme de livre par une œuvre romanesque c'est donc bel et bien la poésie qui prime dans ses années de jeunesse. La fascination qu'exercent sur lui les surréalistes, et notamment le fulgurant André Breton, auquel Butor est présenté par son ami Michel Carrouges, y est pour beaucoup.<sup>47</sup> Lorsque son premier roman, *Passage de Milan*, paraît en 1954 chez les Éditions de Minuit, Butor a déjà publié son premier poème ainsi que bon nombre d'articles dans divers journaux et revues.<sup>48</sup> Le recueil *Travaux d'approche* rassemble sur le tard un échantillon important des poésies d'inspiration surréaliste composées au cours de ces années pré-romanesques.<sup>49</sup>

L'image verbale joue, on le sait, un rôle de premier plan dans l'écriture automatique des surréalistes dont elle constitue l'un des éléments-clé. Comme credo littéraire, Breton et son groupe s'étaient appropriés la célèbre formule de Lautréamont : « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! ».<sup>50</sup> Les poètes surréalistes, désireux d'atteindre « deux réalités distantes et de leur rapprochement tirer une étincelle »<sup>51</sup>, n'hésitaient pas à juxtaposer les images verbales les plus hétéroclites, soumettant le poème au principe du « hasard objectif ».<sup>52</sup>

La poésie surréaliste [...] a apporté un autre type de prosodie dans ce que les poètes de cette tendance ont appelé l'image, qui consiste en la rencontre inhabituelle de termes qui appartiennent à des domaines différents. On a ainsi des chocs de significations d'où jaillissent des étincelles. Un texte surréaliste est une succession d'images. Les mots sont enchaînés les uns aux autres, non plus du tout par des rimes comme dans la poésie classique, ou par le rythme de 12 ou 8 syllabes, mais par une série de contrastes. Ce que donnent les textes dits automatiques, ce sont des successions d'images contrastées les unes par rapport aux autres, qui nous donnent parfois des paysages poétiques extraordinaires.<sup>53</sup>

---

<sup>47</sup> Michel Butor, *Curriculum Vitae*, op. cit. p. 36.

<sup>48</sup> Au nombre de quinze, dont cinq seront repris dans les deux premiers tomes de *Répertoire* et cinq semblent être des comptes rendus ou des critiques d'ouvrage. Pour leurs titres et années de parution, voir Barbara Mason, *Michel Butor. A Checklist*, Grant & Cutler Ltd, London, 1979.

<sup>49</sup> Michel Butor, *La Banlieue de l'aube à l'aurore ; Mouvement brownien* sont des poèmes de veine surréaliste composés en 1948-1951 mais publiés seulement beaucoup plus tard. Ils paraissent pour la première fois en 1968, accompagnés des illustrations de Bernard Dufour chez Fata Morgana à Montpellier, pour être ensuite republiés, en 1972, chez Gallimard, en édition de poche, dans le recueil *Travaux d'approche*. Au sujet de ces poèmes, Butor dit : « C'était l'époque où je me demandais encore si je n'allais pas me consacrer à la peinture [...]. », Butor dans « Voir, entendre les couleurs du silence. Un entretien de Michel Butor avec Alain Freixe », *La Sape*, op.cit., p. 73.

<sup>50</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant VI, strophe 3, dans *Lautréamont. Germain Nouveau. Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Éditions Gallimard, Paris, 1970, pp. 224-225.

<sup>51</sup> André Breton, préface à une exposition de Max Ernst en 1920, cité dans Butor, « Ce que dit *La Femme 100 têtes* », dans *Répertoire IV*, op. cit., p. 328

<sup>52</sup> Michel Butor, « La Peinture surréaliste », *Cahier bicolore*, op. cit., p. 26.

<sup>53</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 48-49.

Si Butor ne cessera de dire sa fascination pour le personnage d'André Breton, il prendra cependant rapidement ses distances par rapport aux principes poétiques de l'écriture surréaliste, dont il sent l'automatisme mal adapté à ses propres besoins. Voici comment il a, par la suite, expliqué ce détachement :

Cette prosodie de type surréaliste avait pour moi le défaut de rester purement linéaire. Il faut que le second terme fasse un contraste avec le premier. [---] Mais le principe lui-même est celui d'une sorte de chapelet, de chaîne formée de chaînons accrochés chacun à l'unité précédente. J'avais besoin de voir les choses d'une façon plus vaste. Je ne pouvais plus en rester à une poésie d'instant après instant.<sup>54</sup>

Ainsi, l'effet de « chocs » qui résulte de la juxtaposition des images hétérogènes se révèle vite décevant : « l'écriture automatique se déroulait selon une ligne qui ne revenait jamais en arrière ».<sup>55</sup> La syntaxe surréaliste, quoique juxtaposant les éléments d'une manière qui lui vaut ici le qualificatif « linéaire », ne fournit pas pour autant au poème une cohérence discursive. Rangée par Roman Jakobson parmi les écritures hautement métaphoriques, la poésie surréaliste n'arrive pas à satisfaire Butor.<sup>56</sup> Désormais, les interrogations sur la forme resteront au centre de ses préoccupations. À en croire son témoignage de 1996, elles auraient en effet été pour beaucoup dans sa décision de passer de la poésie au roman.

J'insiste ici sur le mot forme. L'un des problèmes que je rencontrais dans cette poésie que je produisais d'une manière un peu surréaliste, c'était que cela manquait de forme. Cela ne me résistait pas assez. Je produisais avec une certaine facilité, mais comme je n'étais jamais bien satisfait, j'éprouvais le besoin de revenir dessus. Cette reprise aurait pu se continuer indéfiniment. J'avais besoin d'un certain nombre de déterminations. Les déterminations romanesques permettaient de contrôler bien mieux cette production. Je désirais trouver en elles l'équivalent de ce qu'était autrefois la prosodie.<sup>57</sup>

### 2.3 L'exemple des peintres

Butor, qui dans le volet critique de son œuvre insistera souvent par la suite sur la leçon que constitue pour l'écrivain le travail du peintre, raconte à Madeleine Santschi combien son amitié avec les peintres du groupe surréaliste fut décisive dans l'évolution de son écriture :

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 49.

<sup>55</sup> Michel Butor, « La Peinture surréaliste » *Cahier bicolore*, op. cit., p. 27-28.

<sup>56</sup> S'il est vrai que Butor insiste sur la linéarité dans la syntaxe surréaliste, à savoir sur la juxtaposition d'images hétéroclites, il faut toutefois parler d'écriture à dominante métaphorique dans la mesure où les éléments qui font défaut ne relèvent pas du lexique mais au contraire du syntagme. Pour une discussion plus longue sur la dichotomie de Jakobson, voir sous 3 *Principes de composition*, notamment 3.1 *Prose et poésie – deux logiques textuelles distinctes*.

<sup>57</sup> Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 47.

## Entrée en littérature – influence et débuts

[...] le surréalisme a eu une énorme influence sur moi, bien que je n'aie jamais été surréaliste, ni fait partie du groupe surréaliste. J'ai surtout été très lié avec des peintres surréalistes et je le suis resté. Il y a donc eu là une osmose très importante.<sup>58</sup>

Si, à la différence du texte écrit, l'image se laisse quasi instantanément capter dans son intégralité, il n'empêche que toute image complexe requiert du spectateur qu'il promène son regard d'un élément à l'autre à l'intérieur du tableau pour bien saisir son sujet. La convention a beau lui prescrire une lecture allant de gauche à droite et de haut en bas, le spectateur n'en est pas moins libre d'emprunter le chemin de son choix. Ainsi il établira entre les éléments hétéroclites des ressemblances et des contrastes en fonction de leur emplacement/facture/taille/couleur/forme etc.<sup>59</sup> Autrement dit, il imposera au tableau son 'récit' dans un mouvement d'exploration libre, mais néanmoins 'guidé' par les choix de l'artiste. Cette dimension de co-création est naturellement moindre chez le lecteur d'un récit verbal dans la mesure où le médium lui impose une lecture linéaire. L'écrivain qui tient à ce que le lecteur explore aussi une dimension plus spatiale du texte s'appliquera alors à construire un récit qui permette des mises en relation/opposition entre les différentes séquences analogues à celles qu'offre un tableau.

L'automatisme des poètes surréalistes avait frappé Butor comme étant une impasse parce qu'aboutissant à une structure fortuite et discontinue qui menaçait de flou l'ensemble du poème. Le titre du projet de thèse que Butor déposa au cours de philosophie de Jean Wahl (sans toutefois y donner suite) en dit long sur le souci que présentait alors la question de transparence du discours verbal pour le jeune poète : « Les aspects de l'ambiguïté en littérature et l'idée de signification ».<sup>60</sup> Butor cherchait une expression verbale qui permettrait d'assimiler poésie et philosophie, une écriture qui n'exclurait pas le lecteur mais, au contraire, solliciterait son imagination et son savoir. La composition des peintres surréalistes lui aurait ouvert de nouvelles voies :

La peinture surréaliste ajoute obligatoirement à l'art poétique surréaliste deux éléments fondamentaux : d'abord une préparation soignée, la constitution d'un lieu, d'un théâtre en quelque sorte, avec tous ses accessoires, où l'on puisse faire apparaître l'inspiration, forcer le hasard à « jouer », ensuite une exécution pour rendre public ce qui a d'abord été entrevu par l'artiste. Les rapports entre une telle inspiration et le temps sont transformés. Le peintre ne peut plus parler d'une

---

<sup>58</sup> Michel Butor dans Madeleine Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982, p. 113.

<sup>59</sup> Butor précise que la peinture surréaliste traite du hasard objectif d'une autre manière que ne le fait la poésie du même mouvement : « Quant au hasard, le peintre [...] va s'employer à le provoquer, et donc le contrôler précisément à l'intérieur de certaines limites, bien loin de l'attendre et de se laisser aller à lui au long des rues », « La Peinture surréaliste », *Cahier bicolore*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>60</sup> Michel Butor, *Curriculum Vitae*, *op. cit.*, p. 55. Dans l'article « L'Écriture, pour moi, est une colonne vertébrale » dans *Les Nouvelles Littéraires*, n° 1640, 5 février 1959, p. 1, Butor donne un titre légèrement différent, à savoir « La notion d'ambiguïté en littérature et l'idée de signification ».

« coulée », d'un « déroulement » linéaire, constant, car il est obligé de s'arrêter, de choisir, de maintenir longuement devant son esprit telle image, de l'étudier, de l'éprouver, de l'approfondir, de vivre avec elle longuement, de la transformer peu à peu, de la relire et de la corriger jusqu'à ce qu'elle se soit établie de manière définitive.

La peinture surréaliste est donc en ses meilleurs moments une entreprise beaucoup plus méthodique que la poésie du même groupe. Ce n'est pas seulement aux peintres, c'est aux écrivains d'aujourd'hui, qu'il appartient de tirer parti de cette leçon.<sup>61</sup>

### 2.4 Lautréamont selon Max Ernst

L'interprétation que faisait Breton de la célèbre formule de Lautréamont, « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! », laissa donc Butor sur sa faim. Le jeune poète souffrait du peu de composition que permettait la stratégie de la juxtaposition. Telle que Breton interpréta la formule, le dialogue entre la « machine à coudre » et le « parapluie » ne durait que le temps d'un éclair avant d'être interrompu par un nouveau choc entre objets hétéroclites. Dans l'article sur Ernst repris dans *Répertoire IV*, Butor constate que le roman-collage du peintre fut une application bien plus fidèle du principe compositionnel vanté dans la formule.<sup>62</sup> En organisant les collages et leurs légendes en un recueil, Ernst exploite précisément cette dimension de Lautréamont que Breton avait négligée, à savoir le support, cette « table de dissection » qui permet aux éléments étrangers de se rencontrer.

Breton ne retient que deux éléments, par exemple un tableau et son titre, c'est une statique. Max Ernst, lui, insiste sur la nécessité de trois éléments : deux acteurs : machine à coudre et parapluie, un fond : table de dissection, un paysage dépayant, un bain révélateur. On peut appliquer ce schéma général à toutes les images des trois romans, et l'on sent bien ce qu'a de romanesque, de narratif, cette lecture de la formule de Lautréamont : les deux personnages ou objets se détachant sur le fond en apparence non convenant donneront immédiatement l'impression de venir d'ailleurs, d'une autre page, de se diriger vers une autre, d'être en transformation, ou transfiguration, de passer d'un plan, d'un paysage qui en apparence leur convenait à celui qui en réalité ou en surréalité leur convient.<sup>63</sup>

Ernst aurait compris que pour que les composants hétéroclites se mettent à agir les uns sur les autres, pour que la mise en mouvement que promet l'articulation texte-image se révèle

---

<sup>61</sup> Michel Butor, « La Peinture surréaliste », *Cahier bicolore*, op. cit., p. 28.

<sup>62</sup> Michel Butor, « Ce que dit *La Femme 100 têtes* », dans *Répertoire IV*, op. cit., p. 328.

<sup>63</sup> *Loc. cit.* Les « trois romans » dont il est question sont *La Femme 100 têtes*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* et *Une semaine de bonté*. Soulignons toutefois avec Butor que, dans ce dernier titre, « les légendes sont entièrement sous-entendues », *Ibid.* p. 329.

pleinement, il ne suffit plus de la seule page ; il faudrait avoir recours à une composition plus vaste. Se proposeraient alors des pistes de lecture au lecteur, pour qui les éléments sélectionnés se présenteraient du coup comme moins arbitraires :

Ainsi dans les romans-collages à légendes, tableau et titre sont ces deux acteurs qui se rencontrent dans le lit en apparence non convenant de ces *pages enchaînées en un mouvement romanesque*, en réalité si approprié, les rendant illustration et légende.<sup>64</sup>

Illustration, légende, enchaînement narratif, la lecture que fait Ernst de la formule de Lautréamont insiste sur son principe dynamique et hybride, analogue à celui qui est le propre de l'emblème. Avec *La Femme 100 têtes* et *le Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Ernst invente une syntaxe toute nouvelle qui marie les spécificités de l'image à celles du discours. Une structure narrative s'impose avec la suite des feuillets et rend à l'ensemble le caractère de *récit*. Le roman-collage du peintre non seulement accentue « la rencontre de deux mots venant d'horizons différents » mais notamment « le lieu de cette rencontre, l'enveloppe de la phrase ou discours qu'ils viendront habiter *pour s'y changer* ». <sup>65</sup> C'est donc la succession des pages, l'organisation des collages à légendes en un recueil composé, qui offre des possibilités inédites de récit dialogique et qui permet aux éléments de quitter leur connotation convenue et de s'inscrire dans une nouvelle configuration sémantique :

Le mot dépaycé dépayçant qui s'immerge dans une phrase, le détail dans un cadre, jouent non seulement avec ce qui est à côté, ce qu'ils rencontrent, mais aussi avec ce qui est dessous, ce qu'ils cachent, remplacent, sous-entendent.<sup>66</sup>

Dans le roman-collage, « la page suivante est cachée lorsque l'on regarde la précédente avec le souvenir des antérieures ». <sup>67</sup> Il « en résulte une scansion, chaque unité de texte devant avoir sa valeur, et l'ensemble devant s'organiser en une suite irrésistible ». <sup>68</sup> Il faut donc qu'images et légendes dialoguent à travers les pages dont la succession témoigne du soin qu'Ernst apporte à la composition : « l'enchaînement des feuillets l'amène à étudier soigneusement les vecteurs qui peuvent mener d'un fragment à l'autre ». <sup>69</sup>

Chez les poètes surréalistes, Butor avait regretté la linéarité des images juxtaposées ; de l'image visuelle isolée, même accompagnée de titre, il craint le caractère statique. Il ne suffit donc pas de réunir simplement texte et image, encore faudra-t-il savoir régler leur syntaxe pour les faire dialoguer vraiment. D'où l'importance du support, en l'occurrence les pages qui

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 328-329. C'est nous qui soulignons.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 329. C'est nous qui soulignons.

<sup>66</sup> *Loc. cit.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

<sup>69</sup> *Loc. cit.*



s'enchaînent à l'intérieur d'un volume. L'on dirait que la composition du roman butorien doit bien quelque-chose à la leçon de Max Ernst.

## 2.5 Le roman : ces « possibilités d'intégration incomparables »

On sait le raffinement que Butor portera à partir des années soixante à sa collaboration avec des artistes peintres ; or, il semble que, déjà en 1945, il aurait pressenti la richesse d'expression que permet l'affrontement de deux codes distincts en une unité signifiante. Max Ernst, lui-même précurseur en la matière par ses romans-collages, émerge alors comme le point de départ parfaitement logique d'une écriture qui ne cessera d'interroger la relation texte/image de manière toujours nouvelle. Tout au long de sa vaste production, Butor rendra hommage, à travers divers textes, à ces précurseurs dans le domaine iconotextuel que sont Apollinaire, Duchamp, Ernst et leurs pairs.<sup>70</sup> Aussi Butor est-il resté fidèle à sa prédilection première : beaucoup des artistes contemporains auxquels il a par la suite consacré des travaux sont, eux aussi, sinon poètes, du moins 'interdisciplinaires' dans le sens où, captés par l'écriture, ils intègrent volontiers des signes linguistiques dans leurs œuvres plastiques.<sup>71</sup>

Par la suite, où que ses pas le mènent, Butor n'aura de cesse de s'instruire par les tableaux, par les œuvres d'art. La peinture viendra imprégner son œuvre à maintes reprises et de façons diverses, tout comme le fera son amour de la musique. Moyen d'expression souple, la création romanesque paraît au jeune écrivain susceptible d'englober, s'il le faut, ces autres disciplines artistiques auxquelles il ne peut se résigner à renoncer complètement. Le roman est « un genre littéraire qui a des possibilités d'intégration incomparables ; on peut tout faire passer par le roman », affirme-t-il en 1957.<sup>72</sup>

Dans la même interview, donnée à André Bourin à l'occasion de la sortie de *La Modification*, Butor explique ainsi l'apport des autres arts dans son travail d'écrivain :

Je suis fervent de peinture et d'architecture. Je les ai un peu étudiées, elles me passionnent par leur manière de créer un ordre. Je crois que l'une et l'autre ont eu beaucoup d'influence sur moi. La musique aussi, d'ailleurs, qui organise le temps, cependant que la peinture organise une surface et l'architecture une vie entière.<sup>73</sup>

Ayant embrayé des études de lettres sur la philosophie, Butor est tiraillé entre deux aspirations : l'instantané de la poésie d'une part, la graduelle évolution d'une réflexion d'autre part, que seule permet la narration élaborée. Rien d'étonnant alors à ce que, optant enfin pour

---

<sup>70</sup> Pour les textes sur Ernst, voir note 46. Michel Butor, « Préface » dans Guillaume Apollinaire, *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*, Éditions Gallimard, Paris, 1966 ; Butor, « Reproduction interdite », *Critique* tome XXXI, 334, mars 1975, Paris, pp. 269-283 (sur Duchamp).

<sup>71</sup> Pierre Alechinsky, Camille Bryen, Christian Dotremont, Jiri Kolar, pour n'en mentionner que quelques-uns.

<sup>72</sup> Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, op. cit., p. 40.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 41.

## Entrée en littérature – influence et débuts

le roman, il cherchera à mettre au point une structure qui saurait garder la puissance évocatrice du langage poétique tout en adoptant une composition narrative.

## 3 Principes de composition romanesque

### 3.1 Prose et poésie - deux logiques textuelles distinctes

Loin d'avoir signifié un éloignement de la poésie, le passage de Butor au roman s'était effectué à l'époque dans l'espoir de faire fusionner les deux genres. À en croire Roman Jakobson, la prose et la poésie constituent toutefois des genres qui obéissent globalement à deux principes d'organisation sémantique opposés.<sup>74</sup> Le romancier, qui donne la priorité à la cohésion de son histoire, fait primer les rapports de contiguïté dans l'organisation de son texte, alors que le poète, davantage préoccupé par la forme, privilégie les rapports d'analogie et de contraste entre les termes. Ainsi, prose et poésie donnent respectivement la prédominance à l'un et l'autre des deux modes de fonctionnement du langage que Ferdinand de Saussure avait distingués dans son *Cours de linguistique générale*.<sup>75</sup> Saussure avait différencié les deux modes de rapports sémantiques de la manière suivante :

D'une part, dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois [...]. Ceux-ci se rangent les uns à la suite des autres sur la chaîne de la parole. Ces combinaisons qui ont pour support l'étendue peuvent être appelées *syntagmes*.<sup>76</sup>

D'autre part, en dehors du discours, les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes au sein desquels règnent des rapports très divers.[...] On voit que ces coordinations sont d'une tout autre espèce que les premières. Elles n'ont pas pour support l'étendue ; leur siège

---

<sup>74</sup> Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », [1963], *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, pp. 43-67.

<sup>75</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, [1916], publié par Charles Bally et Albert Séchehaye. Avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tullio de Mauro, coll. « Bibliothèque scientifique Payot », Éditions Payot, Paris, 1972.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 170.

## Quand les mots font image

est dans le cerveau ; elles font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu. Nous les appellerons *rappports associatifs*.<sup>77</sup>

Roman Jakobson représente ces deux modes par deux axes perpendiculaires : l'axe syntagmatique (dit aussi axe de la *combinaison*) et l'axe paradigmatique (dit aussi axe de la *sélection*). Il fait remarquer que les principes qui régissent les deux modes sont les mêmes que ceux sur lesquels sont fondées la *métonymie* et la *métaphore*, deux figures de sens fondamentales.<sup>78</sup> La métonymie désigne une chose par le nom d'une autre ayant avec elle un rapport de contiguïté :

Cette contiguïté est celle de rapports logiques simples, autres que l'égalité ou l'analogie : la cause pour l'effet ou l'effet pour la cause, le contenant pour le contenu ou inversement, le signe pour la chose signifiée ou inversement, l'objet concret pour la qualité abstraite ou inversement.<sup>79</sup>

Dans la métaphore, en revanche, la substitution de termes repose, non pas sur un rapport de contexte, mais de ressemblance.<sup>80</sup> Parce qu'elle constitue une figure qui « opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite », la métaphore permet de mettre en relation des termes appartenant à des contextes différents.<sup>81</sup>

Si tout discours communicatif mêle obligatoirement les principes de la sélection et de la combinaison, la prose est naturellement dominée par une logique métonymique, et la poésie par une logique métaphorique. C'est le propre du poète de privilégier les rapports de similitude et d'opposition dans l'organisation du poème, que ceux-ci soit d'ordre phonologique, grammatical, sémantique ou référentiel. Avec des figures de sons, comme l'allitération et l'assonance, s'établit une cohérence phonologique entre les différents éléments, alors que les figures de sens, comme la métaphore, produisent une analogie entre signifiés. Le principe de la ressemblance et du contraste est à l'œuvre tout aussi bien au niveau macrostructural du poème, où l'on remarque couramment des parallélismes syntaxiques, des antithèses et des échos thématiques.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 171. La note 248 à la page 468 précise que « [l']usage a consacré le terme *paradigmatique*, absent chez Saussure mais suggéré par des passages dans lesquels les paradigmes flexionnels sont cités comme exemples typiques de rapports associatifs ».

<sup>78</sup> Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *op. cit.* Olivier Reboul souligne que les figures de sens « concernent les signifiés », et en donne la définition suivante : les figures de sens « consistent à employer un terme (ou plusieurs) avec un sens qu'il n'a pas d'habitude », puisque « un signifiant [est] pris dans le sens d'un autre », Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Presses Universitaires de France (PUF), Collection Premier cycle, Paris, 1994, p. 127.

<sup>79</sup> Jean Milly, *Poétique des textes*, Éditions Nathan, coll. « Fac. Littérature », Paris, 1992, p. 191.

<sup>80</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.* p. 129.

<sup>81</sup> D. Bergez, V. Géraud et J.-J. Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994, p. 134.

## Principes de composition romanesque

Un genre de prose comme le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, en comparaison, se présente comme davantage structuré le long de l'axe syntagmatique. Les éléments sont combinés selon une logique qui assure la succession chronologique des événements de façon à ne pas suspendre la compréhension. Liées par contiguïté sémantique, les différentes séquences narratives donnent corps à une histoire cohérente qui se déroule dans un espace-temps volontiers homogène. Personnages, histoire, milieu, atmosphère – tous y participent alors du même univers contextuel et se corroborent les uns les autres. Formulé par Roman Jakobson, le procédé se présente ainsi : « l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel ».<sup>82</sup>

### 3.2 Du réalisme au modernisme

Claude Simon suggère qu'il serait un trait caractéristique de la modernité d'opposer au principe métonymique de la *causalité*, caractérisant l'enchaînement des événements dans les romans de Balzac, Stendhal et Zola, voire de Flaubert, le principe des peintres qui est, lui, de relayer les choses en fonction de leurs *qualités* communes ou opposées.<sup>83</sup> La vision d'un monde cohérent et objectivement mesurable qu'avait visée un certain roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, quitte à réduire l'existence humaine à un nombre de lois généralisées, finit par se heurter aux nouvelles perspectives de la science formulées notamment par Husserl et Bergson. L'emphase mise sur l'expérience subjective de l'espace et du temps demande de nouvelles formes de représentations du réel. Selon Simon, c'est d'abord au niveau de la représentation plastique que cette nouvelle donne est perçue. Délivrés enfin de l'impératif mimétique par l'invention de la photographie, les peintres impressionnistes cultivent un regard subjectif et éminemment conditionné par l'instant et par le lieu. Les relations qualitatives primeront dès lors, à savoir les rapports d'aspect, de formes, de couleurs et de texture.

Dans *The Modes of Modern Writing*, David Lodge montre comment la linéarité du roman réaliste traditionnel se fait progressivement supplanter par un récit qui s'applique à dire l'expérience d'un monde nouveau, appréhendé comme de plus en plus complexe et fragmenté. L'on voit émerger une narration nouvelle, dont l'unité et la cohérence dépendent

---

<sup>82</sup> Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *op. cit.*, p. 63.

<sup>83</sup> Claude Simon, « Lecture given at a colloquium held in the fall of 1982 at New York University », dans Lois Oppenheim (éd.), *Three Decades of the French New Novel. Proceedings of a colloquium held in the fall of 1982 at New York University*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1986, p. 80. Il convient de souligner que Butor ne partage nullement le jugement sévère que Simon porte sur Balzac, considérant au contraire l'œuvre du romancier du XIX<sup>e</sup> siècle comme une source inépuisable à sa propre réflexion sur l'écriture. En témoignent l'essai « Balzac et la réalité » dans *Répertoire. Études et conférences 1948-1959*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, pp. 79-93, publié d'abord dans *N.R.F.*, n° 80, août 1959, et notamment les trois tomes des *Improvisations sur Balzac*, Éditions de la Différence, Paris, 1998.

## Principes de composition romanesque

largement de la répétition de motifs et de symboles.<sup>84</sup> La perte de points de repère stables et le sentiment accru d'incertitude chez l'individu se traduiront par un récit plus allusif où la voix autoriale et omnisciente cède parfois à un monologue intérieur chaotique. S'imposera aussi la nécessité de représenter l'expérience du temps subjectif que recouvre la notion bergsonienne de *durée* et qui s'oppose au temps scientifique (compris comme une succession de moments distincts sur une ligne droite), par son caractère continu et réversible.<sup>85</sup> Une action réduite à l'extrême et volontiers construite autour d'un événement quotidien des plus banals l'emporte sur l'action étendue et dramatique du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. La fusion du passé et du présent crée un effet de simultanéité lorsque la chronologie linéaire est cassée au profit de la juxtaposition d'épisodes non-contigus. Le romancier abandonne ainsi de plus en plus la logique métonymique pour une logique métaphorique qui permet de rapprocher des éléments de contextes spatiaux-temporels hétérogènes en fonction d'un rapport d'analogie.<sup>86</sup> David Lodge définit cette écriture moderniste comme

[...] a radical questioning of the conventional notion of time in relation to experience : a conversion of the dynamic or kinetic into the static, of the temporal into the spatial, of successiveness into simultaneity [...].<sup>87</sup>

### 3.3 Une poétique des formes brèves

L'exploitation systématique des stratégies poétiques à laquelle procède ce roman avant-gardiste du XX<sup>e</sup> siècle permet en effet de le mettre en rapport avec des formes de prose brèves comme la nouvelle, qui s'efforce de compenser un format plus restreint par une composition sémantiquement dense. Là où le romancier, disposant de quelques centaines de pages, est à même d'évoquer en détail une aventure complexe et évoluant dans le temps, l'auteur de la nouvelle, obligé à comprimer l'action en un seul ou en quelques fragments de vie isolés, recourt volontiers à une logique poétique pour évoquer un monde plus ample et dilater les connotations de son récit. Mary Louise Pratt constate qu'il est caractéristique

for short stories to be structured around single small-scale quests or socially identifiable incidents like a party, an excursion, funeral, a hanging, or some such pre-packaged fragment.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, London, 1977, p. 177.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>86</sup> Le célèbre article de Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, n° 53, Spring/Summer/Autumn 1945, par lequel la notion d'une littérature « spatiale » a fait son entrée dans le domaine critique, relève précisément des effets de *discontinuité* et de *simultanéité* dans des textes de T. S. Eliot, d'Ezra Pound et de James Joyce, qualifiés de spatiaux.

<sup>87</sup> David Lodge, *op. cit.*, p. 155.

## Principes de composition romanesque

La nouvelle de veine impressionniste ou symboliste de Tchekhov est illustrative du récit à structure elliptique où des leitmotifs, des symboles et des parallélismes concourent à rendre à une action minime une portée sémantique très riche. Plus allusif que narratif, le récit est organisé de manière à faire réfléchir les divers éléments entre eux en un mouvement extensif qui nourrit leur sens. Clare Hanson suggère que

[i]t may be that one of the important things which the short story does is to challenge the 'tyranny of the whole book' in this sense, to challenge the idea of the book as necessarily unified, complete, in some small sense representing, standing (in) metonymically for a complete, unified world.<sup>89</sup>

Les stratégies privilégiées par l'auteur de la nouvelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle seront reprises à la fois par le roman moderniste et par le Nouveau Roman français qui se réclame de ce dernier. Visant la représentation d'un monde qui ne se prête plus à une vue d'ensemble mais se brise en une multitude de perspectives divergentes, le romanesque va lui aussi privilégier le fragment. Il adopte une logique de compression et d'expansion sémantique, un changement de cap que Clare Hanson désigne comme un mouvement « from 'tale' to 'text' [...] from 'discourse' to 'image' ». <sup>90</sup>

Structuré d'une manière verticale, voire architecturale, le récit révèle alors d'importantes lacunes au niveau combinatoire. Avec la terminologie de Wolfgang Iser, on parlera d'une haute fréquence de *blancs* inscrits dans le texte, des espaces d'indétermination laissés ouverts pour stimuler l'activité du lecteur.<sup>91</sup> Éclatée en bribes, l'histoire semble évoluer plus en hauteur et en profondeur que par succession linéaire. Le lecteur aux prises avec ce genre de récit est constamment sollicité par le texte pour combler les lacunes et rapprocher les éléments disparates entre eux, en fonction de ce qu'il déduit de la logique globale du texte. Dans la mesure où les blancs signalent qu'il y a disjonction entre éléments textuels, ils avertissent le lecteur de la nécessité d'opérer des mises en relation entre séquences diverses. Les lieux d'indétermination sémantique ont donc pour fonction d'activer le lecteur et de l'obliger à changer de point de vue pour considérer, non plus les syntagmes de façon isolée, mais le texte dans son ensemble comme une unité signifiante. Le Nouveau Roman compte en effet bon nombre d'œuvres qui cassent intentionnellement le fluide de la lecture afin de rompre au plus vite l'illusion mimétique et de renvoyer le lecteur à un niveau de lecture sémiotique ou il

---

<sup>88</sup> Mary Louise Pratt « The Short Story : The Long and the Short of It » dans *The New Short Story Theories*, Ch. E. May (éd.), Ohio University Press, Athens, Ohio, 1994, p. 12.

<sup>89</sup> Clare Hanson, « Introduction » dans Clare Hanson (éd.), *Re-reading the Short Story*, St. Martin's Press, New York, 1989, p. 7.

<sup>90</sup> Clare Hanson, *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*, The Macmillan Press LTD, coll. « Macmillan Studies in Twentieth-Century Literature », London & Basingstoke, 1985, p. 1.

<sup>91</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, notamment pp. 338-352.

prendra conscience de l'œuvre dans sa qualité d'artefact.<sup>92</sup> C'est le type de récit qui, dans la dichotomie proposée par Roland Barthes entre texte *lisible* et texte *scriptible*, serait à ranger dans la dernière des deux catégories.<sup>93</sup> Là où l'œuvre lisible offre un parcours de lecture aisée, le texte scriptible oblige son lecteur à devenir un co-auteur.

### 3.4 Le roman en France avant 1950

Les écrivains du Nouveau Roman français des années cinquante, soixante (voire soixante-dix pour certains tenaces), font preuve d'un même besoin de faire opposition à un roman réaliste qu'ils jugent désuet. Dans *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute constatait que, à peu d'exceptions près, le roman français contemporain était resté ancré dans une tradition du XIX<sup>e</sup> siècle qui, si elle avait pu correspondre à la vision de l'homme et de la société du siècle passé, ne saurait toutefois traduire l'expérience du monde moderne.<sup>94</sup> Si le romancier français voulait de nouveau prétendre à être en phase avec son temps, il devait se mettre, lui aussi, à la quête de formes littéraires qui permettraient de penser un monde de plus en plus kaléidoscopique et résistant à une interprétation totalisante.

L'illusionnisme des épigones de Balzac heurte cette nouvelle génération d'auteurs français autant que le fait l'exigence sartrienne à la mode d'une prose ouvertement engagée. Toutes les deux, ces formules ont de quoi cadenciser l'écriture romanesque du seul côté du référent : ce qui importe est que le message passe, la forme étant une affaire secondaire. Or, contemporains de la vogue structuraliste qui émerge alors en France dans le sillage de Saussure et des formalistes russes, les Nouveaux Romanciers sont hautement préoccupés par la question du langage et par le rôle de la représentation dans notre conception du réel. Pour eux, forme et contenu ne peuvent être qu'intimement liés, réflexifs.

---

<sup>92</sup> Dans *Sémiotique de la poésie*, *op. cit.*, pp. 11-37, Michael Riffaterre insiste sur la nécessité de deux phases ou niveaux de lecture du texte poétique. Au cours d'une première phase, qu'il appelle *mimétique*, le lecteur fait connaissance du répertoire textuel; à ce niveau de l'interprétation, c'est l'organisation syntagmatique entre les signes qui prime dans la production du sens pour laquelle le lecteur sollicite à la fois sa propre expérience du réel et ses compétences linguistiques et littéraires. À en croire Riffaterre, le propre du texte poétique est toutefois de se laisser décoder aussi selon un deuxième principe de lecture, où priment des rapports paradigmatiques, d'analogies et de contrastes intra-textuels. Lors d'une deuxième lecture rétroactive, que Riffaterre appelle *sémiotique* et qui s'opposera à la première, *heuristique*, par son caractère *herméneutique*, il ne s'agira plus de considérer le texte dans sa dimension référentielle (les signes se référant à des choses) mais comme un artefact littéraire, caractérisé par sa cohérence esthétique.

<sup>93</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 1970, p. 10 : « [...] l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. [...] En face du texte scriptible s'établit donc sa contrevalet, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible. »

<sup>94</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, Paris, 1956.



### 3.5 Le Nouveau Roman

Si les Nouveaux Romanciers se réclament notamment de Proust, de Roussel et des modernistes anglo-saxons et germaniques comme Woolf, Faulkner, Joyce, Musil, Mann et Kafka, ils n'hésiteront pas à pousser leurs recherches formelles plus loin et dans des directions nouvelles. Leur intérêt pour les questions de forme les amènera à exploiter les axes métaphorique et métonymique respectivement d'une manière à mettre en relief le médium lui-même. Comme l'a fait observer David Lodge, une emphase exagérée sur l'un ou l'autre des deux pôles de la langue a pour effet de focaliser la littérarité du récit et d'obliger le lecteur à considérer le texte non seulement dans sa dimension référentielle mais aussi dans sa dimension d'artefact.<sup>95</sup> Si l'écriture moderniste a globalement favorisé le pôle métaphorique, le Nouveau Roman se présentera comme à la fois plus versatile et, par moments, comme plus radical dans son approche.

Plus l'œuvre aspire à souligner sa nature d'artefact, plus les stratégies de la sélection et de la combinaison sont poussées à l'extrême. Le principe des répétitions à variantes que Robbe-Grillet emploie dans *La Jalousie* constitue, par exemple, un dispositif métonymique si excessivement mis en œuvre qu'il va jusqu'à déjouer la production de sens chez le lecteur.<sup>96</sup> Les quelques scènes, se déroulant sur la véranda d'une plantation de bananes dans un pays colonial, qui constituent la trame du roman, sont reprises avec des légères variations tout au long du livre. La structure obéit bien à une logique textuelle à dominance métonymique puisque les séquences sont liées l'une à l'autre par contiguïté et appartiennent à un même contexte spatio-temporel. À la différence de la logique métonymique d'un roman de Balzac toutefois, le principe de la combinaison ne fait ici ni avancer l'histoire, ni facilite la lecture. Au contraire, maint lecteur se trouve sans doute profondément désarçonné face à la multitude de variantes proposées des quelques scènes racontées et cherche, en vain, un indice qui lui permettrait de donner la priorité à l'une d'entre elles. David Lodge fait remarquer que parmi les descriptions minutieuses, quasi scientifiques, de Robbe-Grillet, certaines font état d'un pareil excès métonymique.<sup>97</sup> L'objet est décomposé en un si grand nombre de parties infimes et scrupuleusement décrites que le lecteur n'est plus en mesure de le reconstruire et de le visualiser dans son intégralité.

Friands de stratégies métatextuelles qui mettent en relief le travail de l'écrivain, les Nouveaux Romanciers affectionnent particulièrement le dispositif métaphorique qu'est la *mise en abyme*. Son principe est celui d'un jeu de miroirs qui permet au récit d'être redoublé, tout ou partie, puisque simulé par un élément diégétique. Comme l'explique Lucien Dällenbach, il s'ensuit la « réfraction du [...] livre comme tel[...] ou de l'une de [ses] réalités

---

<sup>95</sup> David Lodge, *op. cit.*

<sup>96</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

<sup>97</sup> David Lodge, *op. cit.*, p. 238f.

## Principes de composition romanesque

internes (personnage, objet, aspect particulier[...]).<sup>98</sup> Le recours à cette technique participe donc d'un désir didactique, critique, de l'auteur qui cherche à mettre en lumière son propre travail. Parce que la partie « abymée » entretient avec l'œuvre qui la contient un rapport de similitude textuelle, la mise en abyme souligne, au sein du récit, le principe de la ressemblance.<sup>99</sup> Et souvent, chez les Nouveaux Romanciers, la partie « abymée » n'est autre qu'une *autre* œuvre littéraire ou artistique citée, tantôt réelle tantôt imaginaire, auquel cas la métatextualité est doublée par une dimension d'intertextualité qui renforce encore davantage la littérarité du récit.

Dès *Passage de Milan*, le romanesque butorien sollicite l'œuvre d'art plastique pour la mise en abyme. Dans ce premier roman, l'un des personnages présentés par Butor est un peintre, Martin de Vere, qui travaille à un tableau qui entretient avec le roman une relation de miroir. Le roman retrace douze heures dans un immeuble parisien et, de par sa composition, il annonce déjà un grand nombre des choix narratifs qui seront par la suite peaufinés dans les trois romans à suivre. Pour cette raison, nous avons choisi de nous y attarder quelque peu, espérant dès maintenant circonscrire certaines stratégies narratives dont nous suivrons ensuite l'évolution dans notre analyse de *La Modification*.

### 3.6 L'exemple de *Passage de Milan*

L'histoire racontée dans *Passage de Milan* pivote autour du bal des vingt ans que préparent les Vertigues pour leur fille Angèle, événement qui finira en drame et crée un remue-ménage qui se répercute à travers les six étages de l'immeuble parisien représenté dans le roman. Butor tisse autour d'un événement simple tout un réseau de thèmes accessoires qui apportent à l'histoire le déplacement de perspective et l'expansion sémantique nécessaires. Un narrateur extrêmement mobile emmène le lecteur à travers le labyrinthe métonymique des étages, des appartements et des pièces, s'arrêtant régulièrement pour rendre compte des fragments de conversations ou des monologues intérieurs des soixante-dix personnages évoqués.<sup>100</sup> Il en résulte une structure de montage si éclatée que le lecteur peine souvent à suivre les fréquents changements de scène.

Comme il le fera encore dans son deuxième roman, *L'Emploi du temps*, Butor fait ici usage d'un style hautement poétique et Léo Spitzer a raison de parler d'« un lyrisme de

---

<sup>98</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 65.

<sup>99</sup> Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Éditions Armand Collin/Masson, coll. « Cursus », Paris, 1996, p. 125.

<sup>100</sup> Nous nous fions ici au calcul de Henri Desoubreaux dans *La Mort et le double. Lecture de « Passage de Milan » de Michel Butor*, Doctorat de troisième cycle sous la direction de Georges Raillard, Université de Paris VIII, année 1985-1986, p. 13.

## Principes de composition romanesque

poème en prose ». <sup>101</sup> Les parallélismes syntaxiques et les répétitions de mots créent un effet de rythme appuyé et les métaphores et comparaisons du type « [e]lle le contemple ouvrir son pardessus comme un grand coquillage bivalve » abondent. <sup>102</sup> L'homonymie, l'allitération et l'assonance sont des figures de sons couramment employées et Butor n'hésite pas à recourir occasionnellement à une mise en page qui renforce l'aspect poétique de la phrase :

Le cône de lumière, tenu par la main soigneuse mais fatiguée,  
(à sa droite une flaque d'eau, à gauche un affaissement sec)  
sonde, ausculte, vacille,  
s'accroche à des plis d'étoffes, zigzague. Une chaussure. <sup>103</sup>

Dans son analyse de *Passage de Milan* lors du Colloque de Cerisy sur Butor, Jennifer Waelti-Walters observa que les personnages artistes qui habitent ou visitent l'immeuble exercent une fonction d'exégètes : à travers les œuvres auxquelles ils travaillent, ils « expliquent ce qui se passe autour d'eux ». <sup>104</sup> Le tableau « que Martin de Vere montre aux amis d'Angèle illustre la situation que l'on trouve à la fête » et constitue par conséquent une mise en abyme proleptique de la tragédie qui va se dérouler plus tard dans la soirée. <sup>105</sup> Bien que pratiquant le seul art *déjà* en position de rivaliser avec le réel parce qu'ayant à sa disposition des signes isomorphes, Martin de Vere, locataire du cinquième, privilégie la peinture abstraite. Sa toile en voie de réalisation représente un schéma épuré de l'intérieur de l'immeuble, c'est-à-dire l'exact motif que reprend, verbalement, le roman qu'est en train de lire le lecteur. Il convient de préciser que ce tableau est évoqué par bribes et non pas d'une seule volée. Lucien Dällenbach souligne que ce principe d'évocation vaut en effet pour la majorité des œuvres d'art plastique insérées chez Butor. <sup>106</sup> Il en résulte la subordination du spatial au principe de l'extension successive qui est le propre du discours verbal. La fragmentation de l'image constitue une façon d'inscrire le métaphorique dans un discours à prédominance métonymique sans créer un effet de rupture trop apparent. <sup>107</sup>

Exceptionnellement, le peintre de Vere a fait intégrer dans son tableau non seulement des figures de jeu de cartes mais aussi un type de signes inédits : les lettres de l'alphabet. Cette

---

<sup>101</sup> Léo Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Archivum Linguisticum. A Review of Comparative Philology and General Linguistics*, vol. 14, 1962, Jackson, Glasgow, p. 66.

<sup>102</sup> Michel Butor, *Passage de Milan*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>104</sup> Jennifer R. Waelti-Walters, « *Passage de Milan* : le point de départ », dans *Colloque de Cerisy : Butor*, sous la direction de Georges Raillard, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1974, p. 59.

<sup>105</sup> *Loc. cit.*

<sup>106</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*

<sup>107</sup> Cf. David Lodge, *op. cit.*

## Principes de composition romanesque

nouvelle approche lui a notamment été inspirée par un tombeau égyptien du Louvre et par des ouvrages sur l'art et l'écriture hiéroglyphique de l'ancienne Égypte.

Quel plaisir j'éprouvais à dessiner ces majuscules, poursuit Martin ; je réapprenais l'A, le B ; c'étaient comme des personnages [...] J'eus l'impression qu'en me servant de lettres j'avais donné la parole à une sorte de machine qui en savait plus long que moi. Ma peinture, la plus raisonnable de toutes, devenait hantée.<sup>108</sup>

Par le tableau de ce peintre, matérialisant d'une manière exemplaire les sas de communications entre texte et image dans le romanesque de Butor, le principe de *l'Ut pictura poesis* (peindre avec les mots) est annoncé avec emphase.<sup>109</sup> Le choix de Martin de Vere, ainsi placé au seuil du romanesque butorien, émerge comme un témoignage de foi des grandes possibilités dont dispose l'écriture pour évoquer un monde au même titre que le fait la peinture.

### 3.7 Leitmotifs et modules thématiques

Microcosme de la société, l'immeuble parisien représente un monde où les relations humaines sont régies par un jeu de conventions superficielles (jeu rendu, par exemple, à travers les métaphores de la trajectoire de la boule de billard et des pôles d'attraction et de répulsion de l'aimant) et dans lequel l'individu reste inéluctablement isolé, replié sur lui-même et sur ses rêves.

Tout immeuble est un entrepôt, avec ses étages et son trafic, les meubles qu'on emménage ou qu'on emporte, ces humains qui ont là leur lieu d'attache, avec leurs parents et leurs possessions, et ceux qui ne reviendront plus.

Comme toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l'inventaire n'est jamais dressé.<sup>110</sup>

Si l'éclatement de l'immeuble en une multitude de scènes fragmentées organise le récit en forme de collage métonymique, le principe métaphorique œuvre, en revanche, à renouer les éléments disparates entre eux selon une logique de la ressemblance. La symétrie est un principe qui gouverne à la fois l'espace (parallèles, le grand escalier et l'escalier de service sont séparés l'un de l'autre par une vitre avec un carreau de communication) et certains personnages qui se servent de 'symétrique' l'un à l'autre.<sup>111</sup> Les mêmes prénoms résonnent à

---

<sup>108</sup> Michel Butor, *Passage de Milan*, op. cit., p. 115.

<sup>109</sup> Voir sous 6.2. *L'enargeia et l'idée d'un échange fructueux entre les codes*.

<sup>110</sup> Michel Butor, *Passage de Milan*, op. cit., p. 281.

<sup>111</sup> Henri Desoubreaux, op. cit., p. 112, montre que l'espace textuel est également soumis au principe symétrique : « *Passage de Milan* est donc composé de deux parties de six chapitres chacune. La seconde reprenant la

## Principes de composition romanesque

travers les étages, des personnages et des motifs interconnectés tissent entre les différents locataires des réseaux thématiques. Dans un article de 1983 sur *Passage de Milan*, Michal Mrozowicki constate que l' « originalité incontestable du roman » réside en la prédominance donnée au déplacement vertical.<sup>112</sup> Les nombreuses indications spatiales du roman

[...] fixent l'attention du lecteur sur un des éléments fondamentaux de la structure de *Passage de Milan* : la **verticalité**, grâce à l'emploi réitéré de la locution prépositive « au-dessus de ».<sup>113</sup>

Le narrateur de *Passage de Milan* se déplace 197 fois sur le plan vertical en montrant au lecteur ce que font, ce que pensent, ce que craignent, ce que projettent les personnages habitant les six étages de l'immeuble.<sup>114</sup>

Les relations de parenté dans l'immeuble de *Passage de Milan* offre de nombreuses occasions de glisser dans les portraits des personnages des analogies intertextuelles qui dilatent encore les connotations de l'histoire. À la fête, le jeune Louis Lécuyer adopte « le rôle d'Hamlet »<sup>115</sup>, la rivalité entre les jeunes frères Mogne est expliquée par le « droit d'aînesse comme chez les anciens rois et les juifs de la Bible »<sup>116</sup> ; celle de Virginie Ralon et sa cuisinière Charlotte Tenant est mise à l'enseigne de la légende d'Isis, déesse égyptienne qui, avec sa sœur Nephtys, pleure la disparition de son époux Osiris. Les motifs égyptiens traversent l'immeuble d'un étage à l'autre, formant l'un des nombreux modules thématiques qui se cristallisent le long du récit. Alors que l'Égypte constitue pour l'abbé Jean Ralon un champ d'études scientifiques, elle représente pour le collectionneur d'art Samuel Léonard, habitant deux étages plus haut, un monde de sensualité qui se concrétise non seulement dans ses pièces de collection mais aussi en la personne du jeune domestique et amant qu'il a ramené avec lui en France. Pour le tableau auquel il travaille, le peintre de Vere s'inspire de l'art égyptien (tombeau du Louvre, bas-reliefs et surtout l'écriture hiéroglyphique qui mêle idéogrammes, rébus et phonogrammes). De même, le milan, oiseau de la mort dans la mythologie égyptienne, se manifeste en bas de l'immeuble comme un mot sur un panneau de rue, pour prendre, au-dessus du toit, son envol d'oiseau dans le ciel. Par de nombreuses allusions au voyage des âmes mortes vers l'après-vie, l'Égypte apporte un volet oriental à la métaphore structurale du *voyage initiatique* qui sous-tend l'ensemble des événements dans l'immeuble,

---

première, inversant l'ordre de succession des sous-parties, exception faite du chapitre pivot situé à la fin de chaque partie ».

<sup>112</sup> Michal Mrozowicki, « Les Dichotomies spatiales dans *Passage de Milan* de Michel Butor », *Prace Naukowe Uniwersytetu Slaskiego*, n° 597, 1983, Katowice, pp. 82-109, p. 108.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>115</sup> Michel Butor, *Passage de Milan*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 149

## Principes de composition romanesque

maison à laquelle l'ancienne crypte d'une église sert de fondations et où le drame de la Passion est couramment évoqué.<sup>117</sup>

Le thème du voyage initiatique n'est pas réservé à un personnage unique mais s'articule au moyen d'une accumulation de scènes relatives à des personnages divers. La fête d'anniversaire d'Angèle se place d'abord sous l'enseigne du rite de passage d'une jeune fille à l'âge adulte pour tourner, avant que la nuit soit terminée, au « drame liturgique ».<sup>118</sup> Ensuite, Jean Ralon, tourmenté par sa double activité d'égyptologue et d'abbé, vivra en rêve une descente aux Enfers à l'égyptienne, songe à la suite duquel il se reconnaîtra « apostat ».<sup>119</sup> De même, la cave de l'immeuble est ironiquement appelée « champs-élysées »<sup>120</sup> par Henri Delétang qui y fait les cent pas en attendant l'heure de son effraction dans l'appartement des Vertigues ; la lamentation de la vieille Virginie Ralon dans son lit (« O mon gardien, pourquoi m'as-tu abandonné ? »)<sup>121</sup> fait écho à celle du Christ sur la croix, paroles que paraphrase peut-être également le domestique égyptien de Samuel Léonard, Ahmed, lorsqu'il se fait surprendre par son employeur avec le jeune Vincent Mogne (« Mon maître va m'abandonner »)<sup>122</sup>.

L'emploi de motifs interconnectés, qui permettent d'examiner un thème selon des perspectives différentes, est cité par Judith Leibowitz parmi les stratégies privilégiées par une forme de prose qu'elle qualifie de « narrative of suggestion » et qu'elle situe dans l'entre-deux de la nouvelle et du roman.<sup>123</sup> Avec chaque nouveau motif, le point de vue est légèrement décalé et de nouvelles connotations émergent au sein du thème traité; plus la lecture avance, plus le lecteur verra se former des configurations de sens supplémentaires. Il s'agit là d'une forme de composition qui produit alors « the double effect of intensity and expansion »<sup>124</sup>. L'usage de parallélismes et d'antithèses permet ainsi à l'auteur d'aborder un sujet dans toute sa complexité sans pour autant avoir à l'exploiter en détail : « the implications of each motif are suggested, not explicitly developed ».<sup>125</sup> Les différents modules thématiques, « though not treated explicitly, broaden the implications of the situation in focus and are resolved simultaneously with it ».<sup>126</sup> Lorsque, avec *La Modification*, cette dynamique reposera plus directement sur la combinatoire texte/image, il y aura lieu de rapprocher la composition butorienne à l'emblématique et son principe spéculaire.

---

<sup>117</sup> Pour les nombreuses résonances dans le roman au drame de la Passion, voir Henri Desoubaux, , *op. cit.*, notamment p. 46.

<sup>118</sup> Michel Butor, *Passage de Milan*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 254.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>123</sup> Judith Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, Mouton, coll. « De Proprietatibus Litteratum. Edenda curat, C.H. van Schooneveld, Series Minor, 10 », The Hague, Paris 1974, p. 16.

<sup>124</sup> *Loc. cit.*

<sup>125</sup> *Loc. cit.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 59.

## Principes de composition romanesque

Ainsi, le premier roman de Butor nous semble déjà timidement annoncer les principales stratégies narratives que nous envisageons d'examiner de plus près dans notre lecture de *La Modification* : le dialogue entre l'iconique et le linguistique et une importante économie structurale qui, parce que plus allusive que narrative, sollicite fortement la participation du lecteur dans la production du sens.

### 3.8 *La Modification* - un réalisme poétique

Là où *Passage de Milan* frappe immédiatement par son côté expérimental et une haute fréquence de blancs, *La Modification* semble, par certains aspects, appartenir à un type de roman plus traditionnel. L'histoire relate un adultère, thème de roman on ne peut plus classique. Dans ce récit dont le temps narré recoupe une vingtaine d'années de la vie du héros, il s'agit de la restitution littéraire des réflexions qui, au cours de près de 22 heures de voyage en train, assaillent un directeur parisien en route vers Rome pour voir sa maîtresse. La linéarité du récit est brisée par l'alternance entre les diverses couches spatio-temporelles évoquées, rappelant la logique associative du monologue intérieur.<sup>127</sup> Or, comme a pu le constater Françoise van Rossum-Guyon, les nombreuses indications fournies par la narration sur les lieux et les horaires relatifs aux événements racontés permettent toutefois au lecteur de reconstituer sans difficulté l'histoire et de rétablir la chronologie des événements.<sup>128</sup> Le récit de *La Modification*, pour être éclaté, n'en est pas moins cohérent.

Dans son analyse de ce troisième roman butorien, Patrice Quéréel s'est interrogé sur la nature des rapports sémantiques dans le texte.<sup>129</sup> Il note une série de points où le roman est en parfait accord avec la tradition romanesque réaliste :

La dimension métonymique de nombreux passages de *La Modification* est évidente : déplacements entre les personnages et les lieux où ils vivent, les objets qu'ils côtoient [...], abondance de détails synecdochiques : paysages extérieurs, variations atmosphériques, descriptions précises d'objets divers, bagages dans les filets, débris sur le tapis de fer, théière dans la chambre de Cécile, quelques miettes sur une nappe dans le soleil. L'ensemble paraît parfaitement structuré dans un discours qui se meut le long d'une ligne sémantique qui semble n'être autre que celle de la contiguïté.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Pour une discussion plus longue sur les particularités de l'instance narrative, voir sous 8.2. *Le « Vous » - un point de vue didactique.*

<sup>128</sup> Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Éditions Gallimard, Paris, 1970, p. 229.

<sup>129</sup> Patrice Quéréel, *La Modification*, Éditions Hachette, coll. « Poche critique », Paris, 1973.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 80.

## Principes de composition romanesque

Or, Quéréel observe aussi un second principe d'évolution narrative : « un thème (topic) peut en effet en amener un autre » par la voie de la métaphore.<sup>131</sup> Quéréel constate alors que le roman doit « être déchiffré selon un double système de références ; la ligne métaphorique, explicitement développée au niveau du rêve, sous-tend, en effet, de façon continue, un discours qui pouvait sembler jusqu'alors ne relever que de la pure métonymie ». <sup>132</sup> Il illustre sa thèse par une analyse des différents épisodes relatifs au rêve où « la succession des thèmes par similarité [...] est de règle »<sup>133</sup> :

D'abord est proposée une métaphore, le plus souvent affirmée dans sa fonction comparative par une conjonction du type « comme » ; bientôt le second terme de la comparaison, « le comparant » se constitue comme seule réalité objective. Si la lune a « les cornes en l'air *comme une barque* » [...], le comparant s'imposera, par la suite, comme constitutif du réel : « vient sur le fleuve boueux tourbillonnant *une barque sans voile* » [...].<sup>134</sup>

Quéréel résume ainsi la tentative butorienne dans *La Modification* :

Si tout art métonymique cherche à produire du réel un équivalent absolu, tout art métaphorique, dénonçant le phénomène évocatoire qu'implique la représentation elle-même, s'avère un réalisme plus poussé. Ne négligeant ni l'un ni l'autre des deux pôles, M. Butor ouvre une voie nouvelle, celle d'un « réalisme poétique », celle d'un « réalisme métaphorique » qui se sait élaboration, construction du monde.<sup>135</sup>

Ce qu'opèrent les images verbales dans le rêve au niveau de la phrase, d'autres dispositifs métaphoriques le produiront à l'échelle structurale du récit. Notre lecture du roman dans la deuxième partie de ce travail focalisera de près sur les analogies de formes que génère une œuvre d'art plastique accrochée au Louvre, intégrée dans le roman à la manière d'une citation. Dans *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Lucien Dällenbach discute de la stratégie des « deux œuvres imbriquées l'une dans l'autre » qui consiste à faire inscrire dans le roman (désigné par le terme *œuvre porteuse*) une autre œuvre d'art (appelée *œuvre portée*).<sup>136</sup> Suivant la terminologie de Dällenbach, le diptyque du Louvre se qualifie donc comme œuvre portée. Afin de mieux comprendre la conception que Michel Butor se fait de l'œuvre portée, regardons tout de suite ce qu'il en dit dans un essai publié en 1961 : « Le Roman et la Poésie ».

---

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 79.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>134</sup> *Loc. cit.*

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>136</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, pp. 68-69.



## 4 L'image – élément métaphorique

La charge poétique de l'œuvre d'art visuel insérée dans le texte fait l'objet d'une discussion fort intéressante dans l'essai intitulé « Le Roman et la poésie ».<sup>137</sup> C'est dans l'écriture polyphonique du romancier russe Fiodor Dostoïevski (1821-1881) que Butor va chercher l'exemple d'une description en prose qui évoque l'image visuelle sous deux modalités différentes. En 1959, Butor avait déjà précisé aux lecteurs des *Nouvelles Littéraires* que

[...] l'étude des romans de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle m'a convaincu qu'il se trouvait dans ces formes littéraires une réflexion. Il m'apparut que, dans le roman, le travail philosophique pouvait être poussé très loin, ne serait-ce que par une certaine façon de décrire les choses. Cela est parfaitement clair si on parle de Proust et de Dostoïevski. J'ai vu d'autre part dans l'évolution du roman contemporain mise en application d'une façon éblouissante cette phrase de Mallarmé que j'aime à citer : « Chaque fois qu'il y a effort sur le style, il y a versification ». Dans des œuvres comme celle de Joyce ou comme celle de Kafka, il y a un tel effort sur le style – et non seulement sur la phrase elle-même, mais dans la construction du roman, il y a un tel effort de construction méthodique d'une forme, qu'on a là l'équivalent d'une versification.<sup>138</sup>

La lecture de quelques grands romanciers l'avait donc familiarisé avec une prose romanesque nourrie d'une « charge poétique prodigieuse ».<sup>139</sup> Dès lors, il avait compris que « le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être un moyen de résoudre, dépasser [certaines] difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie ».<sup>140</sup> Il nous

---

<sup>137</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie » dans *Répertoire II, Études et conférences 1959-1963*, Éditions de Minuit, Paris, 1964. L'article fut publié d'abord dans *Les Lettres nouvelles*, n° 11, février 1961.

<sup>138</sup> Michel Butor, « L'Écriture, pour moi, est une colonne vertébrale », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 1640, 5 février 1959, *op. cit.*, p. 7.

<sup>139</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 7.

<sup>140</sup> *Loc. cit.*

## L'image – élément métaphorique

semble qu'un bref regard sur la discussion, dans « Le Roman et la poésie », d'un passage de Dostoïevski nous en apprendra long sur les considérations qui sous-tendent plus précisément l'insertion de l'image dans le roman de Butor, livrant des clés pour ce qui est des aspects fondamentaux de la poétique qui informe *La Modification*.

En réfléchissant sur les différents moyens dont dispose le romancier pour insérer une dimension poétique dans son texte, Butor sera, une nouvelle fois, porté à polémiquer contre les axiomes rigides d'André Breton. La méfiance à l'égard des mélanges de genres que Butor constate chez toute une génération d'écrivains français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s'expliquerait en partie par l'animosité de Breton vis-à-vis du roman. Alors que le modernisme anglosaxon avait ouvert la porte à un langage du quotidien qui s'était révélé très fécond en matière de poésie, la France, sous l'impact de la figure imposante de Breton, aurait insisté sur un clivage plus net entre vers et prose.<sup>141</sup> Butor reconnaît alors que son désir de faire fusionner poésie et roman a bien de quoi « heurter des habitudes de pensée françaises ». <sup>142</sup> En effet, féroce adversaire du roman, le chef des surréalistes prescrivait de fuir absolument les « moments nuls » du quotidien et de focaliser, au contraire, toujours sur la dimension mystérieuse et captivante de l'existence, la seule digne d'être traitée en littérature. Et seule la poésie était à même de traduire cette dimension convenablement.

Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton cite, comme exemple de l'infériorité du roman par rapport à la poésie, une description tirée de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. La description qu'il dénonce comme « l'exemple même de ce qui est le plus contraire à la poésie » a pour objet l'intérieur d'une chambre.<sup>143</sup> La voici dans la traduction française citée :

La petite pièce dans laquelle le jeune homme fut introduit était tapissée de papier jaune. Il y avait des géraniums et des rideaux de mousseline aux fenêtres. Le soleil couchant jetait sur tout cela une lumière crue. La chambre ne renfermait rien de particulier. Les meubles, en bois jaune, étaient tous très vieux. Un divan avec un grand dossier renversé, une table de forme ovale vis-à-vis du divan, une toilette et une glace adossée au trumeau, des chaises le long des murs, deux ou trois gravures sans valeur qui représentaient des demoiselles allemandes avec des oiseaux dans les mains, – voilà à quoi se réduisait l'ameublement.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Butor ne cite ici aucun nom d'auteur alors que dans « L'écriture pour moi est une colonne vertébrale », *op. cit.*, paru deux ans plus tôt, il évoque notamment Pound, Joyce et Faulkner (p. 7). À la page 1, il dit : « Je suis venu au roman pour des raisons absolument nécessaires. Je n'ai pas pu l'éviter. Voilà comment cela s'est passé : J'ai fait des études de philosophie ; et pendant ce temps-là, j'ai écrit des quantités de poèmes. Ce n'étaient pas seulement les poèmes qu'écrit tout jeune homme à l'âge de vingt ans. C'était un travail extrêmement méthodique qui partait en même temps des surréalistes et des poètes anglais contemporains. À ces préoccupations venaient s'ajouter un certain nombre d'ambitions philosophiques ». Et à la page 7 : « Et le poète arrive à retrouver le sens des mots, à dénuder les mots, à leur rendre leur santé, pour citer ce poète si contestable et si grand qu'est Ezra Pound. »

<sup>142</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 7.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

Tout ancien 'disciple' qu'il est, Butor ne peut pas laisser dire Breton. Si Breton n'a pas su reconnaître au chef-d'œuvre de Dostoïevski sa juste valeur poétique, c'est qu'il s'agit là d'une écriture qui dissimule avec raffinement sa « charge poétique prodigieuse » en intégrant le métaphorique dans le romanesque sans qu'il y provoque une rupture trop apparente. Butor cherchera à obtenir réparation pour ce passage si malmené par Breton et s'appliquera à démontrer en quoi il est, au contraire, « indispensable » au roman.<sup>145</sup> Dans la perspective qui est la nôtre, il est particulièrement intéressant de noter que ce qu'il identifie comme des éléments poétiques dans la description du romancier russe est précisément ce qui relève du pictural. Son analyse va montrer que le passage en question instaure des références au code iconique tant par son sujet que par sa composition.

### 4.1 Embarquement vers « une infinité » d'espaces

Si, aux yeux de Butor, la description de Dostoïevski est au plus haut point poétique, c'est que, sous l'impact des mots, le lecteur sent un autre monde « s'impos[er] » à lui.<sup>146</sup> La chambre décrite s'incarne littéralement dans l'esprit du lecteur, elle est « évoqué[e] » au sens précis qu'avait ce mot dans la magie.<sup>147</sup> Et elle est d'autant plus poétique qu'elle n'est qu'une première destination : le lieu où le lecteur aura de la sorte été transporté « en contient une infinité d'autres ». <sup>148</sup> La poésie d'un texte déclenche alors un « voyage » d'où le lecteur retournera à coup sûr changé.<sup>149</sup> S'il est permis au lecteur de voyager de la sorte, c'est qu'il se trouve devant un texte extraordinairement composé. Or, non seulement le récit doit être savamment construit pour que le lecteur soit en mesure de faire ces diverses escales ; encore faut-il que les mots qui forment son tissu ne soient pas « n'importe [les]quel[s] ». <sup>150</sup>

De la description de Dostoïevski, Butor va dégager deux modes poétiques différents : le premier est relatif à l'organisation de l'ensemble du passage, le second, en revanche, concerne des mots isolés. Le premier mode poétique que Butor distingue coïncide avec un type de description picturale que nous appellerons, avec Liliane Louvel, *l'effet-tableau*, soit une

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>147</sup> *Loc. cit.*

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>150</sup> Dans un monde sécularisé, c'est précisément la responsabilité des poètes et des écrivains de trancher ainsi entre les moments de l'existence, de consacrer ceux qui leur paraissent d'importance par une focalisation particulière. « Ainsi Lamartine dans *Le Lac* : un moment de son existence qui s'isole comme ayant une importance considérable », *Ibid.*, p. 18. (Rappelons à cette occasion que la rencontre entre le personnage principal de *La Modification* Léon et sa maîtresse Cécile a lieu au moment où le train se fraye chemin à travers ce paysage du poème de Lamartine.) Plus loin dans l'article (page 23), Butor précise qu'il n'y a pas de contradiction à ce que ce soit le langage profane qui véhicule de tels effets épiphoniques : « Le poète, pour faire ses cristallisations merveilleuses, emploie les mots de tous les jours, et l'objet de la poésie, son acte même, c'est le salut du langage courant ».

## L'image – élément métaphorique

description dont l'objet est traité *comme si* il s'agissait d'un objet d'art statique.<sup>151</sup> Butor observe que la description de la chambre obéit à une organisation spécifique. Les divers objets y sont présentés de façon à ce qu'ils « se coagulent en un stable fantasme » et la « 'composition' » du passage fait venir à l'esprit de Butor l'image d'une « nature morte hollandaise ». <sup>152</sup> Voilà ce qu'il constate au sujet de la description :

[...] si cette chambre m' « apparaît » si fortement, c'est qu'elle est elle-même un mode par lequel m'apparaît *autre chose*, c'est que ces objets sont à leur tour des « mots ». <sup>153</sup>

Le romanesque de Butor sollicite très souvent ce type de « mots » qui, chargés de poésie, peuvent évoquer des connotations à la fois riches et instantanées chez des lecteurs contemporains. C'est en cela qu'ils sont aptes à exercer une fonction de point nodal, de carrefour dans la fiction. Voici ce que nous en dit Butor lors d'un des *Entretiens* avec Georges Charbonnier :

[...] ce n'est jamais n'importe quel mot ou n'importe quel objet, ou n'importe quel moment qui pourra être chargé de telle ou telle signification. Il faut trouver des objets, des moments, des détails, par lesquels la réalité se mette à parler, des mots, des objets, des personnages qui soient métaphores des autres, qui soient ce par quoi le reste devient visible, audible, connaissable, et en même temps désirable. <sup>154</sup>

Dans le passage discuté de *Crime et Châtiment*, la référence à la peinture ne se limite pas à une scène décrite de sorte à *suggérer* seulement une analogie picturale. C'est que la description focalise aussi sur quelques objets dont Butor constate qu'ils sont « d'un type particulier ». <sup>155</sup> Le second mode poétique est de l'ordre d'une brève *ekphrasis*, soit la description d'une œuvre d'art plastique. <sup>156</sup> Il s'agit de l'évocation, brève, de ces quelques gravures « sans valeur » accrochées aux murs de la chambre. L'*ekphrasis* constitue pour l'écrivain la manière la plus explicite de faire intégrer le pictural dans le texte. Liliane Louvel souligne que les références aux œuvres d'art dans un texte génèrent une exploration de l'espace de façon d'autant plus forte qu'elles constituent chacune une représentation de ce qui est *déjà* une représentation du réel. <sup>157</sup> Du fait qu'une interprétation de la réalité se greffe sur une autre, il y aura condensation de sens.

---

<sup>151</sup> Pour plus de détails, voir sous 7.2 *L'intégration allusive 1 – Le pictorialisme*.

<sup>152</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 8. Le mot « composition » est bien mis entre guillemets dans le texte de Butor.

<sup>153</sup> *Loc. cit.* C'est nous qui soulignons.

<sup>154</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Éditions Gallimard, Paris, 1967, p. 27.

<sup>155</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 9.

<sup>156</sup> Pour plus de détails, voir sous 6.3. *L'ekphrasis* et 7.1. *L'ekphrasis butorienne – définition opératoire*.

<sup>157</sup> Liliane Louvel, *op.cit.*, pp. 74-75.

## L'image – élément métaphorique

Le motif des gravures est désigné par Dostoïevski comme représentant « des demoiselles allemandes avec des oiseaux dans les mains ». Butor affirme que, loin de se réduire à la simple décoration, la fonction des gravures est doublement évocatrice puisque ces images savent dire sur « la personne qui habite là » aussi quelque chose qui la concerne par-delà sa présence dans la chambre en question.<sup>158</sup> À travers la référence aux images, le lecteur apprend sur cette personne « ce qui la hante elle aussi lorsqu'elle ne prête plus attention à ce local ».<sup>159</sup> Voilà que Butor perçoit ces œuvres d'art visuel insérées dans la description comme « analogues de la description même »<sup>160</sup> ; elles pourraient, à elles seules, faire l'économie d'une description intégrale. La référence à l'œuvre d'art plastique constitue donc un élément textuel qui opère un renforcement du sens et qui permet au lecteur de parcourir simultanément des espaces hétérogènes. En faisant l'économie de longs passages discursifs, le romancier court-circuite la linéarité de l'écriture et instaure la possibilité d'itinéraires de lectures diversifiés.

Butor n'a jamais cessé de dire sa dette aux peintres qui lui ont appris l'importance de la composition, de la mise en relation des différents éléments du tableau, voire du texte. Maître des perspectives, des reliefs, le peintre a tout à apprendre au poète. Dans l'article intitulé « L'Espace du roman », Butor s'attarde longuement sur les nombreux avantages qu'a le romancier à faire intégrer dans son texte des références à des œuvres plastiques, réelles ou imaginaires<sup>161</sup> :

Dans cette puissance d'un lieu par rapport à un autre, les œuvres d'art ont toujours joué un rôle particulièrement important, que ce soit peinture ou roman, et par conséquent le romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace, est obligé de les faire intervenir. Les propriétés qu'il sera capable de mettre en évidence à cet égard dans les œuvres d'autrui, un autrui réel ou fictif, il se les appropriera de plusieurs façons : non seulement ce que ces œuvres réalisent sera réalisé par leur intermédiaire dans la sienne, mais il sera capable d'en tirer des leçons, et par la suite d'utiliser sa propre expérience pour poursuivre leur exégèse. Elles seront donc, en ce domaine de l'espace comme en tant d'autres, un outil de la réflexion, un point sensible par lequel l'auteur inaugure sa propre critique.<sup>162</sup>

L'ekphrasis des gravures chez Dostoïevski se distingue donc par leur surdétermination sémantique et transforme le texte en un espace à travers lequel le lecteur peut se mouvoir tout aussi bien le long de l'axe vertical que le long de l'axe horizontal. Butor fait clairement ancrer la poéticité de la description de Dostoïevski dans sa double référence à la peinture, explicite

---

<sup>158</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 8.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>160</sup> *Loc. cit.*

<sup>161</sup> Michel Butor, « L'Espace du roman », *Répertoire II, Études et conférences 1959-1963*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, pp. 42-50. L'article fut d'abord publié dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 1753, 6 avril 1961.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 49.

## L'image – élément métaphorique

dans l'ekphrasis des gravures, implicite dans la description picturale de la chambre qui évoque au lecteur qu'est Butor la composition d'un tableau. Non seulement la description de Dostoïevski réussit le pari de faire évoquer des motifs hautement connotés (nature morte hollandaise et demoiselles allemandes aux oiseaux) mais elle le fait en introduisant un code étranger, l'image, dont la présence provoque obligatoirement une certaine rupture dans le linéaire du récit. Voilà que le lecteur est amené à considérer le texte comme un réseau de relations très complexe où règnent à la fois des rapports sémantiques de contiguïté (rapports horizontaux) et d'analogie (rapports verticaux).

### 4.2 L'exemple de Pound

La référence laconique à une œuvre d'art opère ainsi une économie textuelle considérable. Les images de ce type occuperont une place-clé à l'intérieur d'une structure économe. Elles sont de ces *peu* d'éléments qui devront contenir *beaucoup* de sens. Vu son exploration de l'image et des principes de composition expansives, il n'est en rien surprenant que Butor ait montré un intérêt particulier pour l'œuvre du poète américain Ezra Pound, chef de file du courant imagiste. C'est la concentration poétique qui est au sein de la doctrine imagiste. Le poète cherche le mot ou la phrase juste qui, à l'instar d'une *image*, permettrait d'évoquer, en l'espace d'un éclair et avec une parfaite netteté, une scène, une sensation ou un objet.

An 'image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.<sup>163</sup>

Il s'agit de capter une expérience vitale en un mot ou une suite de mots qui s'en feront le *corrélat objectif*, pour reprendre la célèbre formule de T.S. Eliot.<sup>164</sup>

Butor avait déjà découvert Ezra Pound lors de son séjour à Manchester, en 1954, et avait été immédiatement frappé par l'approche de ce poète à la fois « si contestable et si grand ».<sup>165</sup> Si la sensibilité politique de Pound va bien à l'encontre de la sienne, Butor n'en est pas moins fasciné par sa façon de considérer la poésie dans sa fonction sociale. Comme Breton, Pound maintient que le poète a un important rôle social à jouer. Il rêve d'une poésie capable de « provoquer une transformation » de la société, qui se fasse le « nouveau[] conte[] » de la

---

<sup>163</sup> Ezra Pound, [« A Few Don'ts by an Imagiste », *Poetry*, March 1913], *Literary Essays of Ezra Pound*, (éd.) T.S. Eliot, New Directions, New York, 1968, p. 4.

<sup>164</sup> « The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked », T.S. Eliot, « Hamlet and his problems », *The Sacred Wood : Essays on poetry and criticism*, [1920], Faber and Faber, London, 1997, pp. 85-86.

<sup>165</sup> Michel Butor, « L'écriture pour moi est une colonne vertébrale », *op. cit.* p. 7.

## L'image – élément métaphorique

« tribu ». <sup>166</sup> L'article de 1956 que Butor consacre à la poétique de Pound discute de la composition textuelle et du rôle donné à l'image comme des aspects particulièrement intéressants de l'œuvre. <sup>167</sup> L'étude traite des *Cantos*, œuvre qui séduit Butor à la fois par sa thématique (corrompu et miné par « l'usure », le monde actuel nécessite un renouveau) et par sa structure d'ensemble. Malgré toute l'admiration que Butor éprouve face au projet de Pound, son verdict reste néanmoins sévère et il n'hésite pas à taxer les *Cantos* d'échec. Une œuvre poétique avec la prétention des *Cantos* dépend fondamentalement de l'efficacité de ses images, de la transparence d'une structure d'ensemble réflexive sachant instaurer de manière efficace les analogies. Or, les images proposées par le poète américain, avec leurs innombrables références à un canon littéraire quasi oublié, restent bien trop obscures et savantes pour le lecteur moyen. C'est toutefois sur une note optimiste que Butor termine son article : s'il est vrai que les images des *Cantos* pèchent par un manque d'accessibilité, il n'en reste pas moins que l'œuvre montre la voie à prendre pour la poésie moderne. Les principes poétiques qui l'animent n'ont rien perdu de leur actualité, et mieux mises en usage, ils sauront constituer des outils d'une « merveilleuse précision » <sup>168</sup> :

[Pound] s'est montré capable d'une appréhension poétique de l'histoire d'un type nouveau, et il a réussi à se forger pour l'exprimer des outils qui sont souvent d'une merveilleuse précision ; elle est sans doute à reprendre de fond en comble, mais je crois qu'elle est à reprendre ; car la poésie du lyrisme individuel, après avoir brillé d'un vif éclat pendant la première moitié de ce siècle est arrivée aujourd'hui à un point de stagnation, et les *Cantos* indiquent une direction toute différente, dans laquelle la poésie actuelle ne peut manquer un jour ou l'autre, d'une manière ou d'une autre, de s'engager, puisque, dans l'écartèlement de notre conscience, produit par le changement des dimensions du monde, nous avons le plus urgent besoin de trouver par de nouveaux modes de chants et de contes le moyen de maîtriser cette complexité, d'éclaircir cette confusion, d'inventer de nouveaux chants et de nouveaux contes grâce auxquels, peu à peu, toute notre tribu puisse se retrouver, se reconnaître et se comprendre. <sup>169</sup>

L'insertion de citations et de références culturelles dans le texte opérée par Pound sera aussi l'une des marques distinctives du romanesque de Butor. Or, la lecture des *Cantos* a montré au jeune romancier combien il importe que l'image sollicitée serve d'invite au lecteur. Le mot ne saurait servir de *corrélat objectif* que dans la mesure où son univers connotatif est rendu accessible au lecteur, soit parce qu'il est employé dans un sens encore actuel, soit parce que son sens est révélé par la composition du récit. Pour Butor, l'accessibilité de l'image est d'autant plus importante que son romanesque constitue une écriture qui mise sur une forte

---

<sup>166</sup> Michel Butor, « La tentative poétique d' Ezra Pound », *Répertoire*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, pp. 234-249, p. 236 et 249. L'étude fut d'abord publiée dans *Critiques*, n° 106, mars 1956.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>169</sup> *Loc. cit.*

économie structurale. Les « mots » y sont des nœuds sémantiques, servant de tremplin à la production de sens. Ils forment les premiers repères du lecteur, lui permettant de franchir le seuil de cet espace nouveau qu'ouvre le texte.

### 4.3 Les « mots » de Butor – « images » recyclées et redistribuées

Objets qui sont déjà des mots, moments qui sont déjà des mots, ou ces personnages qui sont des mots. [---] Un personnage de roman n'est pas un personnage en soi, ce n'est pas un personnage « réel » ; c'est un ensemble de mots, c'est une construction de mots par l'intermédiaire de laquelle nous pourrions connaître les personnages réels, c'est un mot très complexe.<sup>170</sup>

Voilà comment Butor évoque les personnages, objets et lieux fictionnels auxquels il reconnaît telle poésie particulière. De par leurs propriétés spécifiques, les « mots » butoriens rappellent ce que Théodore Ziolkowski, dans *Disenchanted images. A Literary Iconology* désigne par « images », définies comme « things with a tangible reality in the fictional universe ».<sup>171</sup> Les « images » de Ziolkowski constituent des éléments narratifs dont la particularité consiste à permettre ce que le critique appelle la « Conservation of Cultural Energy ».<sup>172</sup> C'est-à-dire qu'avec chaque époque, elles se laissent recycler, redéfinir par de nouvelles générations pour servir à des fins nouvelles. C'est ainsi que Ziolkowski entend expliquer la remarquable longévité que l'on peut observer dans de nombreuses images culturelles, souvent à caractère mythique et légendaire. Profondément enracinées dans nos traditions littéraires et orales, elles appartiennent au répertoire culturel occidental.<sup>173</sup> De là leur grande utilité : elles composent

---

<sup>170</sup> Butor dans Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 28. On connaît également l'emploi fait par Butor des événements, objets et personnages réels dans sa fiction. A ce sujet, il précise : « [---] Des personnages réels peuvent être ainsi des mots, et ceci est tellement vrai que c'était le fondement même de l'organisation de notre ancienne société. La société du Moyen Âge, pour parler simplement de celle qui est la plus proche de nous, est fondée sur des rapports sémantiques. La puissance est liée étroitement à la parole. Celui qui est puissant, c'est, comme on disait très bien, celui qui a un nom. Le noble c'est celui qui représente une région, et une population, c'est celui qui parle pour elle. », *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>171</sup> Theodor Ziolkowski, *Disenchanted images. A Literary Iconology*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>173</sup> Dès 1917, Viktor Chklovski avait suggéré, dans son célèbre article « L'art comme procédé », que l'originalité en matière d'art et de poésie réside moins en l'invention d'images originales qu'en la redistribution inédite d'images connues : « [L]es images sont presque immobiles ; de siècle en siècle, de pays en pays, de poète en poète, elles se transmettent sans être changées. Les images sont de nulle part, elles sont à Dieu. Plus vous faites de la lumière sur une époque, plus vous vous persuadez que les images que vous considérez comme la création de tel poète sont empruntées par lui à d'autres poètes presque sans aucun changement. Tout le travail des écoles poétiques n'est plus alors qu'accumulation et révélation de nouveaux procédés pour disposer et élaborer le matériel verbal, et il consiste beaucoup plus en la disposition des images qu'en leur création. Ces images sont données, et en poésie on se souvient beaucoup plus des images qu'on ne les utilise pour penser », Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris, 1965 (pp. 75-97), p. 76f.



## L'image – élément métaphorique

chacune un véritable réservoir de sens, gardant en mémoire toutes les fonctions sémantiques qui leur ont été attribuées à travers l'histoire.

Une des particularités du romanesque de Butor est précisément l'emploi de telles images de répertoire. Connues du grand public, elles sont nettement codées ; d'autre part, les vicissitudes d'un long parcours historique leur ont valu une grande richesse connotative. Le romanesque de Butor s'applique au plus fort à faire ressortir cette *archéologie* du mot, son caractère de couches sémantiques superposées l'une sur l'autre, de strates de sens qui se nourrissent l'une l'autre. Il s'applique à faire jouer le mot de ses nombreuses facettes, de son appartenance à des époques diverses :

Je m'efforce d'utiliser les mots dans leur totalité. C'est une recherche poétique [...] je veux laver les mots de leur badigeon et de leur usure. [...] Je veux retrouver leur histoire, et je veux développer toute leur histoire, développer dans le sens où on parle de développement, quand on développe une expression en mathématiques. De même je veux développer l'histoire du mot et l'architecture du mot, son architecture dans le temps. Je mets chacun des mots dans un contexte d'autres mots, ces mots étant choisis de telle sorte qu'ils se permettent mutuellement de développer ce qu'ils sont.<sup>174</sup>

Pour André Breton, la « superposition d'images de catalogues » opérée par Dostoïevski dans la description d'un intérieur de chambre où figurent des objets familiers au point d'être banals ne peut être que néfaste en matière de poésie. Butor, au contraire, tient l'accessibilité des images pour indispensable, afin qu'il y ait ensuite une rotation de leur sens :

Ce sont les mots de tous les jours auxquels le poète va rendre leur sens, donner un sens nouveau, grâce aux « contextes » dans lesquels il les saisit de façon si décisive. Pourquoi en rester aux mots ? Pourquoi ne pas faire la même chose à partir des phrases de tous les jours ? Si nous sommes capables de les relier les unes aux autres à l'intérieur de formes fortes, ces phrases, si banales à première vue, vont se révéler comme ayant une signification que nous avons oubliée, ou que nous n'avions pas su entendre.<sup>175</sup>

Et il renvoie aux *Malheurs des Immortels*, roman-collage de Max Ernst, pour prouver que le banal est bien apte à servir à l'invention et à la création, une fois inséré dans une structure conçue pour mettre en mouvement les significations premières.<sup>176</sup>

La poésie romanesque n'est donc possible que si cette banalité, ce que la plupart des gens considèrent en général comme une simple chose parmi d'autres, « équivalente », ne reste banale que pour qui n'a pas lu le livre, se révèle par

---

<sup>174</sup> Butor dans Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 20. Cf. aussi p. 23 : « [...] ainsi le livre va permettre au lecteur de retrouver la signification oubliée, méconnue, inaperçue, des mots qu'il emploie lui-même ».

<sup>175</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 23.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 11.

## L'image – élément métaphorique

conséquent au cours de la lecture attentive ou relecture comme ayant cette vertu singulière de désigner, d'être un exemple, un « mot » par rapport aux autres choses, grâce auquel on va pouvoir en parler, les comprendre. Il faut donc que la structure interne du roman soit en communication avec celle de la réalité où il apparaît, spore de ce thalle. Le romancier alors est celui qui aperçoit qu'une structure est en train de s'esquisser dans ce qui l'entoure, et qui va poursuivre cette structure, la faire croître, la perfectionner, l'étudier, jusqu'au moment où elle sera lisible pour tous.<sup>177</sup>

Les « mots » butoriens à la fois structurent et dilatent le récit ; ils forment l'épine dorsale à partir de laquelle se déploie le sens.<sup>178</sup> Leur organisation dépend de l'auteur, mais c'est en invite au lecteur qu'ils ont été choisis. Car le propre de tels « mots » / « images » est de permettre précisément de réactiver, au contact de chaque nouvel imaginaire, des couches inattendues, des filons oubliés. C'est là-dessus que compte le récit butorien :

Il y a pour le lecteur ce sentiment que le mot est employé autrement que d'habitude, il est déchargé de sa signification banale uniquement dans la mesure où il devient évident qu'il fonctionne par rapport à d'autres mots dans un système [...] où il participe à un système de références à l'intérieur duquel le lecteur va avoir le bonheur de se promener, qui va devenir clair peu à peu pour lui, mais n'oublions pas que ce système ne fonctionne que dans la mesure où il est en communication avec le fonctionnement antérieur des mots. [---] Les systèmes littéraires ne peuvent exister que dans la mesure où il y a déjà des systèmes de signification dans la réalité, et dans la mesure où on en retrouve et où on en amplifie le fonctionnement. [---] [C]es significations nouvelles se révèlent peu à peu être les significations anciennes dont celles qu'on avait au point de départ n'étaient qu'une ombre, n'étaient que les cendres [...].<sup>179</sup>

Quand Butor passe au roman, c'est donc au bout d'une longue réflexion sur les moyens de bénéficier de tous les avantages de la prose sans avoir pour autant à renoncer au pouvoir d'évocation qui est le propre de la poésie. L'écriture butorienne, tant au niveau de la phrase qu'au niveau de la structure du récit, se présente comme un véritable témoignage de foi dans la capacité d'évocation du signe linguistique exploitée à la fois par son côté sémiotique et par son côté sémantique.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>178</sup> « Je ne demande pas la prise de conscience instantanée, j'organise ces mots de telle sorte qu'ils puissent mener à une prise de conscience. », Butor dans Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 27.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

## 5. Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

### 5.1 Représentation égale figuration

Étant donné que les œuvres d'art évoquées dans les romans de Butor sont toutes de tendance figurative – à l'exception, bien sûr, de l'intéressant exemple que constitue la toile de Martin de Vere dans *Passage de Milan* – il convient ici de faire le point sur un aspect fondamental dans la conception butorienne de la représentation visuelle.

Ainsi que le fait observer Ferreira Sampaio dans sa thèse de doctorat, Butor s'est engagé, à l'occasion, dans le débat artistique de son temps.<sup>180</sup> Rappelons que, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'abstraction comptait quasiment pour la seule tendance du jour. Or, Ferreira Sampaio note qu'en 1958, date où Butor se jette dans le débat,

[...] le grand courant des peintres abstraits d'après la deuxième guerre mondiale s'essouffle et on commence à parler de la nouvelle école de PARIS, de celle de NEW YORK, de celle de NICE, de COBRA, de la nouvelle figuration, des lettristes, de l'art brut, du pop-art, des nouveaux réalistes, etc... Les manifestations artistiques sont marquées du sang neuf des jeunes peintres qui basculeront la discussion déjà stérile entre 'abstraites' et 'figuratives'.<sup>181</sup>

Dans les quelques articles qu'il publie entre 1958 et 1964, Butor non seulement se fait le défenseur de la nouvelle peinture figurative qui monte, mais il dénonce ce qu'il estime être une fausse dichotomie entre figuration et abstraction. Pour lui, la notion d'une peinture non-figurative est une aberration, parce que contraire à l'idée même de la représentation.<sup>182</sup> Dans le texte du catalogue pour l'exposition de Zanartu en 1958, il affirme que

---

<sup>180</sup> Ferreira Sampaio, *op. cit.*.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 100.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

la peinture [veut] dire figuration, et que c'est contradiction dans les termes que de parler d'une peinture non figurative, comme d'un langage non signifiant, figuration et non imitation qui n'est qu'un cas particulier [...].<sup>183</sup>

Il restera foncièrement convaincu que, aussi abstrait que puisse être un tableau, on « n'échappe jamais à la représentation ; on la change, on la transforme ; mais le peintre agit toujours à l'intérieur de la représentation ». <sup>184</sup> Autant que le figuratif, l'art abstrait « nous éclaire sur la nature et sur nous, se met à nous parler du monde et de sa marche ». <sup>185</sup> Le retranchement dans un non-sens qu'il observe après la guerre chez certains peintres abstraits produisant « la peinture au goût du jour [qui] nous donne la nausée » reposerait alors sur un malentendu d'envergure. <sup>186</sup> Celui-ci consiste à confondre la tradition figurative avec une peinture qui serait « faite entièrement d'après nature, entièrement sur le motif ». <sup>187</sup> Dans un article de 1961, Butor rappelle qu'encore à l'avènement des impressionnistes, « ce que l'on appelait peinture pure, c'était la peinture 'ressemblante' au sens le plus littéral du terme, la peinture faite sagement d'après nature. Le moindre écart était condamné comme 'littéraire' ». <sup>188</sup> Butor aura soin de souligner que, même lors des vagues les plus réalistes ou naturalistes de la représentation picturale, l'imitation d'un modèle naturel n'avait constitué qu'une étape préliminaire dans le travail des peintres. À moins qu'il ne soit question de portraits ou d'instantanés à la manière des impressionnistes, les peintres figuratifs n'interrogeaient leur modèle que brièvement, en tiraient

[...] des « études » d'après nature que nous pouvons considérer, nous, comme d'admirables tableaux, mais qui ne leur suffisaient pas. Ce n'étaient que notations, détails, vocabulaire, qu'il fallait reprendre ensuite dans un discours. <sup>189</sup>

Le tableau achevé égale donc un discours, une organisation des éléments en une composition originale, sans équivalent dans la nature. « Le mot-clef, dans l'affaire, est celui de composition », fait observer Butor. <sup>190</sup> La même loi s'applique évidemment à la peinture abstraite. Kandinsky, lançant « le style abstrait international » dans les années 1910, avait bien compris l'enjeu. <sup>191</sup> Puisque dès lors

---

<sup>183</sup> Michel Butor, « Zanartu », texte disponible sur le site internet personnel de Michel Butor mais d'abord édité dans le catalogue Zanartu, Éditions Galerie du Dragon, Paris, 25 avril 1958, pp. 7-11. Cf. Michel Butor, « La suite dans les images », dans *Répertoire III*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, p. 268 : « [...] de même que la peinture d'un morceau de pain ne remplace pas celui-ci, mais nous renseigne sur lui, modifie notre façon de le voir, de nous en servir, de même les portraits d'un tableau. »

<sup>184</sup> Butor dans Michel Butor et Michel Sicard, *Problèmes de l'art contemporain à partir des travaux d'Henri Maccheroni*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1983, p. 93.

<sup>185</sup> Butor, « La peinture se repeuple », *Figures IX*, septembre 1961, pp. 4-21, Paris, p. 21.

<sup>186</sup> *Loc. cit.*

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>188</sup> Michel Butor, « L'Art contemporain jugé par ses sources », *Les Lettres nouvelles 11*, février 1961, p. 125.

<sup>189</sup> Butor, « La peinture se repeuple », *op. cit.*, p. 10.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>191</sup> Michel Butor, « L'Art contemporain jugé par ses sources », *op. cit.*, p. 125.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

le rapport de deux rectangles, ou d'un jaune et d'un rouge, se donne comme significatif, qu'on l'interprète comme arbre, comme maison, ou comme jarre, on va prendre pour sujet ces formes et couleurs elles-mêmes, mais pour qu'il y ait là peinture et non simple décoration, il faut qu'elles constituent vraiment un sujet, que l'on puisse en faire une étude, et c'est pourquoi l'on va prendre pour commencer des formes faciles à nommer. Kandinsky avant la guerre se laissait aller à son effusion, s'exprimait par taches, couleurs, zébrures ; après, comme il fait de l'enseignement, comme il veut pouvoir justifier le fait qu'il a mis telle forme ici plutôt que là, il fait des cercles, des triangles, des barres. Cette géométrisation est corrélative d'un progrès de la réflexion, et, dans cette géométrisation, [...] ce ne sont évidemment pas les propriétés mathématiques de ces formes que l'on expérimentera, mais leurs propriétés évocatrices et émotives, d'où l'apparition progressive d'une figuration nouvelle à l'intérieur d'une composition méditée.<sup>192</sup>

Duchamp et Picasso, eux aussi, avaient su se rendre véritablement modernes dans la mesure où, dans leurs toiles, il y avait « méthodiquement l'émergence d'un thème ».<sup>193</sup>

On le voit, Butor appréhende toujours l'image par le bout d'une narration possible, attentif au récit qui pourrait en émerger. Ainsi constate-il que des peintres américains inspirés du surréalisme comme Jackson Pollock et Cy Twombly étaient allés voir du côté de l'idéogramme afin de « retrouver une liaison vivante avec l'art de l'Orient et de l'Extrême-Orient ».<sup>194</sup> Butor somme alors les artistes contemporains épris d'abstrait : « Peintres, délivrez-vous, délivrez-nous de ce mutisme ; ouvrez enfin la porte à tout ce peuple qui veut entrer dans vos tableaux ».<sup>195</sup> Il exige beaucoup, puisqu'il voudrait qu'un détail du tableau abstrait

puisse être mis en parallèle avec une figure entière de Fra Angelico, qu'on puisse l'étudier aussi longuement, avec autant de précision, qu'il soit aussi vivant, aussi riche de prolongements dans tous les domaines. Il faut qu'il nous regarde autant qu'elle, que cette nature morte s'éveille, que quelqu'un peuple ces déserts.<sup>196</sup>

Parmi les peintres avec qui Butor collaborera dans les décennies à suivre, un petit nombre seulement appartient à des tendances exclusivement figuratives et pourtant tout type d'œuvres lui inspirera des textes. C'est donc qu'il sent une histoire s'occulter au sein de chaque tableau, qu'il y détecte

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>193</sup> *Loc. cit.*

<sup>194</sup> *Loc. cit.*

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>196</sup> Butor, « La peinture se repeuple », *op. cit.*, p. 8.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

cette mythologie qui nous hante [...] et qui désire s'incarner en images, osant avouer que ces tâches [sont] personnages, scènes, aventures, un monde prêt et aspirant à la parole.<sup>197</sup>

Dans la perspective de l'iconotexte emblématique qui est la nôtre, c'est-à-dire de l'articulation dialogique entre le texte et l'image, entre la parole intelligible et le tracé sensible, il nous paraît important d'insister de la sorte sur le rôle du sens véhiculé par toute représentation visuelle selon Butor. Le corrélatif de l'image, qu'elle relève du figuratif ou de l'abstrait, est bien la dimension narrative qui invite à l'interprétation. Nous pensons que c'est là l'un de ces aspects-clé du récit butorien qui permettent de lui attribuer une place particulière au sein des écrits du Nouveau Roman. S'il est vrai que la relation entre le réel et la représentation constitue une thématique privilégiée pour l'ensemble des Nouveaux Romanciers et que l'œuvre d'art visuel participe des éléments couramment sollicités pour la mettre en relief, il nous semble que l'image exerce chez Butor une fonction didactique sans équivalent, permettant au lecteur de s'orienter à travers les méandres du récit et de mettre en relation les diverses séquences de celui-ci. Afin de mieux cerner la spécificité de l'image butorienne et ses fonctions précises, nous voudrions ici nous pencher sur l'image dans quelques œuvres d'Alain Robbe-Grillet et de Claude Simon, deux autres Nouveaux Romanciers fascinés par le pictural.

### 5.2 « L'École du regard » – les exemples Robbe-Grillet et Simon

L'intérêt d'Alain Robbe-Grillet pour le visuel s'est traduit tant par l'écriture que par son exploration du médium cinématographique. Pris de passion pour le septième art en 1960 lorsqu'il écrit le scénario de *L'Année dernière à Marienbad* pour Alain Resnais, le romancier s'est depuis lancé dans la réalisation et il a aujourd'hui dix longs-métrages à son actif.<sup>198</sup> Claude Simon, de son côté, revendique expressément pour son travail d'écrivain une inspiration de peintre ; étudiant à l'Académie d'André Lhote, il avait en effet envisagé une carrière d'artiste peintre dans sa jeunesse.<sup>199</sup> La production littéraire des deux auteurs comporte également des textes accompagnés d'images visuelles. Citons à titre d'exemple l'ouvrage de Robbe-Grillet en collaboration avec la photographe Irina Ionesco *Temple aux miroirs*, et *Orion aveugle* de Claude Simon, texte paru dans la collection « Les sentiers de la création » chez Skira.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Michel Butor, « Zanartu », *op. cit.*

<sup>198</sup> Un certain nombre de ses scénarios sont également publiés comme ciné-romans chez Minuit. C'est aussi le cas de son dernier film, *C'est Gradiva qui vous appelle*, projeté en avant-première à La Mostra de Venise 2006.

<sup>199</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1998, p. 24.

<sup>200</sup> Irina Ionesco et Alain Robbe-Grillet, *Temple aux miroirs*, Seghers, Paris, 1977. Outre son travail avec la photographe Ionesco, la production bi-médiale de Robbe-Grillet contient aussi un texte avec des illustrations de

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

Pour compléter notre propre lecture de ces deux romanciers, qui a nécessairement dû se réduire à quelques ouvrages dans leur vaste production respective, nous avons jugé pertinent d'avoir recours à quelques monographies et articles qui traitent des deux œuvres dans leurs rapports avec l'art visuel (notamment l'excellente étude d'Elly Jaffé-Frem, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, à laquelle notre partie concernant Robbe-Grillet est largement redevable).<sup>201</sup> Pour superficielle qu'elle soit, une mise en relation des approches de Robbe-Grillet, Simon et Butor permettra à la fois de constater des préoccupations communes et d'isoler quelques aspects-clé de l'image butorienne. Si nous avons ici choisi d'évoquer notamment *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet et *La Bataille de Pharsale* de Simon, c'est dans la mesure où ces deux romans nous initieront à des dispositifs narratifs et à quelques thèmes et motifs qui nous occuperont par la suite dans notre lecture de *La Modification* de Butor. Ainsi, l'univers romanesque de Robbe-Grillet nous introduira, entre autres, à ce jeu entre dimensions ontologiques différentes que Jean Ricardou décrit par l'image d'une *écluse* et qui consiste à confondre un pan du réel dynamique avec une œuvre d'art statique.<sup>202</sup> Grâce au roman simonien, nous passerons au motif du musée et verrons aussi comment l'œuvre d'art visuel inscrite dans le discours verbal adopte une fonction de mise en abyme, réfléchissant le travail de l'écrivain. Chemin faisant, nous espérons pouvoir mettre en relief quelques-unes des caractéristiques de l'image butorienne qui nous ont amenée à considérer *La Modification* comme un iconotexte emblématique, mode dont nous examinerons de plus près les prémisses dans le chapitre 6.

### 5.3 Robbe-Grillet

Aux critiques qui lui reprochaient d'avoir chassé l'homme de son univers, Robbe-Grillet répondait en 1959 qu'il n'en était rien : « l'homme reste au centre de mes livres, c'est toujours lui qui parle, qui entend, qui voit [...] ». <sup>203</sup> Or, à lire ses romans, on est immédiatement frappé par la scrupuleuse, quasi-scientifique, description du monde et la place qu'y occupe l'objet. La narration s'applique à présenter « les vraies choses, nettes, dures et brillantes, du monde

---

Paul Delvaux, un autre avec celles de Magritte et, enfin, un texte accompagné d'images de Robert Rauschenberg. Voir la bibliographie de Robbe-Grillet dans le numéro spécial sur Robbe-Grillet du *Magazine Littéraire*, n° 402, octobre 2001, (numéro spécial sur Robbe-Grillet), p. 63. L'ouvrage de Claude Simon, *Orion aveugle*, Éditions Skira, Genève, 1970, contient, entre autres, des reproductions de tableaux de Poussin et de Rauschenberg ainsi qu'un dessin de Simon. La production bi-médiale de Simon inclut également *Femmes* (1965) avec des gravures de Miró, Éditions Maeght, Paris, 1966, texte repris sans images en 1984 sous le titre *La Chevelure de Bérénice*, Éditions de Minuit, Paris.

<sup>201</sup> Elly Jaffé-Frem, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, Thèse de doctorat présentée à la Rijksuniversiteit Leiden, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966.

<sup>202</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris, 1973, p. 111.

<sup>203</sup> Alain Robbe-Grillet dans « Techniciens du roman », interview d'André Bourin, *Les Nouvelles littéraires* du 22 janvier 1959, p. 4. Et lorsqu'en 1984 il publie *Le Miroir qui revient*, premier volume dans une série à caractère autobiographique, il déclare avoir été profondément mal compris par la critique : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 10.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

réel. Elles ne renvoient à aucun autre monde. Elles ne sont le signe de rien d'autre que d'elles-mêmes ».<sup>204</sup> Dans cet univers romanesque, la dénotation du monde que pratique le sujet ni ne le sonde, ni ne l'affecte. Énigmatique, l'univers n'offre aucune transparence au regard humain.

L'écriture s'oppose ici à l'idée d'une interpénétration entre l'homme et le monde, idée qui découlerait du « point de vue *humaniste*, selon lequel [...] il faut [...] proclamer que l'homme est partout »<sup>205</sup> et que Robbe-Grillet n'hésite pas à taxer de « pananthropique »<sup>206</sup>. Comme le constate Elly Jaffé-Frem, le personnage robbe-grilletien s'interdit donc « l'accès à l'intérieur de l'objet parce qu'il ne tolère pas que celui-ci soit humanisé » de la sorte.<sup>207</sup> Ainsi, l'œuvre refuse tout symbolisme, toute notion de signification culturellement acquise. Que l'on ne s'attende pas à trouver chez Robbe-Grillet l'image sous forme de trope : impensable y serait la surenchère de métaphores qui donne leur caractère si particulier aux deux premiers romans de Butor, *Passage de Milan* et *L'Emploi du temps*. La métaphore présente pour Robbe-Grillet le comble de « ces analogies anthropomorphistes » qui trahissent « tout un système métaphysique » mensonger car laissant croire à une « sublime communion » entre l'homme et les objets.<sup>208</sup> Scandalisée par « la tyrannie des significations »<sup>209</sup> que véhicule d'habitude le roman, l'écriture de Robbe-Grillet vise à chasser des esprits toute suggestion d'un « sens mystérieux au centre même des choses ».<sup>210</sup> Jaffé-Frem y perçoit « une gageure » : le romancier

veut montrer la réalité telle qu'elle serait sans les mots qui sont nécessaires pour la faire apparaître. Les mots employés ont été dictés par un choix déterminé : l'écrivain les a pris à cause de leur aspect abstrait, neutre, détaché de toute implication.<sup>211</sup>

Dès lors on comprend à quel point le projet de Robbe-Grillet est à l'opposé de celui de Butor.<sup>212</sup> Chez Butor, le grouillement de sens que provoque la dénotation des objets de ce monde constitue un enjeu d'envergure dans la quête d'identité du héros. Le personnage robbe-grilletien, quant à lui, « a oublié les implications d'ordre mythologique, religieux, moral,

---

<sup>204</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 94.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>207</sup> Elly Jaffé-Frem, *op. cit.* p. 37.

<sup>208</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 49 et p. 50.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>210</sup> Elly Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 53.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>212</sup> Cf. Butor dans l'interview qui ouvre *Michel Butor. Vers une littérature du signe* d'André Helbo, Éditions Complexes, Bruxelles, 1975, p. 12 : « Bien sûr les objets sont porteurs de sens. La perception ne les dégage qu'à ce prix ; s'il n'y avait pas de sens dans les choses il n'y aurait pas de sens du tout ; ceci ne permet nullement de dire que l'univers ait un sens ; on peut même considérer que c'est une proposition contradictoire, l'univers étant justement ce à l'intérieur de quoi il peut y avoir sens. »



## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

psychologique ou esthétique, bref humain, des choses qu'il regarde ».<sup>213</sup> Avant même d'être des objets, les choses existent en tant que simples formes : hexagone, polygone, parallépipède, cône, sinusoïde.

Le regard qui constitue chez Robbe-Grillet « le sens privilégié » est « particulièrement le regard appliqué aux contours » qui s'oppose à l'idée que le monde recèlerait une « âme cachée ».<sup>214</sup> Rien d'étonnant alors à ce que « l'univers des formes » qu'évoque cette écriture soit un monde d'aplats.<sup>215</sup> Antinomique d'une profondeur que le romancier soupçonne de « métaphysique », l'aplat permet de parler du monde objectivement : « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement ».<sup>216</sup>

### 5.3.1 Un refus de profondeur

L'étude de Jaffé-Frem rapproche le choix de composition et l'attitude à l'égard de l'objet chez Robbe-Grillet du cubisme du début du siècle. Le romanesque de Robbe-Grillet et le mouvement cubiste traduiraient une même sensibilité moderne. Aussi l'un et l'autre s'en prennent-ils naturellement à la perspective, le dispositif réaliste qui avait permis à l'homme de se placer au centre du monde et de le dominer de son regard. L'invention de la perspective albertinienne à la Renaissance avait marqué un tournant dans l'histoire de la peinture occidentale en situant l'homme au centre de l'univers. Désormais, la représentation figurative des objets n'était plus que la projection du regard humain posé sur eux.<sup>217</sup> Un objet avait beau avoir de multiples facettes, seules celles qui entraient dans le champ de vue de l'observateur étaient reproduites sur la toile. La peinture cubiste, au début du XX<sup>e</sup> siècle, constitue une révolution d'envergure qui rompt tout net avec la représentation à perspective. Optant pour le regard multiple, les cubistes « déplient les volumes, les brisent et les reconstruisent sur un seul niveau à plat ».<sup>218</sup> Cette esthétique évoque pour Jaffé-Frem la peinture du Moyen Âge qui, faute de perspective en profondeur, donnait « une représentation simultanée d'événements ayant eu lieu à des époques diverses [...] ».<sup>219</sup>

Dans le roman de Robbe-Grillet, l'abandon de la perspective libère aussi la narration de la contrainte du point de vue unique qui ne sait exprimer que le seul momentané. Dans la mesure où la perception humaine est synthétique, Robbe-Grillet n'hésite pas à donner à un

---

<sup>213</sup> Elly Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 60.

<sup>214</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 65 et p. 22.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>217</sup> Ou, comme le formule Robbe-Grillet dans *Ibid.* p. 62 au sujet de Francis Ponge: « dans cet univers peuplé de choses, celles-ci ne sont plus pour l'homme que des miroirs qui lui renvoient sans fin sa propre image. Tranquilles, domestiquées, elles regardent l'homme avec son propre regard ».

<sup>218</sup> Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 52.

<sup>219</sup> *Loc. cit.*

personnage de *La Jalousie* des yeux qui « paraissent toujours se présenter de face, même quand le visage est de profil ». <sup>220</sup>

### 5.3.2 Une écriture de l'ambigu

Si l'accent est mis de la sorte sur l'aspect extérieur, sur les formes et les surfaces, c'est qu'ici les choses « ne remplissent aucun rôle secondaire ». <sup>221</sup> Jaffé-Frem rappelle que les cubistes adoptent une attitude semblable vis-à-vis de l'objet qui, dans leurs toiles, n'a souvent « que des liens superficiels de situation et d'espace. L'artiste le coupe de ses autres déterminations », n'hésitant pas à l'insérer dans des collages comme simple « forme abstraite ». <sup>222</sup> Dans la toile de Picasso, *Joueur de Mandoline*, les « doigts de la main [...] » sont peints exactement comme les chevilles de l'instrument de musique un peu plus haut. <sup>223</sup> De la même manière, Robbe-Grillet aime à souligner la ressemblance formelle entre les choses, sans pour autant laisser entendre qu'une parenté quelconque unirait les éléments entre eux. La mise en relation ne sert pas chez Robbe-Grillet à révéler dans le monde des correspondances inédites évocatrices de sens, mais au contraire à mettre en relief l'arbitraire de l'expérience subjective, distordant le réel. Que l'on mesure ici toute la distance qui sépare le projet robbe-grilletien du roman de Butor qui lui, influencé par le surréalisme et par l'imagisme, conçoit au contraire la rencontre de deux éléments hétéroclites comme susceptible de révéler une réalité qui n'aurait pu se révéler autrement.

À en croire Jaffé-Frem, une recherche délibérée d'*ambigu* imprègne toute l'œuvre de Robbe-Grillet. L'ambiguïté viserait à faire le procès de l'antropomorphisation des choses. <sup>224</sup> La volonté de semer la confusion devient particulièrement manifeste avec l'usage des variantes. Les variantes déstabilisent le statut référentiel du texte en proposant, pour un même événement, des récits concurrents. Ainsi, elles articulent le désir de « fécondité » polysémique qui caractérise la structure du type de Nouveau Roman si ardemment défendu par Jean Ricardou. Il est intéressant de noter que les exemples de variantes que Ricardou multiplie à longueur de pages dans son ouvrage *Le Nouveau Roman* sont tirés d'œuvres de Robbe-Grillet, Pinget, Sarraute et Ricardou lui-même, Butor faisant défaut. <sup>225</sup> Nous trouvons significatif le fait que Butor, tout en comptant parmi les auteurs que Ricardou reconnaîtra encore en 1973 comme des « Nouveaux Romanciers » orthodoxes, soit globalement assez peu cité en exemple dans l'étude de Ricardou. S'il y figure à fréquence sensiblement moindre que certains autres, nous y voyons l'indice que le romanesque butorien n'a pas pour objectif

---

<sup>220</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>221</sup> Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 27.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>224</sup> Voir Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>225</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

principal de casser l'illusion de réel du récit et qu'il faudra expliquer autrement la présence du spatial dans son romanesque.

### 5.3.3 Les références plastiques

Si la composition du récit robbe-grilletien affectionne le principe du collage, l'intérêt de l'auteur pour les arts visuels est perceptible aussi au niveau diégétique. L'aspect de la représentation picturale le plus nettement mis en avant dans ce romanesque est son immobilité, sa nature d'artefact. L'objet d'art contamine le réel d'un air de faux ; à ce titre l'image souscrit à l'objectif global de la fiction qui est de dénoncer comme illusoire le regard anthropocentrique que l'homme porte sur le monde. Là où, chez Butor, la référence à l'œuvre plastique sert de tremplin à la production de sens et de carrefour structural au sein du récit, elle s'inscrit chez Robbe-Grillet plus univoquement dans le projet de l'ambigu.

Construit en forme d'anneau de Mœbius, *Dans le labyrinthe* est un roman où l'œuvre d'art et le réel dynamique se confondent de façon inextricable.<sup>226</sup> L'univers représenté et l'univers donné pour réel sont télescopés de telle sorte que la frontière entre les deux dimensions ontologiques est gommée. Comme le constate Jaffé-Frem, le récit « part d'un tableau qui s'anime en scène vivante, laquelle à son tour se fige pour se réintégrer dans le cadre de la peinture », mouvement qui se répercute tout au long du livre.<sup>227</sup> Ainsi, la même constellation réduite de personnages et d'objets apparaît tantôt dans le cadre d'un tableau (qui représente un intérieur de café ou de cabaret), tantôt dans le cadre du réel (où un soldat erre à travers une ville dans laquelle se trouve un café-cabaret précisément comme celui qui est représenté dans l'image décrite et dans lequel un tableau au motif identique est accroché au mur).

La confusion entre la réalité dynamique et l'œuvre d'art statique relève notamment chez Robbe-Grillet de ce que Jaffé-Frem appelle les « phrases-charnières ».<sup>228</sup> Passages à « double sens [...] faits pour relier deux thèmes parallèles », les phrases-charnières « peuvent se rattacher aux phrases qui précèdent ou à celles qui suivent et ont une signification qui varie à mesure que le lecteur les considère comme la fin d'un épisode ou le début d'un autre ».<sup>229</sup> Elles sont alors dotées d'une « élasticité des significations » qui « les rend aptes à figurer comme transition ».<sup>230</sup> Lorsque Jean Ricardou analyse telle mise en branle des différents plans ontologiques réalité/représentation dans *Le Nouveau Roman* il souligne à juste titre que le dispositif est plus ou moins fréquent chez l'ensemble des Nouveaux Romanciers. Puis, il

---

<sup>226</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Éditions de Minuit, Paris, 1959.

<sup>227</sup> Elly Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 97.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>230</sup> *Loc. cit.*

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

propose, pour le vacillement du récit que produit ce télescopage entre l'univers représenté et l'univers donné pour réel, l'analogie d'une *écluse*.

L'analyse du phénomène montre que la transition joue sur *un segment double*, superposition d'une scène (les événements supposés réels) et de sa propre mise en abyme (les événements considérés maintenant comme représentés). La procédure s'apparente donc au fonctionnement d'une écluse : le segment fictif appartient d'abord à une séquence puis à une autre.<sup>231</sup>

Au cas où le sens de la « mutation » que connaît le passage en question va du figé au dynamique, l'écluse résulte en la « libération » de la scène ; dans le cas inverse, elle effectue au contraire une « capture », métamorphosant un segment a priori dynamique en matière morte.<sup>232</sup>

### 5.3.4 La fixation

Les écluses du romanesque de Robbe-Grillet donnent lieu aussi bien à des « libérations » qu'à des « captures ». Or, et c'est toute la particularité de cette écriture, l'œuvre de Robbe-Grillet donne inmanquablement la sensation d'un perpétuel 'arrêt sur image'. Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet fait la réflexion suivante au sujet des personnages subitement capturés en des poses immobiles dans l'œuvre de Raymond Roussel: « [...] la représentation [...] laisse en suspens tous les gestes, chutes, déferlements, etc., les éternisant dans l'imminence de leur fin et *les coupant de leur sens* ». <sup>233</sup> L'univers rousselien est un rêve de scientifique, peuplé de machines aussi ingénieuses dans leur élaboration que futiles dans leur fonction. La confusion homme/machine y est au plus sensible. Sans doute les effets de non-sens et d'étrangeté sur lesquels s'arrête ici le critique Robbe-Grillet sont-ils aussi à l'œuvre dans la récupération du procédé qu'il fait lui-même en tant que romancier. La fixation soudaine des personnages en une représentation statique, inanimée, est monnaie courante dans son œuvre : brusquement se paralysent les mouvements d'un personnage, comme s'il avait été soudainement capté par la pellicule d'un appareil de photo. Jaffé-Frem démontre comment à la fois « capture » et « libération » servent à accentuer l'atmosphère irréelle qui règne dans l'univers robbe-grilletien, soulignant le thème sartrien de l'homme « réduit au rôle d'automate ». <sup>234</sup> L'instantané, l'immobilité à laquelle est ici mise au service l'image traduirait une dette envers Sartre :

---

<sup>231</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 112-121.

<sup>233</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 76 et cité dans Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 81. C'est nous qui soulignons.

<sup>234</sup> Elly Jaffé-Frem, *op. cit.*, p. 66.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

L'idée sartrienne du regard d'autrui qui nous fige en nous aliénant notre subjectivité est utile à la compréhension de l'univers de Robbe-Grillet. Le regard ainsi conçu enlève à l'autre sa durée, le réduit à n'être qu'un instant, un être surface. Dans la plupart des livres de Robbe-Grillet, les rapports entre les personnages sont également ceux de regard à regard. Celui-ci surprend l'homme observé en plein mouvement, il n'en saisit qu'un moment pétrifié, de sorte que le geste interrompu et l'action arrêtée semblent provenir de personnages-pantins ou de marionnettes.<sup>235</sup>

### 5.3.5 Un art présentatif ?

L'ouvrage d'Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, fait le partage entre les arts *représentatifs* et *présentatifs* selon qu'est aussi ajouté ou non au premier degré de l'expression (celui de la pure forme) un second degré (celui d'une intention référentielle).<sup>236</sup> La musique, l'architecture, un art décoratif tel que l'arabesque, sont cités comme des exemples *d'arts présentatifs* où la forme seule est primée et où, par conséquent, « œuvre et objet se confondent ».<sup>237</sup> Dans les arts représentatifs, en revanche, dont la peinture figurative et la littérature, « il y a une sorte de dédoublement ontologique » puisque, dans une œuvre dite représentative,

[...] les phénomènes de la couleur, de la luminosité, des dispositifs formels évoquent une chose absente, mais dont ils m'obligent à former une idée, à mi-chemin entre l'imagination pure et la présence concrète. C'est une fiction dans laquelle j'entre, une illusion sollicitée et consentie, une hallucination douce et collective. [...] À première vue, en effet, il existe des arts (appelés représentatifs), où elle [telle fiction] joue un rôle de premier plan ; et d'autres arts (musique, architecture, art décoratif pur, etc.) où elle paraît absente.<sup>238</sup>

Si l'on s'en tient à la définition de Souriau et saisit la *représentation* comme une catégorie qui nécessite la présence d'un second degré, l'on hésiterait en effet à ranger l'écriture romanesque de Robbe-Grillet parmi les arts représentatifs, tellement ces textes prennent le contre-pied de la dite « tyrannie des significations » qu'exprimerait conventionnellement la littérature.<sup>239</sup> La peinture cubiste, en ce qu'elle frôle l'abstrait ou l'arabesque, semble en effet une analogie pertinente pour décrire le projet littéraire de Robbe-Grillet : *présenter* le monde, et non plus en donner une *représentation* déformée.

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>236</sup> Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, coll. « Science de l'homme », Flammarion, Paris, 1969.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>239</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 20.

## 5.4 Claude Simon

Claude Simon a beaucoup insisté sur les liens qui relient l'art de l'écriture et le travail du peintre, n'hésitant pas à déclarer qu'il travaille, lui-même, « comme un peintre ».<sup>240</sup> L'on constate aisément que l'aspiration didactique si manifeste chez Butor fait clairement défaut chez Simon.<sup>241</sup> Sa production ne contient pas de volet théorique et ce qu'il y a de discours critique chez Simon se manifeste, à en croire Brigitte Ferrato-Combe, à travers la seule fiction romanesque qui l'aurait intégré. Le refus de l'auteur devant la théorisation serait conforme au caractère intime de l'œuvre, largement nourrie de détails biographiques et de références personnelles.

L'œuvre d'art plastique constitue un stimulus de taille pour la production littéraire de Simon.<sup>242</sup> Comme chez Butor, l'on constate dans son univers diégétique une haute fréquence de textes et de livres, de tableaux, de sculptures et de monuments. Simon affirme que son écriture part volontiers d'une œuvre plastique réelle par laquelle elle se laisse *exciter*.<sup>243</sup> Si des tableaux réels sont à l'origine de certains textes, le romancier n'a pas pour autant l'ambition de « représenter » fidèlement l'objet visuel, mais seulement de se laisser piquer au vif par lui, attentif à ce qu'il génère en matériau pour l'écriture. Anne-Lise Blanc observe que

[...] l'auteur apparaît bien conscient de ce que son texte reste un ensemble de signes linguistiques qui peut restituer une image ou une réalité sans la répéter ni se confondre avec elle. Mais il n'en prête pas moins au langage un pouvoir visuel qui tient en particulier à sa capacité de mettre en rapport linguistiquement, selon un processus métaphorique, des réalités éloignées, de produire des figures de rhétorique, des images [...].<sup>244</sup>

Simon admire les grands peintres pour leur manière de présenter « ces 'réalités' proprement picturales qu[e sont] certains rapports de lignes et de couleurs ».<sup>245</sup> Il déclare d'une façon catégorique que « la peinture, c'[est] bien cela, c'est-à-dire ces rapports, et non l'anecdote-prétexte ».<sup>246</sup> Ferrato-Combe rapproche la position de Simon de celle formulée par Lessing dans le célèbre *Laocoon* et qu'elle résume ainsi : il s'agirait du désir de

---

<sup>240</sup> Claude Simon dans un entretien de 1979 avec Jean-Maurice de Montrémy, dont des extraits sont publiés dans *La Croix. L'Événement*, 18 octobre 1985 et cité par Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, dans une note, p. 11.

<sup>241</sup> « [...] Claude Simon, soucieux de se démarquer de toute littérature didactique ou 'engagée' », Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 61.

<sup>242</sup> Anne-Lise Blanc, « Une image de l'Espagne dans *Histoire de Claude Simon : étude d'une ekphrasis* », *Littératures*, n° 32, printemps 1995, Toulouse, pp. 177-190, p. 178.

<sup>243</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, 193.

<sup>244</sup> Anne-Lise Blanc, *op. cit.*, p. 179.

<sup>245</sup> Claude Simon, « Le métier de romancier », lettre adressée par Simon au *Monde* en 1971, publiée le 19 octobre 1985 et citée dans Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 31.

<sup>246</sup> *Loc. cit.*

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

[...] libérer la peinture des impératifs académiques qui pesaient sur elle depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : en la déclarant incapable de représenter une action dans son déroulement, il [Lessing] la dégage de ses obligations narratives et de la nécessaire fidélité aux grands textes qui fournissaient les sujets de tableaux (texte biblique, mythologie grecque, histoire antique, vies de saints...) ; cela ne signifie pas que le peintre doive aller chercher d'autres sujets, qui auraient l'inconvénient d'être moins bien connus du public, mais qu'il doit se donner pour but essentiel la représentation de la « beauté physique » et non la figuration de toutes les circonstances anecdotiques liées au sujet choisi.<sup>247</sup>

Ce serait donc à une pareille « représentation de la ' beauté physique ' » que vise le récit simonien, profondément sensualiste. Simon ne se lasse pas de juxtaposer les formules les unes à côtés des autres dans un zèle de l'évocation faisant état de toute la richesse d'associations que suscitent mots et choses. De ce fait, le récit tient sa ' mise en rotation ' beaucoup plus des digressions que des *variantes* proprement dites. De par ses nombreuses subordonnées et parenthèses, Simon joue des différents référents comme de couleurs qui se mettent en valeur l'une l'autre. Ici, pas l'ombre de la méfiance vis-à-vis des mots qui, chez Robbe-Grillet, avait donné lieu à un vocabulaire « abstrait, neutre, détaché de toute implication ». Au contraire, les longues phrases proustiennes de Simon se délectent des associations et des analogies. Ralph Sarkonak constate que

[...] for most of the descriptions of representations, whether of a simple postcard or a famous painting by Uccello, that which is described matters far less than the production of a sequence, a *text* that acquires its own rhythm and dynamics based on an internal logic. Words leading to other words, present participles engendering, generating, and producing other present participles in a series without end.<sup>248</sup>

Chez cet ancien élève de l'Académie André Lhote, c'est donc bien la description qui prévaut. L'écriture focalise les couleurs, les formes et la texture des objets. Ceci d'une manière qui évoque le regard du peintre qui, s'appêtant à traiter un motif, tourne autour de l'objet, le scrute de tous ses yeux, l'observe sous des angles différents. Si la narration organise les données du monde de façon cohérente, elle se garde bien d'imposer à ces données une velléité sémantique arrêtée. La description reste au stade pré-réflexif, l'interprétation cognitive faisant défaut. En cela, cette écriture a bien quelque chose d'impressionniste, enregistrant passivement et sur le vif les perceptions sensorielles qui s'imposent à l'homme en situation avec le monde.

---

<sup>247</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 13.

<sup>248</sup> Ralph Sarkonak, « Toward a Simonian Mimetics », dans Lois Oppenheimer, (éd.), *Three Decades of the French New Novel*, *op. cit.*, p. 94.

### 5.4.1 L'homme simonien

Là où les personnages anonymes de Robbe-Grillet occupent des espèces de terrains vagues, comme de transition, où ne règnent ni temps historique ni espace culturellement connoté, chez Simon, en revanche, l'homme appartient à un sol, à une famille, à une culture d'où il tient ses références. N'échappant pas aux rapports avec le monde, l'homme simonien s'inscrit dans un lieu et dans un temps donnés. Ici, l'homme est façonné, qu'il le veuille ou non, par le lieu et l'Histoire que celui-ci recèle. Le terroir, c'est tous les acquis de la famille, une mémoire, transmise de génération en génération. Aussi le personnage simonien vit-il une expérience accrue du temps : cyclique, son écoulement lent et implacable inscrit l'individu dans une lignée d'ancêtres et de progénitures. Si bien que les personnages simoniens se trouvent parfois cloisonnés dans un passé et un imaginaire à répéter, malgré eux, les mêmes gestes et les mêmes actes que leurs ancêtres. Les portraits d'aïeux accrochés aux murs des vieilles demeures familiales ne manquent pas d'exercer sur les vivants leur mystérieux pouvoir. S'attardant sur ces imposants portraits, Ferrato-Combe observe que les « personnages peints apparaissent comme les acteurs ou les témoins d'événements, historiques ou familiaux, sur lesquels les descendants s'interrogent ». <sup>249</sup> S'instaure alors une analogie entre portraits et descendants qui a pour effet une contamination du monde animé : « morts et vivants [sont] également perçus comme irréels ». <sup>250</sup> Le réel de la fiction est un

[...] univers miné de l'intérieur [qui] n'est plus qu'une apparence, à la manière des images peintes ou photographiques. C'est dire aussi que, face à l'incessant travail de la mort, l'image visuelle demeure la seule réalité après la destruction des corps et des objets : c'est elle qui fixe les souvenirs ou concrétise les fantasmes. <sup>251</sup>

Le pictural devient ainsi l'un des instruments à travers lesquels Simon développe et sa conception pessimiste de l'Histoire et son principe itératif. Le ressassement constant des motifs iconographiques de la peinture académique deviendrait chez le romancier une « métaphore privilégiée » de cette « Histoire cyclique dont la maîtrise échappe totalement aux individus ». <sup>252</sup> Dans ce contexte, Ferrato-Combe attire aussi notre attention sur l'emploi simonien du topos pictural qu'est le musée. <sup>253</sup> Elle constate que ce lieu est souvent imbu d'une atmosphère sensiblement funèbre. Dans les musées, « les toiles sont comme ensevelies » et les visiteurs s'y meuvent comme « parcourant un cimetière ». <sup>254</sup> Il s'ensuit que

---

<sup>249</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 155.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 129-135.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 130.



## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

« la vie et sa représentation picturale se confondent ainsi dans la même absence de réalité, il n'y a plus que des 'fantômes' et des 'silhouettes', des ombres ». <sup>255</sup> Ferrato-Combe résume :

[...] dans l'ensemble de l'œuvre la représentation picturale apparaît davantage comme la métaphore d'une sorte de retrait de la vie, de paralysie qui affecte aussi le monde des vivants. <sup>256</sup>

### 5.4.2 La Bataille de Pharsale

La scène initiale de *La Bataille de Pharsale* présente le narrateur assis dans un café en face d'un immeuble dont il est en train d'épier la façade. <sup>257</sup> Rongé par la jalousie, il soupçonne la femme aimée d'être dans les bras d'un autre homme derrière une fenêtre du cinquième étage. Cette scène, avec tout ce qu'elle comporte de désir érotique et de torture, est constamment interrompue et mise en relief par d'autres souvenirs où figurent notamment des lectures (dont Proust sur les déceptions amoureuses de Swann), des photographies et des œuvres d'art plastiques, des scènes d'atelier avec un peintre et son modèle, des scènes de guerre vécues et rapportées, etc.

Ferrato-Combe précise que, chez Simon, la réflexion sur la représentation « [I]oin de limiter son objet à la représentation picturale, [...] s'applique aussi, et simultanément, à l'écriture. Le discours sur l'art se double – et se renforce – d'un discours sur la littérature ». <sup>258</sup> Elle poursuit :

La référence picturale apparaît comme un moyen de décrire et – au-delà ou en deçà – de penser, une activité d'écriture dont elle constitue une représentation simplifiée, se substituant à elle comme un équivalent plus concret, plus familier, plus facile à appréhender [...]. <sup>259</sup>

Une des nombreuses fonctions de l'image dans *La Bataille de Pharsale* semble être celle de mettre ainsi en avant la composition du texte. Parmi ces mises en abyme structurales, l'on remarque notamment celle que constitue la référence au tableau de Poussin, intitulé *Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant*. Cette toile, peinte en 1658, représente « le géant Orion cherch[ant] les rayons de soleil qui le guériraient de sa cécité, infligée par le roi Œenopion, après qu'il eut tenté de violer sa femme ». <sup>260</sup> Pour un lecteur familier de la légende d'Orion, le sujet du tableau s'inscrit donc parfaitement dans la thématique du roman où un

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>257</sup> Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.

<sup>258</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 80.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>260</sup> Pierre Rosenberg et Véronique Damiau, *Nicolas Poussin*, Éditions d'art Somogy, Paris, 1994, p. 120.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

narrateur, hanté par une déception amoureuse, se livre à une méditation sur la souffrance et le désir. Or, la toile est ici beaucoup plus exploitée pour sa facture que pour son motif dont les implications ne sont jamais explicitées. C'est autour des souvenirs d'un voyage qui avait amené le narrateur à travers les musées de l'Europe, que se cristallise une discussion sur les différentes manières des peintres pour suggérer l'espace dans le tableau. Poussin y est cité comme le seul, en concurrence avec des artistes comme Uccello et Piero della Francesca, qui aurait réussi à représenter l'espace de telle sorte que le spectateur s'y trouve lui-même enveloppé. Pour Simon, Poussin évoque un espace

[...] creux pour ainsi dire ou plutôt creusé entourant de toutes parts le spectateur même lorsque ses personnages ne sont répartis que sur un plan comme ceux des bas-reliefs Différence avec della Francesca où cavaliers et fantassins sont alignés pressés dans un espace d'une infime épaisseur la profondeur chez Uccello ne dépassant pas celle limitée d'une scène de théâtre c'est-à-dire que le spectacle offert se déroule à l'intérieur du dièdre droit formé par le plancher de la scène et la toile de fond le spectateur restant toujours en dehors de l'autre côté de la rampe alors que chez Poussin il se trouve pour ainsi dire précipité Critique anglais qui définit le baroque *movement into space* malheureusement intraduisible le mot *into* n'ayant en français que des équivalents faibles comme *au-dedans de* ou à *l'intérieur de* [...].<sup>261</sup>

Quelques pages plus loin, l'on comprend que l'expérience des trois dimensions n'est pas seulement réservée aux spectateurs de tableaux mais aussi aux lecteurs de romans, puisque dans le compartiment de train où voyage le narrateur, une jeune femme vient d'ouvrir son livre ; aussitôt, elle est

[...] absorbée, c'est-à-dire comme si quelque chose d'immatériel qui la remplissait l'instant d'avant se vidait tout à coup, des milliers de petites particules qu'il me semblait voir, comme la limaille sur ces champs magnétiques, abandonnant le corps pour se précipiter, comme aspirées, sur les pages ouvertes, et s'y fixer, le corps maintenant inerte, comme une carapace oubliée là, posé sur la banquette, filant horizontalement au-dessus des rails à travers la campagne, tandis qu'elle était maintenant tout entière sans doute dans ce monde verdâtre que représentait le dessin sur la couverture colorisée [...].<sup>262</sup>

Quoique d'une composition bien plus ambitieuse – et exigeante – que le roman de gare de la lectrice en question, la narration chez Simon semble, elle aussi, viser à *précipiter* le lecteur au-dedans de l'espace romanesque. Suivant les méandres d'une conscience qui se raconte le monde en se repassant toujours les mêmes scènes vues sous des angles nouveaux, il est emporté dans un mouvement en spirale qui n'en finit plus.

---

<sup>261</sup> Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, op.cit., p. 160.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 172.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

Le titre du roman renvoie au célèbre combat qui opposa César à son rival Pompée (relaté dans l'une des versions latines que le narrateur avait eu à travailler au temps du collège), une bataille dont il avait, plus tard, cherché à retrouver l'emplacement lors d'un voyage en Grèce. Dès la première page, Simon y fait aussi résonner les réminiscences de quatre peintures de batailles dont Jean Rousset a identifié et auteurs et titres : il s'agirait de la fresque de Piero della Francesca, intitulée *La Défaite de Cosroès*, de *La Bataille de San Romano* d'Uccello, de *la Bataille de Guilboa* de Bruegel et de *La Victoire de Josué* de Poussin.<sup>263</sup> Ferrato-Combe constate à juste titre que :

[...] tout le roman vise à confondre les plans, à superposer constamment images de guerriers peints et souvenirs militaires du narrateur, au point qu'il est souvent difficile de faire la part de la description de tableau [...].<sup>264</sup>

Mêlant des couches spatio-temporelles disparates, ainsi que le réel et la représentation, l'ouvrage se présente comme un véritable roman-collage, un espace kaléidoscopique où les mêmes scènes-images, inlassablement reprises, ne cessent de former de nouvelles configurations à mesure qu'avance la lecture. L'effet de simultanéité des scènes qui s'ensuit participe du désir de casser la succession temporelle qui détermine le discours verbal pour y apporter, si possible, un caractère spatial :

[le] monde n'apparaît à aucun instant identique à ce qu'il était dans l'instant qui a immédiatement précédé, de sorte que, si l'on tient compte des multitudes des points d'observation, des reflets, des images virtuelles et des déformations, des altérations que celles-ci peuvent subir selon la surface réfléchissante [...], on doit se figurer l'ensemble du système comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes [...].<sup>265</sup>

Donner forme aux phénomènes est à la fois leur donner vie et arrêter leur potentiel de significations dans une représentation finie. Le flot organique d'images qui fait la structure du récit simonien semble vouloir pallier à ce risque de finitude. La juxtaposition de fragments, tirés de contextes divers, crée une structure narrative discontinue qui oblige le lecteur à adopter une attitude « plus proche sans doute de celle d'un lecteur de poèmes ».<sup>266</sup>

La mise en abyme, le jeu entre réel et représentation, l'usage des citations sont, chez Simon comme chez beaucoup de Nouveaux Romanciers, autant de dispositifs narratifs qui concourent à problématiser l'idée de la représentation et du voir. Le désir d'animer l'image et de créer un espace qui saurait rivaliser avec le réel, semble participer d'une envie de dire quelque chose sur la nature ontologique de ce même réel : de rappeler ce qu'il a, lui aussi, de

---

<sup>263</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 62.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>265</sup> Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>266</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 85.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

récit et de représentation. Dans *La Bataille de Pharsale*, une description de tableau évoque des « soldats, côté jardin, blessés ou tiraillant encore dans des poses réalistes c'est-à-dire comme les gens imaginent la réalité ou peut-être à force de l'imaginer finissent par la voir ». <sup>267</sup> Enfin arrivé au pied de la colline du Nord de la Grèce où est censé s'être déroulée la bataille entre César et Pompée, le narrateur constate :

[...] de toute façon les choses ne se sont jamais passées comme on l'imagine ou si tu préfères on n'imagine jamais les choses comme elles se passent en réalité et même si tu y assistes tu ne peux jamais les voir comme [...] elles sont Alors fais comme tout le monde et décide qu'elles sont ce que tu crois voir ou imagine-les et décide que c'est comme ça que ça s'est passé et alors ça se sera réellement passé ici [...]. <sup>268</sup>

### 5.4.3 Écrire en peintre

Dans *Reflections on the Word « Image »*, P. N. Furbank souligne que la nature isomorphe du code dont se sert le peintre permet une correspondance parfaite entre ce qui est représenté sur la toile et l'image qui frappe la rétine du spectateur. <sup>269</sup> L'écrivain, en revanche, travaille en sachant que, si précise soit-elle, aucune description verbale n'est en mesure de déterminer l'exacte image mentale que ses mots stimuleront chez le lecteur. L'écriture étant un code qui nécessite une traduction, il a beau désigner de façon la plus précise son référent, celui-ci restera toujours défini d'une manière plus générale qu'il ne l'aurait été s'il avait été tracé par le peintre. Judith Dundas résume ainsi les spécificités respectives des deux codes :

Since his medium is not paint but words, the poet or novelist will be clear exactly where the painter is vague – that is, in directing attention to *meaning*; and he will be vague exactly where the representational painter will be clear – that is, in depicting the *appearances* of things. <sup>270</sup>

Il nous semble que le romanesque de Butor a pris la juste mesure de cette évidence, en recourant volontiers aux images de répertoire dont le seul titre ou motif suffit à évoquer l'œuvre au lecteur. La revendication de Simon d'écrire « comme un peintre » semble justifiée, dans la mesure où le code verbal se prête au principe de l'image qui est de donner à voir l'apparence des choses. L'évocation laconique qu'affectionne en revanche le romanesque butorien permet, non pas tant de *faire voir*, mais d'accentuer notamment cette autre dimension

---

<sup>267</sup> Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>269</sup> P. N. Furbank, *Reflections on the Word « Image »*, Secker & Warburg, London, 1970, p. 23.

<sup>270</sup> Judith Dundas, « Style and the Mind's Eye », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 37, 1979, p. 325, cité dans Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Liberförlag, Lund, 1982, p. 27. C'est nous qui soulignons.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

de l'image qui est de *faire sens*. Nous voilà, avec Butor, dans une écriture qui focalise tout autant l'aspect sémantique de l'œuvre portée que ses formes, ses lignes et sa composition.

Au cours de son voyage en train à travers l'Europe, le narrateur de *La Bataille de Pharsale* passe son temps à feuilleter un ouvrage d'histoire de l'art. Face à l'académisme rigide de l'auteur, il réagit avec agacement. Comme le note Ferrato-Combe, les commentaires du narrateur traduisent « son indignation [...], son refus d'un art allégorique, d'un art au service d'une idéologie, d'un art visant à délivrer un message ». <sup>271</sup> Que l'on juge de la différence qui sépare les projets respectifs de Simon et de Butor, quand le passager du train dans *La Modification*, Léon Delmont, se trouvera au contraire assailli par un maelström d'images qui véhiculent précisément des messages de ce type. C'est que leur fonction de mythologies, dans le sens que donne Barthes à ce terme, est toujours problématisée au niveau diégétique chez Butor. <sup>272</sup>

### 5.5 Remarques conclusives

Si l'image est donc bien à l'honneur chez ces trois Nouveaux Romanciers, ils ont chacun leur façon de la concevoir et de l'aborder. Son emploi varie en fonction de la perspective du monde qu'adopte et transmet chacune de ces écritures. Pour différencier et pour caractériser les diverses approches de Robbe-Grillet, Simon et Butor on pourrait, nous semble-t-il, les considérer à la lumière des trois niveaux de la description proposées par l'historien d'art Erwin Panofsky dans sa méthode d'analyse de l'œuvre d'art visuel. Dans *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Panofsky distingue entre trois strates de la description de l'image qui rendent compte des différents niveaux de signification de l'œuvre. <sup>273</sup> La première, qualifiée de *pré-iconographique*, ne fait état que des formes, des lignes et des couleurs. La seconde, en revanche, identifie ces formes comme un motif à signification secondaire, conventionnelle : ce niveau de la description, que Panofsky désigne d'*iconographique*, permet donc de nommer la représentation. Le troisième niveau, enfin, est la description *iconologique* où est interrogé l'arrière-fond culturel de l'œuvre. <sup>274</sup> Dans la

---

<sup>271</sup> Brigitte Ferrato-Combe, *op. cit.*, p. 83.

<sup>272</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

<sup>273</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, 1939, pp. 3-17.

<sup>274</sup> Panofsky illustre les trois niveaux de la description par une scène du quotidien, p. 3ff : « When an acquaintance greets me on the street by removing his hat, what I see from a *formal* point of view is nothing but the change of certain details within a configuration forming part of the general pattern of colour, lines and volumes which constitutes my world of vision. When I identify, as I automatically do, this configuration as an *object* (gentleman), and the change of detail as an *event* (hat-removing), I have already overstepped the limits of purely *formal* perception and entered a first sphere of *subject matter* or *meaning*. The meaning thus perceived is of an elementary and easily understandable nature, and we shall call it the *factual meaning*; it is apprehended by simply identifying certain visible forms with certain objects known to me from practical experience, and by identifying the change in their relations with certain actions or events.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

mesure où l'écriture de Robbe-Grillet refuse si ostensiblement « la tyrannie des significations »<sup>275</sup>, elle nous semble évoquer le monde depuis un point de vue proche de celui de la description *pré-iconographique* du modèle de Panofsky, niveau de l'analyse où l'on se contente de noter les formes primaires qui composent l'image. Le pictural simonien, en revanche, ferait davantage écho au niveau *iconographique* où l'on met ensuite en relation les divers éléments picturaux pour les faire concourir en une composition cohérente, la représentation d'un motif. L'emploi de l'image chez Butor, enfin, qui insiste sur l'idée d'un sens, d'un concept véhiculé par l'image, serait à rapprocher du niveau *iconologique* où l'analyse s'occupe à interpréter sémantiquement l'image et à savoir quel est le contexte idéologique, la *Weltanschauung* qu'elle traduit.<sup>276</sup> C'est précisément cette dimension du texte de Butor et ces implications sur la lecture qui nous semblent justifier pour *La Modification* le qualificatif d'iconotexte emblématique.

Le recours d'une part à des images de répertoire qui invitent le lecteur à l'interprétation et, d'autre part, à la composition dialogique entre texte et image, préparant la lecture, permet de ranger l'écriture butorienne dans la catégorie des récits expressément didactiques. Si nous voulons étudier *La Modification* comme un iconotexte emblématique, c'est parce que nous pensons que la dynamique entre discursif et visuel informe les rapports sémantiques du texte de façon précise : en renvoyant le lecteur à des schémas familiers, le pictural participe à pré-structurer une lecture vagabonde. Avec son principe de fonctionnement analogique, l'image établit des rapports d'ordre métaphorique dans un texte à prédominance métonymique. Ce jeu entre le sensible et l'intelligible relève chez Butor d'un didactisme revendiqué qui rappelle celui du dialogue métonymico-métaphorique de l'emblème, art que le public de la Renaissance perçut autant comme un divertissement que comme une méthode heuristique, une façon particulière de chercher la connaissance. C'est que *La Modification* met en place un dialogue entre l'axe métaphorique et l'axe métonymique qui permet d'instaurer entre les

---

[...] However, my realization that the lifting of the hat stands for a greeting belongs in an altogether different realm of interpretation. This form of salute is peculiar to the western world and is a residue of medieval chivalry; [...] To understand this significance of the gentleman's action I must not only be familiar with the practical world of objects and events, but also with the more-than-practical world of customs and cultural traditions peculiar to a certain civilization. [...] Therefore, when I interpret the removal of a hat as a polite greeting, I recognize in it a meaning which may be called *secondary* or *conventional*; it differs from the *primary* or *natural* one in that it is intelligible instead of being sensible, and in that it has been consciously imparted to the practical action by which it is conveyed. And finally: besides constituting a natural event in space and time, besides naturally indicating moods or feelings, besides conveying a conventional greeting, the action of my acquaintance can reveal to an experienced observer all that goes to make up his 'personality'. This personality is conditioned by his being a man of the twentieth century, by his national, social and educational background, by the previous history of his life and by his present surroundings, but it is also distinguished by an individual manner of viewing things and reacting to the world which, if rationalized, would have to be called philosophy. [...] The meaning thus discovered may be called the *intrinsic meaning* or *content*; it is essential where the two other kinds of meaning, the *primary* or *natural* and the *secondary* or *conventional*, are phenomenal. »

<sup>275</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 20.

<sup>276</sup> Cf. Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 1993, p. 113.

## Trois approches de l'image dans le Nouveau Roman

éléments non seulement des analogies de formes mais aussi de sens. Butor insiste sur ce dernier point :

La poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme poésie qui a su tirer la leçon du roman, sera une poésie capable de s'explicitier elle-même, montrer quelle est sa situation ; elle pourra inclure son propre commentaire.<sup>277</sup>

Pour Butor, si l'image évoque d'abord sa dimension visuelle, le signifiant, elle n'en est pas pour autant dépouillée de signifié ; si le mot renvoie d'abord au sens, au signifié, l'on ne saurait faire abstraction de sa dimension visuelle, signifiante. Le romanesque butorien, qui vient de la poésie et qui finira par y retourner, est également sensible aux deux faces. Et c'est en se fiant à la capacité des mots de faire voir, et à celle des images de faire sens, que Butor construit son récit romanesque. Non seulement le récit s'adresse ouvertement au lecteur, mais il le réclame. Il ne saurait être, ne saurait se concrétiser sans lui. C'est au lecteur qu'il revient d'actualiser ce qui était resté, jusqu'alors, dans le virtuel.

---

<sup>277</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, pp. 25.

## 6. Le romanesque butorien – de l'ordre de l'iconotexte

Si le roman veut donner une représentation tant soit peu complète de la réalité humaine, lui donner sa propre image, et donc agir sur elle en vérité, il faut bien qu'il nous parle d'un monde où non seulement peut se produire l'avènement de la musique, mais où il est inévitable, qu'il nous montre comment les moments musicaux de certains personnages : écoute, étude, même composition, se lient au reste de leur existence, serait-ce à leur insu. Eh bien, en ce qui concerne l'espace, son intérêt n'est pas moins grand, toute aussi étroite sa parenté avec les arts qui l'explorent, la peinture en particulier. Non seulement il peut, mais il doit à certains moments les inclure.<sup>278</sup>

On le sait, le dialogue interartistique entre image et texte s'effectue chez Butor tantôt par des œuvres bi-médiales, tantôt par des œuvres qui n'ont recours qu'au seul verbal pour évoquer l'image. Dans le cas du romanesque, qui est celui qui nous intéresse dans la présente étude, il s'agit d'œuvres où le discursif s'offre en « mémoire » du pictural et où le lecteur trouvera par conséquent le « souvenir du tableau dans le texte ».<sup>279</sup> Si le terme iconotexte est récent, la tentative de fusion entre image et mots auquel il renvoie est cependant riche d'une longue tradition. Un bref regard en arrière nous apprendra que l'iconotextualité s'inscrit au sein de la représentation littéraire depuis fort longtemps et qu'elle a donné naissance à des modes d'écriture divers.

### 6.1 La rivalité entre les codes

Au cours de l'histoire, les arts se sont souvent disputé le titre du plus évocateur et du plus riche des systèmes de représentation. Si la musique émerge au XVIII<sup>e</sup> siècle comme un système sémiotique privilégié, c'est surtout entre les arts visuels et l'art verbal que se sont

---

<sup>278</sup> Michel Butor, « L'Espace du roman » *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>279</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 143.



déroulées les joutes. En Occident, la peinture reste de tendance figurative jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle et passe pour un médium dont les signes sont dit *motivés* parce qu'isomorphes au référent : ce sont des *icones* pour emprunter la terminologie des sémiologues.<sup>280</sup> Cela donne à l'image le statut de signe sensible voire naturel. L'image ressemble au référent réel et se laisse immédiatement appréhender par les sens. Ainsi, c'est à l'image que la convention attribue la spatialité et la simultanéité.<sup>281</sup> Le signe discursif, en revanche, doit sa puissance à un symbolisme institué. Le texte se compose de *symboles* qui nécessitent le recours à un code pour être compris. Par convention, on attribue au texte la linéarité et la temporalité, et celui-ci relève de l'énonciation plutôt que de la représentation.<sup>282</sup>

Longtemps le poète qui cherche à capturer un pan du réel sur sa feuille blanche regardera d'un œil jaloux le travail du peintre, dont le médium lui paraît plus direct puisqu'il permet le substitut visuel de son modèle. Le caractère arbitraire du signe verbal range au contraire l'écriture parmi les codes intelligibles : elle demande que l'on passe par une traduction, le lecteur aura à passer du signe au concept avant qu'il n'aboutisse enfin à une image mentale de l'objet désigné. Butor précise ainsi l'enjeu :

[...] une peinture [...], pourvu qu'elle soit de petit format, peut être appréhendée d'un seul coup, alors que nous épelons d'abord le texte lettre à lettre, puis l'annonçons mot par mot, puis prenons notre envol sur la page [...].<sup>283</sup>

Or, comme nous le rappelle Murray Krieger, l'arbitraire du signe linguistique dote aussi le verbal de ses propres avantages.<sup>284</sup> Là où le peintre est soumis à un objet extérieur dont l'aspect physique détermine et limite la représentation, ni poète, ni lecteur ne dépendent, pour l'interprétation du mot, d'un modèle visuel fini. Le mot laisse libre cours à l'imaginaire, il ouvre sur un vague, aspect auquel la modernité sera particulièrement sensible et qui fera monter la cote du verbal au fur et à mesure qu'une esthétique qui privilégie le sujet créateur l'emporte sur une esthétique mimétique. Le verbal se présente alors comme

[...] a medium privileged by its very intelligibility, which opens the sensible world to the free-ranging imagination without being bound by the limitations of the sensible as revealed in the visual field.<sup>285</sup>

---

<sup>280</sup> Voir l'article sur Charles Sanders Peirce dans *Dictionnaire des philosophes*, tome K-Z, Denis Huisman (dir.), PUF, Paris, 1984, p. 2024.

<sup>281</sup> Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », dans Alain Montandon (éd.), *Signe, texte et image, op. cit.*, p. 27.

<sup>282</sup> *Loc. cit.*

<sup>283</sup> Michel Butor, dans « Voir, entendre les couleurs du silence. Un entretien de Michel Butor avec Alain Freixe », *La Sape, op. cit.*, p. 79.

<sup>284</sup> Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 12.

## 6.2 L'enargeia et l'idée d'un échange fructueux entre les codes

Si texte et image ont été considérés dans l'histoire occidentale comme des arts sœurs, c'est que la distribution des grâces s'est faite de façon parfaitement égale : alors que le mot donne l'impression de *signifier*, l'image donne l'impression *d'être*.<sup>286</sup> L'un est doté de temporalité et de parole mais dénué de corps véritable, l'autre est forme sensible condamnée au silence et à l'immobilité. Alors, quoi de plus naturel dans un paradigme de représentation littéraire qui vise à donner au lecteur l'équivalent du réel, que de vouloir tirer parti des deux codes?

L'ouvrage aujourd'hui classique de Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, retrace l'histoire de la représentation mimétique en Occident depuis ses débuts naturalistes, qui voulaient que le poète ait pour seul impératif de rendre le plus fidèlement possible le monde réel, quitte à en produire l'illusion, la copie.<sup>287</sup> Loin de partager le profond soupçon que la représentation inspirait à Platon, cette conception de l'art ne discrédite pas l'idée de copie, pas plus qu'elle ne remet en doute la transparence du signe, sa capacité de faire 'paraître' le référent réel. C'est aussi la doctrine esthétique qui va prévaloir au cours d'une bonne partie de l'Antiquité grecque et romaine.<sup>288</sup> Plutarque s'en fait le défenseur éloquent et emprunte à la tradition rhétorique le terme *enargeia* pour désigner la vivacité et l'illusion de réel caractérisant les œuvres littéraires qui en résultent. « *Enargeia* implies the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural »<sup>289</sup>, observe Hagstrum et précise bien que chez Plutarque « the term 'imitation' links art and reality. It is, in fact, the close relationship of art and reality that validates art ».<sup>290</sup>

Le paradigme de l'enargeia va donc déclencher entre poètes et peintres une émulation des plus fécondes et donner lieu à des formes hybrides visant l'articulation entre le sensible et l'intelligible. L'idée, si souvent soulignée par Butor<sup>291</sup>, qu'il y aurait une profonde affinité entre image et texte et que les deux codes ne pourraient que bénéficier d'un échange se trouve déjà formulée dans la célèbre phrase que Plutarque attribue à Simonide de Céos : la peinture est un poème muet et la poésie un tableau parlant.<sup>292</sup> C'est également dans la même veine qu'a été interprétée la formule maintes fois reprise d'Horace dans *l'Ars poetica* - « ut pictura

---

<sup>286</sup> Guy Gauthier, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Éditions Edilig, coll. « Médiathèque », Paris, 1986, p. 70. Dans *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Éditions Nathan, coll. « Fac. Image », 1994, p. 49, Martine Joly rappelle que la ressemblance formelle de l'image avec son référent a pu rapprocher l'image, signe iconique, de l'indice, signe qui entretient avec son référent un rapport de contiguïté, ce qui vaut au signe la qualité de trace du référent absent. Le cas le plus célèbre est bien sûr le Mandylion, le saint-suaire sur lequel aurait été imprimée la face du Christ mort.

<sup>287</sup> Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>291</sup> Citons à titre d'exemple cette phrase tirée de l'article « La peinture se repeuple », *op. cit.*, p. 7 : « [...] ces murs de carton que l'on essaie de nouveau d'instaurer entre la peinture et les autres activités de l'esprit, la littérature notamment, murs qu'il faut absolument abattre ».

<sup>292</sup> Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, *op. cit.*, p. 10.

poesis » - qui, hors contexte, semblerait sommer le poète de rendre sa poésie visuelle et immédiate comme l'image.<sup>293</sup> Il s'agit donc pour le discursif d'intégrer les spécificités attribuées par la convention à l'image, à savoir le sensible, l'immédiat et le spatial. Combiné avec l'intelligible de l'écrit qui instaure aussi dans l'œuvre une temporalité, il en résulterait un objet doté simultanément de corps et de parole. Le poète qui aspire à ce que son texte soit « the faithful rendition of life and of nature » cherchera donc à reproduire, à travers son propre médium, les effets illusionnistes tant admirés chez le peintre.<sup>294</sup> Lui aussi s'efforcera de 'faire image' avec ses mots.

### 6.3 L'ekphrasis

Les fondements historiques de cette littérature qui cherche la vivacité par le biais de l'image remontent très loin en Occident. On cite couramment la description du bouclier d'Achille, dans l'*Illiade* d'Homère, comme une référence qui fait date.<sup>295</sup> Dans la mesure où la description élaborée d'un objet statique suspend le flux temporel du récit, elle est un dispositif privilégié du poète pour faire intervenir le spatial dans le linéaire. Or, selon Jean H. Hagstrum, c'est avec les épigrammes grecques, conçues dans l'Antiquité et rassemblées au X<sup>e</sup> siècle sous le titre d'*Anthologie grecque*, que l'on distingue l'avènement d'un genre littéraire distinct. Les épigrammes grecques sont un assemblage d'inscriptions, de légendes destinées à orner des œuvres plastiques comme des statues, des tombes et des urnes, souvent en commémoration d'un défunt.<sup>296</sup> Parmi celles-ci on trouve beaucoup d'exemples où l'inscription épigrammatique dote littéralement l'artefact d'une voix. Ce lien entre l'image et

---

<sup>293</sup> Horace, *Art poétique*, édition et traduction de Léon Herrmann, *Latomus. Revue d'études latines*, vol. VII, Bruxelles, 1951, p. 35. Comme les critiques l'ont fait remarquer, cette interprétation n'est pas fidèle à l'esprit du poème d'Horace. Le lecteur pourra lui-même s'en rendre compte ci-dessous où nous donnons l'intégralité de la strophe (vers 361-365) de l'*Art poétique* d'Horace suivie de sa traduction française:

« Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes  
te capiat magis et quaedam, si longius abstes ;  
haec amat obscurum ; uolet haec sub luce uideri  
iudicis argutum quae non formidat acumen  
haec placuit semel ; haec deciens repetita placebit »

« Les poésies sont comme les peintures : il y en a une qui vous séduira plus si vous vous tenez assez près, une autre si vous vous écartez davantage ; celle-là aime l'obscurité, celle-là veut être vue en pleine lumière, celle-là ne plaît qu'une fois, l'autre, celle qui ne redoute pas la pénétrante perspicacité du juge, reprise dix fois plaira dix fois. »

<sup>294</sup> Jean H. Hagstrum, *op. cit.*, p. 10.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pp. 19-22.

<sup>296</sup> En ceci, elles renoueraient avec la « pratique de l'embaumement » que l'on connaît notamment dans les anciennes civilisations égyptiennes et dans laquelle André Bazin veut voir la genèse même de l'œuvre d'art, comme une « défense contre le temps » et contre la mort, voir André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », [*Problèmes de la peinture*, 1945], *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », Paris, 1985, p. 9. Cette fonction magique de l'objet d'art est également suggérée à maintes reprises par Butor qui affirme toujours écrire pour contrecarrer la mort. Voir notamment Georges Charbonnier, *op. cit.* et Michel Butor, *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Éditions Balland, coll. « Le commerce des idées », Paris, 1980.

la parole serait perceptible dans l'étymologie du terme ekphrasis que Hagstrum fait remonter au verbe grec *ekphrazein* signifiant « dire pleinement » (« 'to speak out', 'to tell in full' »).<sup>297</sup> En fait, le critique américain voudrait réserver la désignation ekphrasis aux seuls poèmes qui, comme « Ode on a Grecian Urn » de Keats, font parler l'objet d'art avec une voix humaine (figure rhétorique plus couramment désignée par le terme *prosopopée*). Si un chercheur comme James A. W. Heffernan insiste tout autant sur le rôle de la prosopopée dans l'avènement de l'ekphrasis en tant que mode littéraire – « [t]raditionally, [...] ekphrasis is narrational and prosopopoeial », il ne va pas jusqu'à en faire le *sine qua non* du mode ekphrastique.<sup>298</sup> Il convient donc de préciser que la définition de Hagstrum est bien plus restreinte que celle que l'on fait normalement du terme.

### 6.4 Les *Imagines* de Philostrate

À l'origine un terme par lequel les rhétoriciens désignaient une description verbale quelconque à condition qu'elle fût vivace<sup>299</sup>, l'ekphrasis est aujourd'hui devenue plus généralement synonyme de la description d'une œuvre d'art plastique.<sup>300</sup> Les *Imagines*, ouvrage du sophiste Philostrate l'Ancien paru au cours du II<sup>e</sup> siècle après J.-C., sont souvent citées comme référence pour cette définition restrictive du terme. Le texte de Philostrate consiste en une série de descriptions élaborées de tableaux - réels ou imaginaires - dont l'évocation verbale vise, conformément au principe de l'enargeia, à donner la sensation de voir réellement l'œuvre apparaître.<sup>301</sup> Exercice rhétorique, l'ekphrasis consistait à « tenter de recréer par les mots l'œuvre absente dans l'esprit des auditeurs et de mettre ainsi en concurrence deux arts ».<sup>302</sup>

---

<sup>297</sup> Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, *op. cit.*, p. 18 en note.

<sup>298</sup> James A. W. Heffernan, « Ekphrasis and Representation », dans *New Literary History*, vol. 22, n° 2 Spring 1991, (pp. 297-316) p. 304.

<sup>299</sup> Dans « *Ekphrasis* ancient and modern : the invention of a genre », *Word and Image. A Journal of verbal/visual enquiry*, vol 15, no. 1, janvier-mars 1999, (pp. 7-18) p. 11, Ruth Webb distingue chez les rhétoriciens anciens notamment quatre domaines de description ekphrastique ; une personne, un lieu, un moment, un événement.

<sup>300</sup> À en croire Ruth Webb, cette définition moderne aurait été préparée dès le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à l'intérêt des romantiques pour les relations interartistiques et pour le texte comme artefact. Pourtant, selon la même source (p. 10), ce n'est qu'en 1955, avec l'article de Léo Spitzer sur le poème de Keats, « Ode on a Grecian Urn », qu'elle aurait été définitivement consacrée : Leo Spitzer, « The 'Ode on a Grecian Urn', or content vs. Metagrammar », *Comparative Literature* VII, 1955.

<sup>301</sup> « Ekphrasis » étant un terme qui a été attribué à ces descriptions *a posteriori*, puisque c'est le neveu de l'auteur, Philostrate le Jeune, qui les qualifie ainsi dans un ouvrage qui se veut la continuation de celui de son célèbre parent. Voir l'introduction de Arthur Fairbanks dans *Philostratus. Imagines. Callistratus. Descriptions.*, T.E. Page, E. Capps, (ed.) W.H.D. Rouse, William Heinemann LTD, London/ G.P. Putnam's sons, New York, 1931.

<sup>302</sup> Martine Joly, *op. cit.*, p. 43.

## Le romanesque butorien – de l'ordre de l'iconotexte

L'attrait qu'exerce l'image sur le poète ne se résume pas à sa seule plasticité, mais aussi à l'illusion de vie qu'elle fait passer. Le paramètre de la parole inscrit l'artefact dans une temporalité que l'image immobile ne connaît pas en elle-même. Butor observe que

[...] tous les textes sur la peinture [...] : descriptions, commentaires, appréciations, interprétations, sociologie, psychologie, etc. vont introduire ou réintroduire du temps dans l'image. Même si j'ai le tableau ou sa reproduction sous les yeux, le texte qui l'accompagne va attirer mon attention successivement sur ses détails et ses aspects. Ainsi lors de la visite commentée dans les musées, que le guide soit en chair et en os, ou présent seulement sous la forme d'enregistrement, le fil de discours à notre oreille va obliger notre œil à un parcours à vitesses contrôlées. Le texte transforme le tableau en film [...].<sup>303</sup>

L'ekphrasis met en place un échange réciproque : si l'image évoquée fournit au texte du spatial, celle-ci se dynamise à son tour, une fois transposée dans le domaine verbal. C'est qu'elle se voit contaminée par le principe dominant qui y règne et qui est celui du temporel, du mouvement, de l'intelligible. James A. W. Heffernan, l'un des chercheurs se consacrant au domaine des études interartistiques grâce à qui le terme d'ekphrasis a connu un regain d'intérêt dans les dernières décennies, résume ainsi l'enjeu :

From Homer's time to our own, ekphrastic literature reveals again and again this narrative response to pictorial stasis, this storytelling impulse that language by its very nature seems to release and stimulate. [...] [E]kphrasis is dynamic and obstetric; it typically delivers *from* the pregnant moment of visual art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that visual art tells only by implication.<sup>304</sup>

### 6.5 L'emblème

Cet effort de faire jouer les deux codes de telle sorte qu'il en résulte une fusion entre le spatial et le narratif caractérise tout autant l'emblème, ce mode iconotextuel inventé sous la Renaissance et qui se réclamait ouvertement de la tradition des épigrammes grecques et de l'ekphrasis.<sup>305</sup> Daniel Russell situe le début de la vogue emblématique en Europe en 1531, année où le juriste et poète italien Alciat publia le premier livre d'emblèmes.<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 218.

<sup>304</sup> James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, p. 4-5.

<sup>305</sup> Dans *The Emblem and Device in France*, op. cit., p. 96, Daniel S. Russell renvoie au principal théoricien de l'emblème au XVI<sup>e</sup> siècle en France, le jésuite Claude-François Menestrier, qui comptait à la fois *L'Anthologie grecque* et les *Imagines* de Philostrate parmi les prédécesseurs de l'emblème.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 19.

## Le romanescque butorien – de l'ordre de l'iconotexte

Composition hybride, l'emblème arrivait à combiner texte et image d'une manière particulièrement riche et ingénieuse dans un ensemble à visée didactique qui exigeait du lecteur une certaine habileté d'interprétation.<sup>307</sup> Dans sa forme prototypique, il présentait une image visuelle (la *pictura*) encadrée de deux éléments verbaux (le *motto* et la *subscriptio*). Or, Russell montre que malgré un effort de théorisation certain au XVII<sup>e</sup> siècle, l'emblème resta non-codifié comme forme, à la différence de la devise qui fut clairement codifiée. Furent publiées sous le nom d'emblèmes tantôt des œuvres ne présentant qu'un seul composant, tantôt celles où le nombre ne dépassa pas deux ; la longueur des textes variait également beaucoup, tout comme la complexité de l'image de la *pictura*. Certains emblèmes ne comportaient même pas de texte, d'autres pas d'image visuelle.<sup>308</sup> La diversité des formes emblématiques était, en effet, si grande que Russell hésite de parler de l'emblème en tant qu'une forme définie : mieux vaut, selon lui, traiter l'emblème comme un mode, une technique, voire un processus :

The emblem demonstrated a process, but it did not provide the coordinates for defining a formal genre. The reason is that the emblem is a way of taking a position in relation to fragments of earlier artworks; thus, it is more nearly an interpretive strategy than a formal model. As a reading process, the emblematic attitude towards cultural artifacts could not, of course, make 17<sup>th</sup>-century men and women into 20<sup>th</sup>-century readers, but it did help some readers take a first step towards the more active and independent role in the production of meaning that during the past 200 years has come increasingly to characterize the act of reading. In this way, the emblem played a more important role in the evolution of Western culture than has traditionally been acknowledged.<sup>309</sup>

Parce que l'emblème était construit à partir de matériaux connus recyclés à des fins nouvelles, son attrait était double : le public reconnaissait en lui des motifs familiers, choisis et disposés néanmoins de façon à fabriquer un sens tout neuf. La lecture de l'emblème offrait ainsi à la fois le plaisir de la reconnaissance et celui de l'énigme à déchiffrer. Pour ces divers motifs,

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 153: « [T]he emblem could have as many as three (or as few as one) textual components of almost any length, either in prose or in verse; and sometimes the emblem actually had no text at all, but was simply an allegorical picture in which the arbitrary combination and juxtaposition of iconographical motifs yielded a kind of syntax of position from which the reader would transcribe the implicit text that makes sense of the picture as an allegorical construct. It was expected that the text of the emblem, whether explicit or implicit, would be formed around a description of the often very complicated illustration it accompanied ».

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 179f. Cf. p. 162: « [In] real French emblem books [...] the compositions range in complexity from the simple two-part inventions in La Perrière's *Theatre des bons engins* to the complicated and typographically sophisticated four-part emblems of Corrozet's *Hécatomgraphie*. All in all, generic definitions based on a formal description are not very helpful in understanding and classifying the ever-changing manifestations of the emblem idea in France. » Cf. p. 164: « If it is not a form, what then, is an emblem? Perhaps the emblem was simply a way of presenting or communicating moral commonplaces, doctrinal principles, political propaganda, alchemical recipes or even philosophical ideas through the combination of discursive text with a pseudo-ideogrammatic code of a non-linguistic nature. Instead of talking about emblems, then, it would perhaps be more instructive to explore the idea of an emblematic process. »

l'emblématisse avait recours à de grands ensembles canoniques de la littérature et de l'art comme la Bible, les *Métamorphoses* d'Ovide, des fables et bestiaires, des recueils d'aphorismes ou de proverbes illustrés, des manuels d'iconologie etc., dont il dépouillait des fragments caractéristiques. Tirés d'ensembles plus importants, ces motifs picturaux ou verbaux renvoyaient métonymiquement à des systèmes de référence préalables et donc à des significations instituées, consacrées par une tradition ou une autre. Bricoleur, l'emblématisse redistribuait ensuite ces valeurs à son gré pour les besoins de son emblème :

[E]mblems and emblem books [...] were composed with motifs which had been « detached » from the works of other authors to serve as borrowed rhetorical ornaments. [...] But by being turned to different purposes and combined, mosaic-like, into new configurations, these borrowed materials served, at least in theory, to create something new and different.<sup>310</sup>

Pour le compte de l'iconotexte en tant que catégorie globale, Reinhard Krüger insiste sur le rôle que joue l'élément familier et préalablement codifié dans la production de sens nouveau.<sup>311</sup> L'utilisation de la citation familière serait en fait à comparer avec l'usage d'un *ready made*, analogie qui nous semble particulièrement bienvenue dans le cas de Butor, qui a souvent témoigné de son admiration pour l'œuvre de Marcel Duchamp. Krüger précise :

Par ses différents modes de signification et de pensée, l'iconotexte est un phénomène d'intersubjectivité de tout premier ordre. Il est une forme artistique dans laquelle la constitution sociale des pratiques signifiantes et la constitution intersubjective de l'individu (de l'artiste) est acceptée [sic] et les illusions romantiques ou post-romantiques sur l'individu, voire l'idéologie bourgeoise sur la subjectivité, sont consciencieusement rejetées. [...] Dans l'œuvre de constitution intersubjective les artistes acceptent la portée des pratiques signifiantes de l'autre pour la constitution de la propre pratique signifiante. Si un artiste utilise un signe ou un répertoire de signes il est contraint de l'emprunter aux autres [...]. L'usage d'un signe fabriqué ou utilisé par l'autre peut être comparé à l'usage d'un *ready made*. Celui-ci est dégagé de l'usage prévu ou habituel pour être placé dans un autre contexte – le contexte de l'art – qui sera le plan sur lequel s'opère de façon matérielle et sémantique sinon un déplacement total, du moins l'élargissement de sa fonction.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 88. Employant la terminologie des théoriciens de la réception au XX<sup>e</sup> siècle, on dirait que le contexte référentiel dont est issu l'élément cité apparaît comme *un arrière-plan* permettant au lecteur de donner à l'élément un premier sens. Cet élément familier connaîtra ensuite une *dépragmatisation* au cours de l'acte de lecture parce que distribué dans le texte de manière à entrer dans de nouvelles configurations de sens. Cf. Wolfgang Iser, *op. cit.* Pour une discussion plus longue sur les points qui lient l'emblématique aux théories de la réception modernes de notamment Wolfgang Iser et Michael Riffaterre où l'acte de lecture est conçue comme une *interaction* entre un texte donné et un lecteur, voir Sonia Lagerwall, « On the Act of Reading: The Emblem and Michel Butor's Novel *La Modification* », *Emblematika. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, New York, vol. 15, 2007, (in print).

<sup>311</sup> Reinhard Krüger, *op. cit.*, p. 25.

<sup>312</sup> *Loc. cit.*

En 1967, Butor commente ainsi la fonction des citations dans l'œuvre littéraire :

En parodiant méthodiquement des textes anciens ou récents, on peut leur donner une couleur toute nouvelle, changer ce qu'ils peuvent nous dire. De même, en modifiant la lumière, nous forçons l'objet que nous photographions à nous dévoiler ses autres aspects.<sup>313</sup>

### 6.5.1 Une composition dialogique

Si le matériau utilisé dans l'emblème était emprunté à autrui, la mise en relation des différentes composantes était bien l'invention originale de chaque emblématisse. De par son caractère hybride, l'emblème se présentait comme un genre *a fortiori* didactique, offrant non seulement un message « destiné[...] à instruire les hommes pour la conduite de la vie » mais aussi l'apprentissage d'une méthode de lecture analogique et non-linéaire.<sup>314</sup> Dans l'emblème tripartite la figure ou la scène représentée dans la *pictura* était désignée dans le motto pour être ensuite commentée dans la *subscriptio*. La relation entre les composantes était donc à la fois de miroir et d'exégèse. Il s'agissait d'un principe métaphorico-métonymique qui donnait à lire l'emblème comme un syntagme continu dont la portée sémantique se dilatait à mesure que la lecture progressait et, que d'un motif à l'autre, le lecteur se voyait renvoyé à des contextes nouveaux lui suggérant d'autres pistes de lecture possibles; car, si chaque élément reflétait les autres, il apportait aussi des connotations nouvelles et le sens de l'emblème était continuellement relancé. Texte et image formaient ensemble un complexe de significations sur lequel le lecteur devait méditer en parcourant l'emblème dans tous les sens, cherchant le principe analogique qui liait les composantes entre elles et à partir duquel s'organisait la signification :

[...] one has to hold all the elements in mind to the end of the exposition and then place them together puzzle-wise to form the message.<sup>315</sup>

Moyennant ces variations sur un même thème, l'emblématisse réussit à nourrir son œuvre d'une grande complexité à laquelle le public ne pouvait espérer avoir accès qu'au bout de lectures répétées. L'emblème se présentait alors comme une forme discursive extrêmement condensée qui fonctionnait à la fois sur le mode de l'intensification et de l'extension, proposant

---

<sup>313</sup> Michel Butor, « La Critique et l'invention », *op. cit.*, p. 18.

<sup>314</sup> Claude-François Menestrier, *L'Art des emblemes*, Paris, 1684, p. 15, cité dans Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>315</sup> Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, *op. cit.*, p. 92. Ailleurs nous avons rapproché ce principe analogique organisant la composition et le déchiffrement de l'emblème du concept riffaterrien *matrice*, qui donne au poème sa cohérence et qui guide le lecteur dans sa production de sens, voir Sonia Lagerwall, *op. cit.*



[...] a form that is static, as opposed to discursive or narrative, fragmentary and sententious. It condenses the narrative or discursive presentation of a message into a moment and thus effectively transfers it outside time and contingency and into the realm of universals.<sup>316</sup>

### 6.5.2 Le texte comme relais et ancrage

L'image de l'emblème était conçue non seulement dans sa qualité visuelle et sensible, mais aussi comme la visualisation d'un intelligible : « the visual image of an emblem was supposed to symbolize a specific message ».<sup>317</sup> La *pictura* s'offrait donc à la fois comme immédiate et comme un symbole exigeant un déchiffrement. Si son statut de citation avait l'avantage d'ancrer tout de suite l'imaginaire du lecteur dans un contexte précis, l'insertion de l'image dans l'emblème à côté de composants étrangers lui procurait donc un contexte inédit qui la détournait de son usage habituel. Étant donné la multiplication de manuels symboliques concurrents qui virent jour à la Renaissance, « the emblem picture [was] not limited internally to a single interpretation ».<sup>318</sup> Son sens précis n'émergeait qu'en combinaison avec les autres éléments de l'emblème qui à la fois réfléchissaient et explicitaient la *pictura*. Parce que relevant du textuel, le motto et la *subscriptio* tenaient lieu de l'Autre code, celui qui venait mettre en mouvement l'image figée. La fonction du verbal était alors à la fois de l'ordre du *relais* et de l'*ancrage*, pour reprendre les termes de Roland Barthes.<sup>319</sup> Là où le texte fait ancrer l'image, il cadre et restreint sa signification ; là où il sert de relais, il lui ajoute une dimension qui ne relève pas de la représentation en tant que telle. Pour lire l'emblème, lui arracher son sens, le lecteur devait considérer ses diverses composantes à la fois séparément et ensemble. Il devait effectuer de nombreux allers et retours entre elles afin de saisir toute l'ingéniosité de l'emblémiste qui les avait choisies en fonction du jeu de reflet et de contraste qu'elles produisaient. Éléments textuels et image se répondaient et se relayaient dans un miroitement continu où chaque nouveau reflet faisait approfondir davantage le sens de l'emblème.

### 6.5.3 L'emblème tout-verbal

Si l'image était bien un élément constitutif de l'emblème, la *pictura* n'était pas pour autant limitée à la représentation visuelle mais pouvait tout aussi bien se traduire par une image verbalisée. Les livres d'emblèmes sans illustrations étaient monnaie courante pour le public

---

<sup>316</sup> Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, op. cit., p. 110.

<sup>317</sup> *Loc. cit.*

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>319</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », [*Communications*, n° 4, novembre 1964], dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, (pp. 25-42), pp. 31-33.

de la Renaissance et le mode de lecture appliqué à l'emblème tout-verbal ne différait pas de celui de l'emblème bi-médial.<sup>320</sup> La pictura pouvait alors prendre la forme de la description d'une scène, d'un personnage, d'un objet, voire d'un objet d'art visuel. Daniel Russell cite aussi un autre type de figuration employé dans l'emblème tout-verbal : il donne l'exemple d'un poème qui évoque un enfant nouveau-né et qui se présente comme un

[...] anagrammatic poem which can be read in different ways and in different directions. The author also uses positional symbolism when he places the baby's name between those of his father and mother. Furthermore, since the poem is in honor of a boy, each line has a masculine ending. So it quickly becomes apparent to the reader that not only this text can be read as a poem, but that it must also be inspected and perused, back and forth and from top to bottom, in the way a viewer makes contact with a picture and, to the extent that the emerging « picture » is allegorical, deciphers the message it is meant to convey.<sup>321</sup>

Dans notre lecture de *La Modification*, nous allons rencontrer l'image sous les trois formes de figuration déjà actualisées par les emblèmes uni-médiaux de la Renaissance : la description d'une œuvre d'art visuel, une scène décrite à *la manière du peintre*, et, enfin, l'exploitation de la matérialité du texte à des fins figuratives. Notre emploi du terme *image* recoupera ainsi trois modalités distinctes de la figuration.

### 6.5.4 L'emblématique – une manière de lire

C'est dans la mesure où l'emblème de la Renaissance insistait si fortement sur la participation du lecteur, sollicitant son imaginaire et sa culture aussi bien que sa capacité de mise en relation des formes et des éléments, que Daniel Russell veut voir dans l'emblème un précurseur de la conception moderne du texte et de la lecture. La méthode de lecture promue par l'emblème annonçait déjà, dans une certaine mesure, celle qui allait s'imposer avec la conception moderne de l'œuvre littéraire, où il revient largement au lecteur de construire la signification du texte à partir des indices donnés.

In the emblem the individual must discover the right position in which to perceive the univalent meaning of the composition. Accordingly, the emblem at least points forward to the dynamics of modern textual creation in which it is implicit that every point of view will produce a different meaning in interaction with the same text.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, op. cit., p. 87.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 179.

## Le romanesque butorien – de l'ordre de l'iconotexte

La mode des livres d'emblème aurait participé à former des lecteurs de plus en plus indépendants, habitués dès lors à mettre en question des significations consacrées par une tradition pour en voir surgir un sens neuf :

[...] the emblem books [...] taught the common reader to take a more active role in relation to a text or a piece of plastic art than had previously been possible. The reader of the emblem books is not yet independent, but he is no longer passive; he is active in finding and appropriating the point of view that gives access to meaning.<sup>323</sup>

Si l'emblème disparut en tant que mode artistique distinct autour du XVIII<sup>e</sup> siècle, son influence aurait bien été décisive sur les pratiques de lecture en Europe, laissant des traces sensibles autant au niveau de la conception qu'au niveau de la réception des œuvres littéraires. Russell constate que, dans ce sens, les livres d'emblèmes

[...] were more important for their method of presentation than for the material they contain. As such, they appear to be manuals for demonstrating to their audience a certain type of reading or rhetorical composition.<sup>324</sup>

Russell précise que plutôt que de désigner exclusivement une forme artistique distincte, l'emblème semble, en fait, avoir été conçu comme une pratique de bricolage et de lecture généralisée, applicable dans des domaines forts divers :

The 17<sup>th</sup>-century emblem, then, emerges [...] as a curious para-literary phenomenon. In spite of the importance of the picture, the emblem seems closer to literature, or at least to rhetoric and discourse generally, than to the visual arts as we understand them today; but more important still, the entire emblematic mode comes across as a way of reading and as an approach to any esthetic artifact or even to any play element of culture such as card games or masquerades.<sup>325</sup>

Russell propose donc de concevoir le principe de l'emblème comme « a special kind of communication » qui est « the expression of an attitude or approach to a text or picture rather than as an autonomous form ».<sup>326</sup>

Considered from this perspective, the emblematic processing of traditional materials would seem to involve two distinct sequential procedures consisting, at least by implication, of the fragmentation of well-known allegorical works or

---

<sup>323</sup> *Loc. cit.*

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 109f.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 83 et p. 101.

## Le romanesque butorien – de l'ordre de l'iconotexte

traditional sign systems and the subsequent recombination of fragmented elements of them into new and striking signifying units.<sup>327</sup>

La composition emblématique ébranle les habitudes de la lecture linéaire et opère simultanément une critique implicite des usages habituels des composantes, à la fois familières et neuves à la façon du *ready made*.<sup>328</sup> La thèse avancée par Daniel Russell suggère qu'il serait possible d'envisager aussi des œuvres bien ultérieures à la vogue de l'emblème comme des exemples de *discours emblématiques* dès l'instant qu'ils reposent sur une semblable interpénétration du pictural et du verbal et prennent l'aspect d'un puzzle ou d'un mobile dont seul le lecteur arrêtera l'image finale.<sup>329</sup>

### 6.5.5 L'emblématique au XX<sup>e</sup> siècle

L'emblème détourne une signification consacrée par la tradition pour en créer une nouvelle. Il ne peut donc être opératoire que pour un public pour qui les motifs sollicités sont encore lisibles tout en commençant à être progressivement minés par l'avènement de systèmes symboliques concurrents. Parce que l'opération emblématique consiste à aller d'un sens fixe, c'est-à-dire motivé par une tradition, à un sens neuf, elle expose le signifiant comme un réceptacle susceptible d'accueillir des signifiés multiples. À cheval sur le Moyen Âge et les temps modernes, la Renaissance adhère, pour ainsi dire, simultanément à la conception du signe médiéval (motivé) et celle du signe moderne (arbitraire).

To function emblematically, the image had to be taken out of a traditional context and used in an unexpected way. Syncretism made this kind of « imposed allegory » possible, but ultimately it also destroyed the traditions that were the *sine qua non* of the emblematic effect. The emblematic mode turns on the possibility of seeing the sign fragmented from its traditional system as polyvalent [...].<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>328</sup> Pour une brève introduction à l'emblème de la Renaissance et sa pertinence pour la littérature moderne, voir Beata Agrell, « Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiska tankeformer », *Tidskrift för litteraturvetenskap*, n° 1, 1997 et Beata Agrell « Documentarism and Theory of Literature », dans Poul Houe et Sven Hakon Rossel (éd.), *Documentarism in Scandinavian Literature*, Rodopi, coll. « Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft », n° 18, Amsterdam, Atlanta, 1997, pp. 36-76.

<sup>329</sup> Signalons ici une thèse de doctorat présentée en 1998 à l'Université de Göteborg où l'auteur applique les théories de Daniel Russell à deux romans de Charlotte et d'Emily Brontë : Helena M. Ardholm, *The Emblem and the Emblematic Habit of Mind in Jane Eyre and Wuthering Heights*, Thèse de doctorat, Université de Göteborg, English Department, 1998.

<sup>330</sup> Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, *op. cit.*, pp. 110.

So while an emblem can be read in only one way, the nature of the combination is always such, at least in principle, that it will suggest to the reader other ways of reading the sign.<sup>331</sup>

Dans sa thèse de doctorat intitulée *De la fureur des symboles à l'empire des signes : Le récit emblématique en France de 1928 à 1970 (Breton, Gracq, Butor)*, Laurent Bazin s'inspire, entre autres, des travaux de Russell.<sup>332</sup> Arguant que cette « transitional mentality » reconnue par Russell comme l'une des principales conditions nécessaires au bon fonctionnement de l'emblème serait aussi caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle, il se propose de mettre en relief les affinités qui lient la Renaissance et une modernité fascinée par l'image.<sup>333</sup> Étant donné que l'étude de Bazin est la première et la seule à notre connaissance à avoir considéré l'œuvre de Butor à la lumière de l'emblématique, il convient de s'y arrêter un instant pour en dégager les grandes lignes.

#### 6.5.6 Entre « l'héritage du symbolisme et l'appel des sémiotiques »

Bazin suggère que le « mode de pensée » emblématique reviendrait en force notamment à des époques hantées par la problématique de la représentation<sup>334</sup> :

[...] plus qu'une technique ou qu'un genre, l'emblématique est une modalité extrême des formes symboliques en ce qu'elle paraît correspondre à une crise de la pensée comme de la représentation.<sup>335</sup>

Bazin se propose d'étudier quelques œuvres en prose du XX<sup>e</sup> siècle en tant qu'exemples d'un mode qu'il appelle « récit emblématique ». Son parti pris sera de considérer l'emblématique dans le sens où elle permet à l'écrivain vingtiémiste de mettre en relief la problématique du langage qui hante son siècle. Pour un XX<sup>e</sup> siècle, traversé, d'un bout à l'autre, par la théorie du langage de Saussure, l'emblématique exercerait un attrait d'autant plus grand que son principe structurant exposerait de manière exemplaire les présupposés mêmes du langage.

L'emblématique [...] procède à la fragmentation de systèmes symboliques préexistants, puis à la réinsertion des résidus ainsi obtenus dans une nouvelle structure qui en redistribue les valences. Or dans ce bricolage généralisé c'est tout le pouvoir de transfiguration qui se perd ; la symbolisation s'expose dans son

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>332</sup> Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 7.

<sup>333</sup> Daniel S. Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1995, p. 8.

<sup>334</sup> Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 42.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 158.

processus et, refermée sur sa propre image, s'affiche pour ce qu'elle est : un langage, au cœur du langage.<sup>336</sup>

En promouvant simultanément l'idée du signe motivé et l'idée du signe arbitraire, l'emblème donnerait à voir le paradoxe qui gît au sein de tout langage : d'un côté, il postule la transparence du signe, de l'autre, il reconnaît que la motivation entre signe et objet n'est qu'illusoire puisqu'elle repose entièrement sur une convention. Le mode emblématique contesterait ainsi le postulat même du signe motivé pour donner tout signe comme construit.

### 6.5.7 L'image selon Bazin

Du « Surréalisme vécu » d'André Breton au Nouveau Roman de Michel Butor en passant par le « Surréalisme réfléchi » de Julien Gracq, Bazin retrace la « permanence d'une même esthétique sous des modalités distinctes ».<sup>337</sup> Il relève dans l'écriture des trois auteurs « d'incontestables similarités de forme autant que de contenu : retour en force de l'objet, importance accordée aux signes, esthétique de l'image et de la figuration ».<sup>338</sup> Bazin considère le grand intérêt pour l'image dont témoigne la littérature au XX<sup>e</sup> siècle comme l'expression d'une nostalgie de la dimension « symbolique » et motivée du signe.<sup>339</sup> L'écrivain vingtiémiste chercherait à contrecarrer l'arbitraire du code verbal en introduisant dans le texte des signes à caractère sensible et immédiat. C'est précisément le propre des citations et des références à un canon littéraire ou artistique d'être connues du lecteur et d'évoquer d'emblée chez lui des significations établies. Tout comme l'emblème de la Renaissance, le récit que Bazin qualifie d'« emblématique » fait donc amplement usage d'images de répertoire. Parce que hautement familiers, ces éléments qui truffent le récit, sous forme de citations et d'emprunts, sont immédiatement accessibles au lecteur et leur sens passe pour donné. C'est à ce titre que Bazin voudrait les ranger du côté du « symbolique » (dans le sens médiéval du terme) et les rapprocher de la *pictura* de l'emblème. Bazin emploie alors le terme *image* non seulement pour désigner un élément directement rattaché au domaine du visuel, mais aussi pour un motif qu'une longue consécration culturelle a fini par rendre 'motivé' auprès des lecteurs, d'une manière comparable au signe iconique dit motivé.

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>338</sup> *Loc. cit.*

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 210.

### 6.5.8 Les deux mouvements antinomiques du « récit emblématique »

La récupération d'un matériel familier pourrait d'abord laisser entendre que le texte promeut l'idée d'un sens avéré et fixe. Or, à l'instar de l'emblème de la Renaissance, où le dialogue des composantes déjoue la signification convenue pour créer du neuf, la structure du récit emblématique va, elle aussi, opérer une circulation de sens à l'intérieur du texte. Bazin détecte deux mouvements antinomiques au sein des œuvres qualifiées de récits emblématiques : un premier mouvement, qu'il appelle « principe de motivation », lance le lecteur sur une quête du sens, alors que le second, le « principe de contestation », lui brouille les pistes en soulignant le caractère surdéterminé, résolument polysémique, des signes.<sup>340</sup>

Dans un premier temps, Bazin constate alors que le récit multiplie les références à des langages symboliques. À travers des notions comme « devises, hiéroglyphes, cryptogrammes [...], apologue, fable, parabole [...] alchimie, cartomancie, kabbale [...] », le lecteur est averti de « la possibilité d'un sens second et invit[é] à l'interprétation ». <sup>341</sup> Et il est vrai que, dans les récits de Butor, l'espace se charge toujours d'un symbolisme appuyé. Dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, le vieux château hongrois contient une bibliothèque où s'alignent les ouvrages alchimiques, kabbalistiques et mystiques ; l'immeuble dans *Passage de Milan* s'élève au-dessus de la crypte d'une ancienne église, alors que dans *L'Emploi du temps*, ce sont les deux cathédrales et leurs vitraux qui exercent une magie particulière sur le jeune Jacques Revel; dans *La Modification*, enfin, l'objet du voyage qu'effectue le héros n'est autre que Rome, centre spirituel du Christianisme. Bazin en conclut que, pour chaque texte en question, de telles

[...] références aux grands ensembles symboliques constitu[ent] sans aucun doute une suggestion à se placer sous leur patronage – soit en suggérant une grille possible d'interprétation, soit, plus généralement, en signalant le potentiel symbolique de l'œuvre et la nécessité de faire appel à des savoirs constitués.<sup>342</sup>

Parmi les dispositifs de « motivation », Bazin souligne l'importance du « thème fondateur du voyage initiatique ». <sup>343</sup> La métaphore structurale du voyage initiatique sert de fond à l'intrigue du récit emblématique et établit entre héros et lecteur un rapport de connivence, « l'itinéraire du héros étant censé préfigurer celui de son lecteur ». <sup>344</sup> En effet, dès *Passage de Milan*, la thématique de la mort et de la renaissance est présente dans l'écriture butorienne et le rite de passage de l'initié sera un thème conjugué sur des modes multiples. La dimension initiatique du voyage fait par Léon Delmont dans *La Modification* est, par exemple, explicitée

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>341</sup> *Ibid.*, pp. 168 et 167.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 182.

moyennant les nombreuses allusions à l'*Énéide*, à *La Divine Comédie* et à l'*Apocalypse* qui jalonnent l'épisode du rêve.

Or, dans le récit emblématique tel qu'il est conçu par Bazin, la quête du héros et du lecteur se révélera être un voyage initiatique à rebours.<sup>345</sup> La perspective du déchiffrement possible sera rapidement contestée par un mouvement inverse qui travaille « contre le potentiel symbolique si ostensiblement accumulé ».<sup>346</sup> Voilà qu'apparaît « le thème obsessionnel de la **clef perdue** » et que s'installe « l'incertitude d'un manque radical »<sup>347</sup> :

Ce qui est contesté, c'est donc d'abord le recours à un symbolisme qu'on pourrait dire extérieur au texte et le leurre qui consisterait à fonder la symbolique d'une œuvre sur sa malléabilité aux grilles constituées [...].<sup>348</sup>

Conçus à la lumière du voyage initiatique, les différents personnages de l'histoire se laisseraient interpréter selon un schéma actantiel. À en croire Bazin, l'objet de l'aventure serait le Symbolique, incarné par la Femme aimée à laquelle le héros devra finir par renoncer.<sup>349</sup> Bazin conçoit les personnages comme des émanations de fonctions actantielles, identifiant dans l'intrigue des *adjuvants* et des *opposants* à la quête du héros. L'initiation à rebours modèle également l'espace de la fiction qui se caractérise par un mouvement allant du motivé à l'arbitraire : ainsi, l'enchantement de Léon Delmont pour l'espace romain se nuancera graduellement au fur et à mesure que la ville et la femme qui l'incarne révèlent leurs ambiguïtés profondes.

Bazin dégage dans le récit emblématique certains motifs privilégiés qui cristallisent et mettent en abyme la dialectique entre le motivé et l'arbitraire. Il relève chez Butor notamment le motif de la vitre qui sert à la fois à séparer et à faire voir. L'immeuble dans *Passage de Milan* est divisé en deux et les deux cages d'escalier sont séparées par une vitre « rayée ou opacifiée » ; Bazin note aussi l'image du vitrail de cathédrale dans *L'Emploi du temps*, « qui comme le rai de diamant pervertit la transparence de la vitre ».<sup>350</sup> À la fois transparente et opaque, la vitre illustrerait exemplairement « la contradiction constitutive du récit » emblématique dont l'objectif ultime, suivant Bazin, serait d'exposer l'ambiguïté fondamentale sur laquelle repose le langage.<sup>351</sup> Le motif de la vitre est également présent dans *La Modification* et occupera une place considérable quoique bien différente dans notre lecture du roman.

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>347</sup> *Ibid.*, pp. 193 et 194.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>350</sup> *Ibid.*, pp. 197 et 212.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 197.



Si Bazin observe que la fascination de l'image, constitutive du récit emblématique, se traduit aussi par des « procédés d'écriture qui rejoignent, prolongent, voire remplacent les techniques de l'illustration », il se contente de donner de brefs exemples de l'usage de la typographie, de la description ou de la fixation de motifs et de scènes dans les ouvrages étudiés.<sup>352</sup> Nous y porterons une attention d'autant plus grande que notre propos sera de concevoir le texte et l'image moins sous la forme de deux conceptions de signes contradictoires (l'arbitraire et le motivé) que sous la forme de deux codes complémentaires dont la dialectique offre des stratégies de lecture métonymico-métaphoriques. A la différence de Bazin, nous pensons que l'emblématique qui opère dans *La Modification* est un principe participant beaucoup plus à la *construction* d'un sens qu'à son *annulation*. L'emblème de la Renaissance exerçait une fascination sur le public parce qu'il illustrait un mode de lecture qui permit à la fois d'aboutir à un sens et de créer une agréable sensation de surprise et de nouveau chez le lecteur. La grille de lecture qu'est le récit emblématique proposé par Bazin réduit cependant l'ensemble des œuvres modernes interrogées à un seul et même 'message', celui de dénoncer le langage comme un paradoxe.

L'étude de Bazin ne vise pas à dégager des œuvres étudiées leur singularité, mais, au contraire, à repérer ce qu'elles peuvent avoir en commun avec d'autres récits dans un corpus comportant des textes très divers et signés de trois auteurs différents. Une telle approche ne saurait échapper à une certaine réduction des œuvres interrogées. Si elle nous semble intellectuellement stimulante, la grille de Bazin nous paraît toutefois peu adaptée à cerner ce qui fait l'originalité de l'emploi des deux codes dans *La Modification* : l'ingéniosité d'une écriture hybride qui trace un parcours de lecture ayant moins pour fonction de perdre le lecteur que de l'amener d'un niveau de lecture *mimétique* à un niveau *sémiotique*, où ne priment plus les rapports extra-textuels mais intra-textuels.<sup>353</sup> Parce que complémentaires, les éléments discursifs et les éléments figuratifs permettent ainsi à l'histoire de se nourrir de connotations multiples et leur distribution spécifique sert à guider le lecteur à travers une lecture des plus riches.

Précisons tout de suite que, si nous tenons le principe emblématique pour pertinent dans l'étude de *La Modification*, ce n'est nullement dans le sens où il serait possible d'identifier dans le récit butorien des éléments correspondant aux composantes distinctes de l'emblème prototypique, motto, pictura et subscriptio. Avec Russell, nous voulons considérer l'emblématique moins comme une forme que comme une *technique*, un *processus*, une manière ingénieuse de présenter le texte en vue de sa lecture prochaine. Ainsi, nous retiendrons de l'emblématique trois caractéristiques fondamentales : une insistance sur le dialogisme entre les deux codes, un esprit de construction qui permet à l'auteur de proposer au lecteur, moyennant la composition spécifique du récit, une méthode de lecture à utiliser, et,

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>353</sup> Voir note 92.

## Le romanesque butorien – de l'ordre de l'iconotexte

enfin, une grande économie structurale qui consiste à charger un petit nombre d'éléments narratifs d'un grand nombre de connotations. C'est dans ce sens que nous voulons étudier *La Modification* comme un texte qui défie les attentes habituelles du genre romanesque puisque, du fait de l'image, il fonctionne simultanément selon une forte logique poétique.

## 7. Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

L'affection de Butor pour les images de répertoire discutées dans le quatrième chapitre nous semble constituer une porte d'entrée privilégiée pour commencer à cerner la fonction de l'iconique tel qu'il se présente dans ses romans et plus particulièrement dans *La Modification*. À l'instar des emblématistes de la Renaissance, Butor exploite l'image sur les modes les plus variés, intégrant le pictural dans le texte tantôt par des références explicites à l'œuvre d'art visuel, tantôt par des stratégies plus allusives.

### 7.1 L'ekphrasis butorienne – définition opératoire

Si l'on trouve bien dans le romanesque de Butor des exemples de descriptions élaborées d'une œuvre visuelle, il s'agit là d'occurrences relativement isolées. Dans *Passage de Milan*, l'on ne compte en effet que l'exemple du tableau de Martin de Vere, alors que *L'Emploi du temps* présente des descriptions poussées du vitrail de la cathédrale et de la tapisserie du musée de la ville. Avec *La Modification*, le nombre se restreint de nouveau à une seule occurrence, soit la description du diptyque de Giovanni Pannini. C'est dire que souvent, chez Butor, la référence à l'œuvre plastique est délibérément laconique, comportant le seul titre de l'œuvre ou une évocation brève du motif ou de l'artiste. Que l'on pense seulement aux quelques lignes consacrées, dans *Passage de Milan*, aux paysages (sic) du peintre alsacien Sébastien Stoskopf (1597-1657)<sup>354</sup>; ou aux nombreuses images indexées de *Degrés*, dont le buste de César confectionné en classe de dessin, ou, encore, à la multiplication de références-éclair à des statues, des toiles et des monuments qui jalonnent le parcours du héros dans *La Modification*.

---

<sup>354</sup> La référence aux paysages de Sébastien Stoskopf est surprenante dans la mesure où cet artiste est connu surtout pour ses natures mortes, voire ses Vanités.

## Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

Dans *Museum of Words*, James A. W. Heffernan invoque la nécessité de formuler une définition du terme ekphrasis qui serait à la fois souple et précise :

If ekphrasis is to be defined as a mode, the definition must be sharp enough to identify a distinguishable body of literature and yet also elastic enough to reach from classicism to postmodernism, from Homer to Ashbery. [...] I propose a definition simple in form but complex in its implications: *ekphrasis is the verbal representation of visual representation*.<sup>355</sup>

Arguant que le titre de l'œuvre visuelle « begins the work of interpreting the picture for us » et « may also begin the work of converting the picture into a narrative », Heffernan n'hésite pas à inclure dans la catégorie de l'ekphrasis la brève référence à l'œuvre qu'est le titre d'un tableau<sup>356</sup> :

[...] I see no reasons to close its [ekphrasis'] borders against any kind of writing that is explicitly concerned with a work of art, and unless representation requires the absence of the thing represented, a picture title is the verbal representation of the picture. It answers precisely the kinds of questions answered by sepulchral inscriptions – Who is it? What is it? [...].<sup>357</sup>

Non seulement nous retiendrons pour notre lecture de *La Modification* la proposition d'Heffernan, mais nous l'élargirons jusqu'à y inclure toute référence (titre, motif, genre, catégorie, artiste fictif ou historique) qui permet d'identifier clairement l'objet cité comme une œuvre d'art plastique. Ainsi, nous qualifierons d'ekphrasis toute référence directe à un objet d'art visuel dont le statut de représentation est explicité par le texte.

Parallèlement à l'ekphrasis, Butor use également de techniques purement allusives pour évoquer l'image dans le texte. Ces stratégies demandent parfois que le lecteur effectue lui-même le rapprochement avec l'image. Ici, le savoir-faire du peintre se propose au poète. Ainsi, il pourra solliciter des techniques qui relèvent, d'une part, du *pictorialisme*, d'autre part de l'*iconicité*. Si nous tenons à distinguer deux modes de l'allusion à l'image, il convient de signaler que pictorialisme et iconicité sont des stratégies qui se complètent et se renforcent réciproquement, si bien qu'elles apparaissent souvent comme corollaires l'une à l'autre dans le texte butorien. Or, dans la mesure où l'une se rapporte à l'univers diégétique (le représenté) et l'autre à la matérialité du texte (le représentant), les deux termes renvoient à deux niveaux textuels différents et gagnent à être séparés.<sup>358</sup>

---

<sup>355</sup> James A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>356</sup> James A. W. Heffernan, « Ekphrasis and Representation », *op. cit.*, p. 303.

<sup>357</sup> *Loc. cit.*

<sup>358</sup> Le terme « picturalité » qu'emploie Liliane Louvel dans *L'Œil du texte*, *op. cit.*, englobe toute modalité de l'insertion de l'image dans le texte. Il inclut donc à la fois la référence à l'œuvre d'art (l'ekphrasis) et les deux modes d'allusion à l'image (de l'ordre du représenté et du représentant respectivement) et s'avère par conséquent être trop général pour servir nos desseins. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'adopter la

## 7.2 L'intégration allusive. 1. *Le pictorialisme*

Quand une scène, un personnage ou un objet qui ne relèvent pas du domaine de la représentation sont décrits *comme si* il s'agissait d'une œuvre d'art plastique, le passage fera pour nous état de *pictorialisme*. Le terme renvoie par son étymologie latine au *pictor*, au peintre, et il nous paraît par conséquent bien adapté à évoquer le geste de l'écrivain qui s'applique à donner à voir les objets du monde *à la manière du peintre*. Heffernan rappelle ainsi l'usage courant du terme :

Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures, so that in Spenser's *Faerie Queene*, for instance, John M. Bender has found instances of focusing, framing, and scanning [...]. But in such cases Spenser is representing the world *with the aid of* pictorial techniques ; he is not representing pictures themselves. The distinction holds even when a pictorial poem can be linked to the style of a particular painter. We know, for example, that the austere clarity of William Carlos Williams's « The Red Wheelbarrow » owes something to the photographs of Alfred Stieglitz and to the precisionist style of Charles Sheeler, the American photographer-painter whom Williams met shortly before he wrote the poem. But Williams's poem makes no reference to Sheeler or Stieglitz and does not represent any one of their pictures. [Instead, it] uses the verbal equivalent of pictorial precision in order to represent a set of objects.<sup>359</sup>

Les particularités du texte butorien nous amènent, dans ce contexte, à nous intéresser de plus près à un type de pictorialisme discuté dans l'ouvrage de Hans Lund, *Texten som tavla*, et qualifié de « projection iconique ».<sup>360</sup> Lund emprunte le terme *projection* à l'historien d'art Ernst Gombrich chez qui il figure lors d'une discussion sur les conditionnements psychologiques de la perception humaine.<sup>361</sup> D'après Gombrich, nous ne regardons jamais un objet d'un regard vierge; en tant qu'êtres de culture, nous avons hérité de schémas interprétatifs à travers lesquels nous lisons le monde et auxquels nous comparons nos expériences. Notre perception du réel est donc conditionnée par une expérience passée, et aussi par les représentations artistiques de ce même réel auxquelles nous ont initiés, par exemple, les livres et les visites des grands musées. Dans notre lecture de *La Modification*, nous soutiendrons que la perception du monde de Léon Delmont est largement tributaire des

---

terminologie anglo-saxonne dont rend compte l'ouvrage de James A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *op. cit.* Alors que le terme « pictorialisme » s'applique aussi à un courant de photographie du tournant du XX<sup>e</sup> siècle où des photographes comme Alfred Stieglitz et Charles Sheeler s'efforcèrent de rapprocher l'art de la photographie à celui de la peinture, il désigne, dans le domaine littéraire, une écriture qui emprunte les techniques du peintre pour décrire une réalité dynamique de manière à évoquer une œuvre d'art visuel.

<sup>359</sup> James A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>360</sup> Hans Lund, *Texten som tavla*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>361</sup> Ernst H. Gombrich dans *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, [1960], traduit de l'anglais par Guy Durand, Phaidon, 2002, Paris, voir p. ex. pp. 188-191.

## Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

représentations picturales et littéraires dont il est imprégné.<sup>362</sup> Même s'il l'ignore pendant la plus grande partie de son voyage, Léon a tendance à lire le réel à travers une grille de représentations connues. La notion de *projection iconique* forgée par Lund fait du regard une instance active qui traduit une attitude consciente ou inconsciente chez le personnage.<sup>363</sup> Le terme présente pour nous l'intérêt de souligner une attitude spécifique du personnage vis-à-vis du monde regardé le rendant particulièrement pertinent pour penser le pictorialisme à l'œuvre dans *La Modification*. Nous proposons donc de l'employer ici pour désigner, de façon globale, les occurrences de pictorialisme qu'offre le récit, suggérant par là que l'analogie entre réel et artefact relève d'un parti pris chez la narration de renforcer la disposition du protagoniste à projeter des images sur le monde.

S'il est assez aisé de repérer une ekphrasis dans un texte, il est beaucoup moins évident d'affirmer objectivement la présence d'une allusion à l'image. L'intensité de l'allusion peut exister à des degrés très variés. Dans *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Liliane Louvel distingue jusqu'à cinq stratégies différentes par lesquelles un texte peut faire allusion à l'image.<sup>364</sup> Les trois premiers dispositifs qu'elle énumère exigent en règle générale que le lecteur fasse lui-même la mise en relation entre un passage textuel et la peinture, alors que les deux suivants constituent normalement des agencements où « le pictural est encodé dans le texte du fait d'un personnage ou d'un narrateur, et le lecteur est alors fondé à parler de picturalité ».<sup>365</sup> Au cas où le lien entre la scène décrite et l'œuvre plastique est articulé par une instance du récit (narrateur ou personnage), le pictorialisme sera pour nous d'ordre objectif. Au cas où il revient, en revanche, au seul lecteur de l'activer par association, il conviendra de parler d'un rapprochement de l'image à caractère subjectif. Des termes proposés par Louvel pour le type d'allusions qui requièrent l'imaginaire du lecteur pour leur détection, nous retiendrons ici celui d'*effet-tableau* qui nous paraît opératoire au sein de notre corpus :

*L'effet-tableau*, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier. [...] L'impression picturale serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double. Une sorte de réserve d'image, en réserve dans le blanc du texte. [...] [L]a saturation est incomplète, l'effet fugace ; il a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a

---

<sup>362</sup> Cf. Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, *op. cit.*, p. 126 : « Nourri d'antiquité et imprégné de christianisme, il [Léon] associe constamment des lieux historiques, des œuvres d'art ou des noms célèbres aux événements de sa vie passée ou future ».

<sup>363</sup> Hans Lund, *Texten som tavla*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>364</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2002, pp. 32-43. Étant donné que Louvel traite de la « picturalité » littéraire dans son ensemble, sa typologie inclut aussi une sixième stratégie qui ne range pas parmi les modes allusifs puisqu'il s'agit de l'ekphrasis, la référence explicite à l'œuvre d'art visuel. Ainsi, Louvel classe « en ordre croissant de degré de saturation picturale : l'effet-tableau, la vue pittoresque, l'hypotypose, les 'tableaux vivants', l'arrangement esthétique, la description picturale et enfin l'ekphrasis », *op. cit.*, p. 34.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 43.

## Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

soudain l'impression de voir un tableau, ou encore décèle comme une référence à une école de peinture. [...] 'L'effet-tableau' est la forme la plus diluée, la plus subjective de l'inscription du pictural dans le texte. La plus sujette à caution donc.<sup>366</sup>

Nous l'emploierons par conséquent pour le type de projection iconique subjective dont le volet critique de Butor nous a déjà fourni un exemple : la description de la chambre chez Dostoïevski commentée dans « Le Roman et la poésie » et qui évoquait pour Butor l'analogie avec une œuvre d'art visuel, en l'occurrence avec une nature morte hollandaise. Quant à l'allusion à l'image encodée dans le texte, enfin, nous nous contenterons de la qualifier de *projection iconique objective*.

Plus le degré de saturation picturale d'un passage est faible (et subjectif), plus il importe de pouvoir appliquer des critères textuels qui permettent « d'effectuer le passage du textuel au pictural, ou plutôt d'observer les effets d'émulsion entre les deux média » fait remarquer Louvel.<sup>367</sup> Il faudra ainsi pouvoir relever des *marqueurs* du pictural, sans quoi il sera difficile de parler de ce « souvenir du tableau » qu'évoquent certains passages textuels qu'on dirait construits « à la manière du peintre »<sup>368</sup>. Parmi les marqueurs pictorialistes, nous retrouvons par exemple la focalisation (l'image repérée et constituée par un regard), le cadrage du champ de vision, le lexique pictural et la composition des éléments de la description qui permet d'associer à un genre, à une technique ou tradition picturale, voire à un motif ayant valeur de topos en peinture.<sup>369</sup>

### 7.3 L'intégration allusive. 2. L'iconicité

Dans la mesure où elles focalisent sur la matérialité du médium verbal, les techniques que nous rangerons sous l'enseigne de l'iconicité se distinguent de ce que nous avons choisi d'appeler pictorialisme par leur accentuation sur le côté concret ou sensible du texte. Lorsque la graphie, la syntaxe, la mise en page ou même des blancs typographiques produisant des effets de cadrages textuels sont sollicités pour faire image, il s'agit bien de dispositifs qui relèvent de la dimension matérielle du texte. En tant que marqueurs iconiques, ils servent à signaler la résonance picturale d'un passage.<sup>370</sup> Nous entendons par conséquent le terme *iconicité* dans le sens que lui donne Heffernan dans le livre déjà abondamment cité :

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>367</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 89.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>370</sup> Voir aussi Max Nänny, « Iconicity in literature », *Word and Image. A Journal of verbal/visual enquiry*, vol. 2, no. 3, juillet-septembre 1986, pp. 199-208.

## Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

[...] visual iconicity [...] is a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify [...]. Like pictorialism, visual iconicity usually entails an implicit reference to graphic representation. The wavy shape of an iconically printed line about a stream, for instance, will look much more like Hogarth's line of beauty than like any wave one might actually see from a shore. But once again, iconic literature does not aim to *represent* pictures; it apes the shapes of pictures in order to represent natural objects.<sup>371</sup>

Et, dans une note, il précise que « [i]conicity has come to mean any 'natural' or 'motivated' similarity between words and what they signify, so that it includes not only onomatopoeia and texts with visually significant shapes (concrete poetry) but also certain kinds of syntax ».<sup>372</sup>

Max Nänny, pour sa part, rappelle bien que :

Iconic functions of textual elements, however, are no more than latent possibilities. They will only appear if the meaning of the textual passage is compatible with them. [...] In other words, the representative function of iconicity in literary texts can only be perceived if the reader moves from meaning to form. [...] [T]he perception of iconic features depends on the reader's awareness and readiness to recognize, so to speak, the analogical structure behind the digital surface form. As with metaphor, the awareness of iconicity is dependent of a recognition of similarity.<sup>373</sup>

Dans « Le Roman et la poésie », Butor passe en revue quelques-uns de ces procédés poétiques par lesquels le texte instaure entre le signe et son référent une relation motivée à la manière du peintre. Il y remarque que déjà au temps des anciens troubadours *la prosodie*, c'est-à-dire le travail sur le rythme et sur la sonorité des mots, fut une manière de mettre la matérialité du médium verbal au service du spatial. Une fois le chant couché sur le papier, se présentait tout naturellement la notation *typographique* des sons; venaient ensuite les *images poétiques* telles que les tropes, l'allégorie et le symbole, et enfin, *la composition*, la valorisation du contexte immédiat du mot ou de l'unité textuelle.

Le discours linguistique, quoique fait de signes en principe arbitraires, ne saurait dès lors être en reste sur l'image, code d'autant plus évocateur qu'il est construit de signes isomorphes. Au lieu d'occulter la matérialité du médium verbal qui n'échappe pas au caractère de langage médiatisé, l'écrivain donne précisément emphase à cette dimension sensible et non transparente du verbal qu'est son côté signifiant et qu'il traite du coup d'iconique. L'on connaît l'intérêt de Butor pour les *Calligrammes* d'Apollinaire, poèmes iconiques dont il écrivit la préface lors d'une réédition dans les années soixante.<sup>374</sup> Le

---

<sup>371</sup> James A. W. Heffernan, *Museum of Words*, *op. cit.*, p. 3f.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 192 en note. Voir pour plus de détails, Max Nänny, *op. cit.*

<sup>373</sup> Max Nänny, *op. cit.*, p. 199.

<sup>374</sup> Michel Butor, « Préface » dans Guillaume Apollinaire, *op. cit.*



## Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

signifiant sensible est ainsi mis en avant comme complément du signifié, la face intelligible du signe.

Or, sans pour autant intégrer image et texte dans une structure insécable, comme le fait Apollinaire dans *Calligrammes*, l'écrivain peut subtilement faire jouer la dimension orale ou graphique du langage de façon à mettre en avant la face perceptible du signe et rivaliser ainsi avec l'image, signe sensible à part entière. À partir du moment où l'organisation des mots en configurations signifiantes (par le rythme, la métrique, l'économie globale du récit etc.) rend au verbal une certaine 'plasticité', la dimension sensible du texte peut elle-même acquérir le statut de signifié et tantôt renforcer le signifié premier, tantôt lui fournir un aspect inédit, un sens complémentaire.

Les jeux d'iconicité textuelle de ce genre sont fréquents dans la production butorienne, et les romans n'y font pas exception. Pour donner un avant-goût de ce qui nous y attend, regardons brièvement deux exemples représentatifs tirés du volet critique. Lorsque, dans « Le Roman et la poésie », Butor présente l'ekphrasis des gravures chez Dostoïevski comme un élément poétique, il s'applique lui-même à rendre la graphie de son texte complice de son argument. Par une mise en page soudainement altérée, Butor réserve à sa propre évocation des gravures en question une place particulière dans l'espace de l'article. Entrecoupées et rythmées de blancs typographiques subits, les phrases portant sur la fonction sémantique des gravures prennent en effet l'aspect d'un court poème en prose, calé de façon inédite et parfaitement inattendue dans la masse homogène du reste de l'article :

[...] mais parmi ces objets il en est d'un type particulier (analogues de la description même) qui vont nous révéler ce qui la hante elle aussi lorsqu'elle ne prête plus attention à ce local,  
objets qui pour elle-même représentent autre chose,  
« œuvres d'art » dérisoires sans doute, « œuvres d'art »  
pourtant, propres à une certaine époque, un milieu, une classe,  
un âge,  
là pour aider cette personne à vivre, à se survivre,  
ces « gravures sans valeur qui représentent des demoiselles  
allemandes avec des oiseaux dans les mains »,  
ses rêves.<sup>375</sup>

Par conséquent, les images auront bénéficié d'exactly cette « présentation typographique différente », imprimée en « lignes inégales », dont parle Butor un peu plus loin dans l'article, pour donner un exemple des moyens prosodiques par lesquels se signale traditionnellement une « poésie ».<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Michel Butor, « Le Roman et la poésie », *op. cit.*, p. 9.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 12.

## Les modalités de l'insertion de l'image dans le texte

Un autre exemple ingénieux d'iconicité que nous voudrions évoquer ici est tiré du premier *Génie du lieu*, recueil de récits de voyage publié en 1958. L'essai *Ferrare* est une tentative de représenter, par le médium verbal, cette ville de l'Italie du Nord et son destin particulier. Ce qui fascine Butor dans celle que Jacob Burckhardt avait nommée « la première ville moderne de l'Europe », c'est son aspect de « direction qui a tourné court ».<sup>377</sup> Au bout de quatre siècles de splendeur culturelle et politique, notamment sous le règne de la famille d'Este, Ferrare avait été subitement brisée dans son élan en 1598, date de la réappropriation de la ville par la papauté. L'événement avait étouffé définitivement l'esprit de liberté et laissé la ville hantée à jamais par un futur illustre qui n'eut jamais lieu. Le geste de Butor sera alors de livrer son texte sous forme de brouillon et de tendre, ainsi, vers une représentation mimétique du rêve qu'il a vu se dégager de Ferrare, le texte proposé dans *Le Génie du lieu* n'étant lui-même que l'anticipation d'un texte futur qui, « s'il existe un jour » devrait être bien plus riche et complet que ne pourra jamais l'être cette « esquisse ».<sup>378</sup> Ainsi, le lecteur se retrouve avec, entre les mains, le compte rendu d'un texte futur qui n'aura peut-être, lui non plus, jamais lieu. En analogie avec la ville qui fait son objet, l'essai se présente lui aussi comme hanté par un futur fantôme. Par ce tour de force, Butor réussit une parfaite transposition écrite du rêve avorté que reste Ferrare. Le choix du genre (esquisse préliminaire) réfléchit et met en valeur précisément l'aspect-clé de la ville tel que Butor l'entend, à savoir le renoncement. Aussi est-il souligné dès la première phrase du texte : « Renonçant, pour l'instant, pour aujourd'hui, à écrire ce texte sur Ferrare comme je l'aurais voulu [...] ».<sup>379</sup> Étant donné que le texte se donne lui-même comme inachevé, témoignant d'un décalage entre projet et réalisation, il se rattache à une thématique chère à Butor : il met sur le tapis les enjeux mêmes de toute représentation.

Pour conclure cette première partie, soulignons avec Heffernan, que les limites ne sont nullement étanches entre les trois modalités de l'insertion de l'image discutées ci-dessus :

These three terms – *ekphrasis*, *pictorialism* and *iconicity* – are not mutually exclusive. An ekphrastic poem may use pictorial techniques to represent a picture and may be printed in a shape which resembles the painting that it verbally represents. But ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself.<sup>380</sup>

Il est grand temps de voir comment ces modalités se présentent au niveau du texte. Ouvrons maintenant *La Modification*.

---

<sup>377</sup> Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Éditions Grasset, Paris, 1958, p. 104.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>380</sup> Heffernan, *Museum of Words*, *op. cit.*, p. 4.

## 8. Prolégomènes à l'analyse de l'image dans *La Modification*

Pour pouvoir aborder dès le chapitre 10 le pictural dans *La Modification* dans toute sa complexité, il nous est apparu nécessaire de faire d'abord le point sur certains aspects du récit qui permettent au visuel de s'imposer dans ce roman avec tant de force.

Dans la mesure où *l'histoire, la narration* ainsi que *l'espace pivot* que constitue le compartiment de train où voyage le héros font tous varier la figure du double, ils sensibilisent le lecteur au principe constitutif du *diptyque de Pannini* du Louvre, œuvre portée composite que nous voulons par la suite examiner comme un foyer du récit. En guise d'introduction à notre analyse des diverses modalités de l'inscription de l'image dans le texte nous présenterons d'abord un résumé de l'histoire. Nous verrons que les couples d'opposition Paris/Rome et Henriette/Cécile participent à la mise en relief de la logique dichotomique du diptyque en lui faisant écho au niveau diégétique. L'on remarquera un reflet analogue au niveau de la narration dans la mesure où le choix du « vous », apostrophant le lecteur, présente également le narrateur Léon Delmont sous une perspective double, tantôt comme *voyageur*, tantôt comme *écrivain/lecteur*. Nous examinerons donc de plus près les implications de l'emploi de la deuxième personne du pluriel qui est une des particularités du récit. Nous terminerons ce chapitre en nous penchant aussi sur quelques aspects de la structure formelle du texte. Étant donné que l'espace du compartiment de train – où le regard de Léon ne cesse de glisser entre les deux fenêtres – est, lui aussi, sujet à une dichotomie spatiale, nous nous arrêterons rapidement sur le système d'aiguillage qui permet à la narration de présenter l'espace-temps du compartiment de train comme un pivot privilégié à l'intérieur du jeu entre les différentes couches spatio-temporelles évoquées.

Dans le chapitre 9, nous tenterons de donner une meilleure appréciation de ce que nous entendons par la structure emblématique de *La Modification*. La référence explicite à

## Prolégomènes à l'analyse de l'image dans *La Modification*

l'emblème qui se trouve à la page 10 du roman nous occupera alors et nous tenterons de lire le passage en question comme un premier exemple d'iconicité.

Espérant avoir ainsi posé les prolégomènes nécessaires, nous aborderons, dès le chapitre 10, l'analyse de l'image dans *La Modification*. Nous nous proposerons d'interroger le diptyque de Pannini en tant que foyer d'une forme qui se répercute, fidèle au principe emblématique, à travers le récit. Investies à chaque fois d'une charge sémantique différente ses variations permettent au lecteur non seulement de constituer des liens entre des séquences narratives éloignées, mais aussi de lire celles-ci comme un ensemble. En les considérant à la fois séparément et comme un tout, il sera en mesure de juger de la complexité de la configuration qu'elles forment. Nous relèverons trois variétés précises de la forme diptyque, toutes associées à des espace-temps distincts. Leur étude nous fera parcourir successivement trois espaces-clé du récit : le musée, le train et le rêve. Déclinant la forme diptyque sous des aspects divers, *les toiles jumelées* du Louvre, *l'espace du compartiment* et, enfin, *le lieu qui abrite les fresques de la Sixtine du rêve*, nous semblent permettre au récit de placer le thème du regard sous des angles différents. Guidé d'une variante de la forme à l'autre moyennant des motifs tantôt verbaux, tantôt visuels selon le principe emblématique, le lecteur est graduellement initié aux multiples connotations que recèle ce thème au sein du roman.

En suivant la progression de la forme diptyque nous verrons que ses différentes actualisations impliquent l'image sous diverses modalités. Si nous voulons voir l'origine de la figure dans une ekphrasis de tableau, nous la retrouverons aussi à l'autre bout de l'image dans le texte, sollicitant ces catégories plus allusives que sont le pictorialisme et l'iconicité. Notre analyse sera divisée en trois temps : de l'œuvre peinte que constitue le diptyque du Louvre avec ses *vues* illusionnistes des deux Rome, nous passerons, dans le chapitre 11, aux *vues* réelles aperçues par Delmont des fenêtres du train, soit à un pan du réel dynamique dont l'esthétisation textuelle nous semble suggérer un rapprochement avec la représentation artistique. Nous terminerons en examinant, dans le chapitre 12, l'espace où se déroule l'ultime épisode du rêve comme une dernière variété ekphrastique de la forme diptyque.

### 8.1. L'histoire

Venant juste d'avoir 45 ans, Léon Delmont, directeur parisien d'une société italienne de machines à écrire, Scabelli, s'embarque pour Rome en un voyage « hors série » (p. 230).<sup>381</sup> Il ne s'agit pas aujourd'hui de l'un de ces nombreux voyages d'affaires à Rome qu'il entreprend régulièrement. Au contraire, ce déplacement secret de quatre jours se veut une « évasion » (p. 22), « la guérison de toutes ces premières craquelures avant-coureuses du vieillissement »

---

<sup>381</sup> Michel Butor, *La Modification*, *op. cit.* La référence des pages sera désormais indiquée entre parenthèses dans le texte.

## Prolégomènes à l'analyse de l'image dans *La Modification*

(*loc. cit.*) dont son existence à Paris l'accable. Ce matin, le vendredi 15 novembre 1955, il monte dans le train avec l'intention d'annoncer à sa maîtresse romaine qu'il est prêt à quitter sa femme et ses quatre enfants pour s'installer avec elle à Paris et vivre pleinement leur histoire d'amour.

Depuis deux ans qu'il connaît Cécile, il a l'impression d'avoir renoué avec son être authentique. Aux côtés de la jeune femme à Rome, il se découvre tel qu'il était avant que les responsabilités de père de famille et de patron à Paris ne le rendent vieux avant l'heure. Pour ses séjours romains, Cécile lui procure des places de concert et de cinéma et, surtout, ils se livrent ensemble à une étude de plus en plus approfondie des œuvres d'art de la ville, privilégiant les périodes de l'Antiquité et du Baroque. Fasciné par l'art plastique et par les musées depuis ses années de lycée, Léon est titulaire d'une carte des « Amis du Louvre » et il aime à parcourir le musée de Napoléon, situé à quelques centaines de mètres seulement de son bureau parisien.<sup>382</sup> Or, à Rome il découvre le plaisir de vivre les œuvres dans leur contexte d'origine, celui auquel elles avaient été destinées et d'où elles avaient reçu leur fonction initiale.

La Rome qu'il étudie avec Cécile lui fait expérimenter l'art sur un mode très différent de celui qu'il a connu en arpentant les galeries du Louvre. Dans le musée napoléonien s'étalent des objets venus de toutes parts et rassemblés en des collections hétérogènes. Trophées témoignant des victoires militaires de la France, les œuvres y sont exposées comme des fragments tronqués, dépouillés de leur contexte. Dans *Le Musée imaginaire*, essai publié pour la première fois en 1947, André Malraux insistait sur le rôle que le musée a joué pour la perception de l'art des temps modernes :

Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue ; et qu'il n'en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX<sup>e</sup> siècle a vécu d'eux ; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art.<sup>383</sup>

Tel que nous le connaissons aujourd'hui, le musée est une institution occidentale qui date d'environ 250 ans seulement. Son principe constitutif est de détacher l'objet du contexte sémantique où il émergea et dans lequel il eut sa fonction. Transposée dans un milieu étranger, l'œuvre est admirée aux côtés d'autres objets avec lesquels elle n'a, *a priori*, rien en commun. « Le musée la sépare de tout le reste, et la rapproche des œuvres opposées ou

---

<sup>382</sup> Musée depuis 1793, le Louvre reçut la dénomination de musée Napoléon en 1803, après que les antiques et les tableaux pris en Italie lors de la campagne de Bonaparte eurent été intégrés aux collections en 1798. Voir Geneviève Bresc-Bautier et Frédéric Morvan, *Palais du Louvre. Architecture et décor*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998, p.10.

<sup>383</sup> André Malraux, *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Albert Skira Éditeur, 1947, p. 13.

rivales. Il est une confrontation de métamorphoses ». <sup>384</sup> Avec le musée est née une conception de la représentation artistique qui tranche radicalement avec celle qui avait prévalu dans la société prémoderne :

Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, toutes les œuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou qui n'existait pas, avant d'être des œuvres d'art – [...]. Aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture ; encore était-elle souvent aussi mise en scène ou poésie. <sup>385</sup>

À en croire Malraux, « [u]n crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Duccio n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athéné* de Phidias n'était pas d'abord une statue », c'est le musée qui les a métamorphosés en cela. <sup>386</sup> Le musée a opéré une intellectualisation de notre relation avec l'art. Si l'objet d'art avait, jusqu'alors, fonctionné comme le moyen « d'approfondir et de parer la communion avec le monde », il se trouve, dans le musée, réduit à un simple objet esthétique. <sup>387</sup> La comparaison avec d'autres œuvres nous incite à penser en termes d'analogie et de contraste. Dans le musée, la fonction référentielle de la représentation plastique va s'estompant ; il importe de moins en moins de savoir *qui* posa comme modèle pour le portrait, le tableau se donne désormais comme une œuvre que nous étudions en tant qu'expression d'un mouvement pictural ou d'un artiste spécifique et que nous inscrivons dans une histoire de l'art chronologique. Mais l'expérience contemplative, sensuelle, de l'œuvre individuelle s'efface, l'art a cessé d'exercer cette fonction *symbolique*, dans le sens étymologique du terme, qui consistait à faire figure de *lien* entre l'homme et ce qu'il concevait comme son réel.

Or, c'est précisément cette dimension originelle et sensualiste de l'expérience artistique qui s'est dévoilée à Léon lors de ses séjours à Rome auprès de Cécile. Il est significatif que les œuvres romaines qu'ils étudient ensemble participent de celles dont le musée est « inévitablement privé ». <sup>388</sup> Il s'agit d'églises, de temples, de fora, de fresques et de mosaïques, œuvres qui ont résisté aux pillages des conquérants parce que difficilement détachables de leur cadre. À Rome, les monuments antiques se laissent encore admirer à l'endroit même où ils ont été érigés, créés non pas en premier lieu comme des objets esthétiques mais bien pour faire véhiculer la conception du monde qui les vit naître. Ici, les œuvres ont gardé une partie de cette magie évocatrice qu'elles avaient pour le public de l'époque : Rome initie Léon à une conception du signe prémoderne, non-arbitraire.

---

<sup>384</sup> Notre interprétation de la phrase: « Le musée la sépare est [sic] tout le reste, et la rapproche les [sic] œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses », *Ibid.*, p. 15.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>386</sup> *Loc. cit.*

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>388</sup> *Loc. cit.*

## Prolégomènes à l'analyse de l'image dans *La Modification*

Comparée à l'expérience romaine, la vie que Léon mène avec sa famille se présente de plus en plus comme une « demi-vie » (p. 34), comme « l'ombre » (p. 32) de son existence auprès de Cécile. Voilà que le jour est arrivé où, frustré de savourer cet enchantement « toujours par bribes, toujours n'atteignant qu'une partie » (p. 120) de lui, il a décidé de laisser libre cours à son bonheur et d'« atteindre enfin [...] à cet amour magnifique et pur » (*loc. cit.*) en faisant venir Cécile à Paris. Ce voyage se veut le terme de tous les mensonges, une « cure de jouvence » (p. 34) qui ouvrira les portes à la « vie prochaine » (p. 173) dont il rêve. Pour cet homme qui a l'impression de s'être trop longtemps laissé enchaîner par des conventions, des habitudes et « de vains scrupules » (p. 35), ce départ - acte de vérité et de conscience donc - sera « l'épée qui tranchera enfin le nœud avec tous les liens » (p. 36) qui l'enchaînent à sa « lâcheté paralysante » (p. 35).

### 8.1.1. D'une décision à son contraire

L'homme qui embarque pour ce voyage secret au matin du 15 novembre est donc quelqu'un qui appréhende encore l'espace davantage en termes d'oppositions qu'en termes de symétries, vision qui va jusqu'à déterminer l'image qu'il se fait des deux femmes et des deux villes entre lesquelles il se sent tirailé. Henriette et Cécile se présentent encore à son esprit comme deux contraires absolus et il a l'intention d'échanger son épouse « cadavre de femme » (p. 34) contre la maîtresse « salut » (p. 35). En effectuant une simple rocade sentimentale entre ces deux femmes, Léon espère faire d'une pierre deux coups et transposer en même temps Rome à l'emplacement de Paris, triste lieu de sa « demi-vie » (p. 34). Dans sa vision des choses, il ne reste qu'à « trancher[...] enfin le nœud » (p. 36), qu'à « franchir la frontière » (p. 108). Comme la piazza Navona un jour sous le jeu de la lumière et de l'ombre, son univers se fend « en deux régions bien tranchées » (p. 100) : de l'autre côté de la frontière l'attend son vrai être, qui est à l'image opposée de son état « larvaire » (p. 34) actuel.

Rien d'étonnant alors à ce que le récit de cet homme à l'esprit manichéen multiplie les occurrences d'une formule qui véhicule par excellence l'idée d'une polarisation, à savoir « de l'autre côté », toujours employée pour désigner l'emplacement d'un lieu par rapport à un autre. Sur les cinquante-neuf occurrences de la formule dans l'ouvrage, trente-sept se rapportent aux vues et paysages découverts par les fenêtres du train. Le voyageur ne cesse d'accompagner le mouvement de son regard, passant d'une fenêtre à l'autre, du motif verbal « de l'autre côté du corridor ». Le changement de mentalité par lequel ce voyage se solde chez Léon se traduira non seulement par la désagrégation de son ancien projet mais aussi par le

démantèlement des idées très arrêtées, bien cadrées sur le monde qu'il arbore au moment de son départ.<sup>389</sup>

Durant les longues heures passées dans ce compartiment du Paris-Rome, Léon entamera malgré lui un processus de mémorisation et d'autoréflexion pénible qui le décidera alors à renoncer à son projet initial et à maintenir le *statu quo*, bien qu'il soit devenu un homme profondément changé, nouveau. Comme des cartes postales brusquement émergées de son passé, les paysages extérieurs et le compartiment avec ses passagers transporteront le voyageur à travers le temps et l'espace. Léon verra se rejouer devant lui de nombreuses tranches de vie qui ont décidé de sa situation sentimentale et professionnelle actuelle. Les mêmes scènes se relayent pour se modifier au fur et à mesure que de nouveaux détails viennent s'y ajouter et Léon finira par reconnaître que l'idée qu'il s'était faite et de lui-même et des deux femmes est loin de rendre compte des sentiments contradictoires que recèlent en vérité ses relations. Ce voyage d'une capitale européenne à l'autre se présente dès lors comme une véritable quête de soi. Avant que la prise de conscience ne se produise qui permettra à Léon de débarquer à Rome comme un homme nouveau, avec un regard neuf, le lecteur et lui seront obligés de remettre en jeu de nombreux épisodes d'une vie dont le héros croyait avoir fait le bilan une fois pour toutes avant le départ.

### 8.1.2 Un voyageur en quête de soi

Le lecteur ne saurait se méprendre sur les enjeux du voyage qui s'apprête à commencer. Le héros voyage avec, dans sa poche, un passeport bientôt périmé et une carte d'identité dont la vieille photo lui renvoie une image « méconnaissable » (p. 46). Si le compartiment arbore bien un miroir, celui-ci ne rend toutefois du visage de Léon que « les traits tirés, l'œil éteint, la bouche amère » (p. 22). De même, le nom du protagoniste ne sera évoqué que graduellement et toujours par le biais d'un objet ou d'une autre personne. Les initiales L. D. frappées sur sa valise ne sont déclinées par la narration qu'à l'occasion d'une rêverie qu'il fait sur le contenu du porte-document d'un ecclésiastique, l'un de ses co-voyageurs. Léon l'imagine professeur dans un collège et ordonnant à ses élèves des exercices de « narrations » dans lesquels figure, en effet, un personnage au nom de Léon Delmont (p. 98). Lors de la troisième et dernière évocation, le nom du narrateur est rendu de la bouche de Cécile (p. 176). Avant que le voyageur puisse enfin parler en son propre nom et échanger le « vous » de la narration contre un « je », il reste du chemin à faire.

C'est le compartiment qui fournira les multiples surfaces de réflexion nécessaires pour permettre au héros de se redessiner des traits identifiables. Le compartiment avec ses

---

<sup>389</sup> Que l'on pense par exemple à son souci de maintenir une hiérarchie professionnelle qui lui permet de se distinguer de ses subalternes, ou à son souci de rumeurs nuisibles ou au soin avec lequel il examine l'indicateur Chaix et ses notations d'horaires et d'étapes parcourues.



passagers et les paysages changeants sur lesquels donnent les fenêtres vont lui renvoyer sa propre image, quitte à la briser en mille éclats. Avant même que le train se mette en branle, une vue pose d'emblée le thème du miroir qui accompagnera donc de bout en bout le séjour de Léon dans cette « salle d'attente mobile » (p. 47). Venant de poser ses bagages et de s'installer dans le compartiment, le directeur voit à travers la fenêtre gauche celle d'un autre train. Derrière elle, un homme qui lui ressemble « reproduit avec plus de lenteur encore les gestes fatigués qu[il vient] d'accomplir » (p. 12).

### 8.1.3 L'éveil d'une « conscience historique »

Le trajet révélera en Léon un profond sentiment de déchirure. Une fissure qui ne concerne pas exclusivement sa relation aux deux femmes entre lesquelles il partage sa vie, Henriette et Cécile, mais aussi son attachement aux deux villes de Paris et Rome qu'elles habitent. Au fur et à mesure que le voyage progresse, les deux villes se détachent petit à petit de l'arrière-plan pour endosser le rôle de véritables personnages, tantôt antagonistes, tantôt se superposant et se fondant en un même centre du monde. En effet, c'est à travers leurs monuments, leurs édifices, leurs mythes et leurs œuvres d'art qui font rêver Léon que chemine sa quête d'identité. Le voyageur prend graduellement conscience du fait que son désir de faire venir Cécile à Paris se confond avec le désir d'avoir toujours à sa portée la Rome mythique dont la jeune femme lui a ouvert les portes. Or, cette Rome est intimement liée à une conception du monde révolue, celle où la terre avait un centre, un unique pivot à partir duquel s'organisait l'existence de l'homme. Le rêve dans lequel Léon sombre au cours de la nuit lui fera vivre un parcours initiatique qui l'amènera jusqu'au nombril du monde, une Rome d'où l'initié reviendra comme un homme investi de savoirs nouveaux. Jalonné de références littéraires, l'itinéraire du héros onirique a pour destination ultime ce haut-lieu du catholicisme romain qu'est la Sixtine avec sa célèbre fresque de Michel-Ange, *Le Jugement dernier*. Le trajet ouvrira les yeux de Léon sur une facette du mythe romain à laquelle il avait jusqu'alors préféré rester aveugle, en lui révélant le fondement idéologique sur lequel repose l'esthétique romaine dont l'empire de Napoléon et l'Italie de Mussolini avaient si bien su récupérer le prestige. L'enjeu du voyage sera dès lors de mettre Léon en cadence aussi bien avec le temps historique qui est le sien qu'avec ses sentiments.

Le voyage « hors série » (p. 230), soumis à un horaire différent, révélera au directeur parisien que notre représentation du monde est tributaire du *lieu* d'où nous appliquons le regard. Étant donné que le travail des plasticiens nous rappelle dans quelle mesure la vision des choses change avec le point de vue adopté, nous ne serons pas étonnés de voir que les œuvres d'art plastique et le topos du musée joueront un rôle heuristique important dans l'aventure du directeur et dans la lente modification de son regard. Œuvres et musée participeront à éveiller en Léon précisément cette « conscience historique » qui, à entendre

## Prolégomènes à l'analyse de l'image dans *La Modification*

Butor en 1993, est l'une des fonctions premières d'un musée comme le Louvre, où sont exposés les panneaux de Pannini :

Le musée recueille ainsi les échos d'un passé lointain, et les présentant aux jeunes Parisiens, joue un rôle essentiel dans la formation de leur conscience historique.[...]  
[L]e musée est par définition conservation et exploration du passé [...].<sup>390</sup>

En approchant de Rome, le directeur prend la décision d'écrire un livre ; un roman dans lequel il tâchera de rendre compte du voyage, espérant mieux comprendre, « sur le mode de la lecture » (p. 236), la véritable portée des changements produits en cours du trajet. Ce livre futur ressemble par beaucoup d'aspects à *La Modification*, roman qui a la particularité d'être un récit à la deuxième personne du pluriel.

### 8.2 Le « Vous » - un point de vue didactique

Comme tout Nouveau Roman, *La Modification* ne cesse de rappeler au lecteur sa nature de récit. Le choix du « vous » y participe d'une façon ingénieuse. Quand Butor discute de l'emploi de la deuxième personne dans l'article « L'usage des pronoms personnels dans le roman », c'est en tant qu'alternative au monologue intérieur :

[...] dans le monologue intérieur habituel, le problème de l'écriture est purement et simplement mis entre parenthèses, oblitéré. Comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusqu'à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récupérer ? [...] On se retrouve, par conséquent, [...] devant des difficultés du même genre que celles rencontrées par le récit à la troisième personne : on nous dit ce qui s'est passé, ce qui a été vécu, on ne nous dit pas comment on le sait, comment, dans la réalité, on pourrait le savoir pour des événements de ce genre.

Or cet oubli, cette oblitération, chez les grands artisans du monologue intérieur, a l'immense inconvénient de camoufler un problème encore plus grave, celui du langage lui-même. *En effet, on suppose chez le personnage narrateur un langage articulé là où d'habitude il n'y en a pas.* Il est tout différent de voir une chaise, et de prononcer soi-même le mot « chaise » [...].<sup>391</sup>

Là où le monologue intérieur pêche en faisant simplement l'impasse sur la question du temps de l'écriture, l'emploi de la seconde personne est un dispositif plus réaliste dans la mesure où il permet justement de rendre compte « de la prise de conscience, de l'accession au langage » du héros.<sup>392</sup> Au « vous » apostrophé correspondrait quelqu'un qui est privé de parole et pour

---

<sup>390</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., pp. 242f.

<sup>391</sup> Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II*, op. cit., p. 65. C'est nous qui soulignons. L'article fut d'abord publié dans *Les Temps modernes*, n° 178, février 1961.

<sup>392</sup> *Loc. cit.*

## Prolégomènes à l'analyse de l'image dans *La Modification*

qui l'on parle par procuration : il est « quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire » dans le dessein de lui délier enfin la langue.<sup>393</sup> L'instance narrative parle à la place de celui qui en est empêché.

Le roman que décide d'écrire Léon lui permettra d'interroger « l'assise et le volume réel de ce mythe que Rome est pour [lui] » (p. 198), mythe que le voyage révélera comme décisif pour la représentation qu'il s'est faite de lui-même et de ses relations aux deux femmes. Il lui faudra

[...] tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires,  
vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main. (P. 236)<sup>394</sup>

La « forme » (*loc. cit.*) du livre futur est un roman acheté avant le départ à la gare de Lyon. Feuilletées, ses pages donnent sur le rêve qui comprime l'aventure du directeur et la transpose dans un paysage mythologique. Ce rapport de connivence entre les deux livres actualisés établit la mise en abyme qui permet de considérer *La Modification* comme analogue, sinon identique, au « livre futur » (*loc. cit.*) que Léon décide d'écrire.

Par le truchement du roman, Léon essaiera d'éclairer les méandres d'une conscience qui, en moins de 24 heures, est passée d'une décision à son contraire. Opérant le clivage d'un seul et même sujet, le « vous » de *La Modification* permet ainsi de marier deux optiques : celle d'un homme qui, pris au dépourvu par les événements, n'a pas encore accès à un langage articulé pour décrire son expérience (le Léon-voyageur) et l'optique de celui qui est suffisamment posé pour vouloir maintenant chercher les clés de ce qui lui est arrivé (le Léon-écrivain/lecteur).<sup>395</sup> Voilà qui expliquerait notamment le choix d'une structure réflexive et le fréquent emploi des prolepses. Il ne s'agit donc pas d'un monologue intérieur qui fait état de souvenirs et de réflexions se relayant de manière spontanée et illogique mais, au contraire, de la récapitulation littéraire et de la mise en lumière romanesque des mouvements décisifs du voyage afin que le héros puisse prendre pleinement conscience des fondements de sa propre

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>394</sup> Étant donné que notre lecture de *La Modification* insiste sur le potentiel pictural de la matérialité du texte, nous avons choisi de respecter les alinéas de Butor dans nos citations.

<sup>395</sup> Léo Spitzer, *op. cit.*, p. 76 : « et le *vous* adressé au moi qui a vécu son expérience par le moi qui la décrit, implique la distance entre ces deux 'moi' ». Dans *Intentionality and Intersubjectivity. A Phenomenological Study of Butor's La Modification*, French Forum, Lexington, Kentucky, 1980, p. 33, Lois Oppenheim adopte la même position quand elle dit : « [...] we are reading the novel about to be written, the use of the second person narrative allows the 'modification' to progress entirely as though in the present while permitting the flashbacks and projections into the future that occur throughout the novel. Time is projected as a continuous present despite the memories of the past and plans for the future as chronological time is minimized through this form of narration. »

décision dans l'acte de lecture.<sup>396</sup> Fidèle à la logique du récit à la seconde personne, ce roman futur intitulé *La Modification* se fera donc « récit 'didactique' », aussi bien pour Léon que pour le lecteur réel.<sup>397</sup>

Là où l'emploi de la première personne aurait corroboré l'indivisible identité entre le narrateur et le protagoniste, le recours à la deuxième personne du pluriel insiste donc sur un éclatement au sein de l'instance narrative. Les deux Léon sont superposés comme deux variations sur un même thème. Dans le rêve, la dernière étape initiatique du héros se déroulera dans un bâtiment identifié comme étant le Palais de Justice romain. L'alter ego de Léon y verra sortir d'une petite porte noire un homme qui lui ressemble de près mais qui est de peu son aîné. Le héros du rêve et son reflet plus âgé forment un cas de figure analogue à la relation voyageur/narrateur dans la mesure où l'alter ego onirique de Léon est lui aussi un héros en déficit verbal, ne pouvant ni parler ni comprendre les paroles qu'on lui adresse. Or, quand il se trouve enfin en face de son aîné, c'est seulement pour découvrir que l'autre a beau maîtriser la parole, il ne la mettra qu'au service des *questions* qui hantent son double et que, d'une voix claire et distincte, il énonce. Ce relancement des questions nous semble révélateur aussi de la position qu'adopte l'instance narrative, en disant long sur la conception dialogique de l'écriture butorienne qui convoite un lecteur actif : ce n'est pas parce que l'aventure est transformée en récit qu'elle est arrivée à son terme pour autant. La narration ne fait que poser les jalons d'une forme ouverte dans laquelle le lecteur viendra nécessairement s'inscrire par la suite :<sup>398</sup>

[...] dès que l'on peut parler d'un 'travail' littéraire, et donc dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture.<sup>399</sup>

---

<sup>396</sup> Cf. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in fiction*, [1978], Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983, p. 12 : « Insisting that the term 'interior monologue' should be reserved for the modern 'flowing' variety of thought-quotations, they [most critics] have suggested such terms as 'traditional monologue' or 'silent soliloquy' for thought-quotations found in pre-Joycean novels. The tendency has been to distinguish between them on both psychological and stylistic grounds : the interior monologue is described as associative, illogical, spontaneous ; the soliloquy as rhetorical, rational, deliberate. »

<sup>397</sup> Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*, p. 66.

<sup>398</sup> Lois Oppenheim, *op. cit.*, p. 26, précise : « [...] Delmont's writing, which is also what we are reading, is a continuation of the experience of the 'modification' voyage. It is in part this interrelation of writing, reading and travel which leads us to interpret *La Modification* as a phenomenological experience ». Et elle ajoute, à la page 27 : « [...] in reading *La Modification*, we are continuing and completing the writing experience ». Elle cite Ludovic Janvier, *Une Parole exigeante*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 170 et 171 : « Avec *La Modification* et *Degrés*, et les œuvres suivantes aussi bien, nous y participons, c'est à nous non seulement d'aider le livre, donc le monde à se dresser devant nous, mais c'est nous qui vivons cette aventure, puisque c'est nous qui, dans une certaine mesure, l'écrivons. »

<sup>399</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 94.

### 8.2.1 Le refus d'une voix autoriale

L'ambivalence entre le Léon qui fait l'expérience des événements sur le vif et celui qui en cherche les clés à travers leur narration rappelle, par certains aspects, la confusion des voix qui découle du *style indirect libre*. Dorrit Cohn parle d'un « very special two-in-one effect » au sujet de cette technique que Flaubert maîtrisait à la perfection et qui consiste à laisser un narrateur *autre* que le protagoniste faire état des pensées de ce dernier - sous la forme d'un discours rapporté au passé - comme si elles étaient les siennes.<sup>400</sup> Le style indirect libre, terme que Cohn traduit en anglais par « narrated monologue », fait alors s'amalgamer non seulement deux temps (celui des événements avec celui de leur récit) mais aussi deux voix.<sup>401</sup> Il se situe entre l'immédiateté de la citation et la médiation de la narration<sup>402</sup> :

By leaving the relationship between words and thoughts latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, *suspending it on the threshold of verbalization* in a manner that cannot be achieved by direct quotation.<sup>403</sup>

À la différence du « narrated monologue » toutefois, la coïncidence entre protagoniste et narrateur dans *La Modification* réussit à préserver le récit d'une voix autoriale omnisciente dont l'intrusion aurait pu suggérer que, avec l'arrivée à Rome, le directeur regagne son équilibre d'avant. La nécessité du livre à écrire (et à lire sur autant de modes qu'il y a des lecteurs) est bien la preuve que l'équilibre ancien n'est désormais ni accessible ni désirable pour le voyageur. Si Léon décide de retourner auprès d'Henriette et de rester en relation avec Cécile pour attendre que leur histoire se termine un jour en queue de poisson, la modification à laquelle renvoie le titre du roman n'en est pas moins un fait. Et elle concerne beaucoup plus que la relation du héros aux deux femmes ; elle concerne le regard même de Léon, la perspective mobile qu'il appliquera désormais sur le monde. Ce regard – l'enjeu même du voyage – est à jamais changé. Le dédoublement du point de vue qui caractérise l'instance narrative, cette scission du Même, est la conséquence logique d'un voyage où Léon a vu se briser en une multitude de représentations contradictoires l'image de la Ville qui fut si longtemps le centre incontesté du monde occidental. Et le fait d'écrire un livre qui mette les images vécues à l'épreuve de leur transcription verbale, sollicitant par là l'imaginaire d'un lecteur, ne peut que prolonger le processus déclenché et assurer à la modification un mouvement continu. Dans son article sur les pronoms, Butor souligne que « [l]es deux

---

<sup>400</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 112.

<sup>401</sup> Dorrit Cohn, *ibid.*, p. 100, donne la définition suivante du « narrated monologue » : « the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration ».

<sup>402</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 103. C'est nous qui soulignons.

premières personnes du pluriel, en effet, ne sont point des multiplications pures et simples de celles qui leur correspondent au singulier, mais des complexes originaux et variables »<sup>404</sup> :

Le « vous » n'est pas un « tu » répété plusieurs fois, mais la composition de « tu » et de « il » ; lorsque cette composition s'applique à un individu, nous avons le pluriel de politesse français, lorsqu'elle s'applique à tout un groupe, nous savons qu'à chaque instant nous pouvons isoler l'un quelconque des individus qui en font partie, et qu'alors le « vous » se scinde en un « tu » et de nombreux « il », pour se reformer dès que l'attention quittera cet individu en particulier.<sup>405</sup>

Comme Butor prend soin de le préciser, la deuxième personne à l'intérieur de l'univers romanesque représente aussi « le lecteur » empirique.<sup>406</sup> Les questions relancées par l'homme-reflet du rêve et la multiplication des points de vue dont fait état la narration dans *La Modification* sont bien en cohérence avec le principe emblématique qui informe, on le verra, le récit à tant de niveaux différents. C'est un dialogisme qui ne saurait se passer du lecteur :

Puisque l'ouvrage doit être indéfiniment continué par des lecteurs, [...], il va bientôt se présenter de lui-même comme inachevé, non le cercle fermé auquel on ne devrait rien pouvoir ajouter, mais la spirale qui nous invite à la poursuivre, ce qui se manifeste de la façon la plus simple dans le *fragment*, c'est-à-dire l'œuvre qui se donne déjà comme une citation ou un ensemble de citations [...].<sup>407</sup>

### 8.2.2 L'invite au lecteur

Ainsi, la scission qui résulte de l'emploi du « vous » n'est pas seulement l'effet du temps qui s'est écoulé entre les événements vécus et leur fixation sur papier, mais autant de leur *transformation en roman*. Le recours même au langage fictionnel, à la représentation littéraire, permet de donner à voir les faits. Du moment que le voyage devient fiction, il s'inscrit aussi dans une tradition, se met à dialoguer avec chacun de ceux de son genre qui le précèdent. Si l'approche intertextuelle et les motifs de répertoire largement connus du public procurent à Léon une surface de réflexion et de réfraction à son aventure, ils sont autant de portes d'entrée pour le lecteur empirique. Le roman futur ne se veut pas la reconstruction objective du trajet, mais un récit *littéraire* – avec tout ce que cela implique de construction et de renvois à une tradition écrite. Les stratégies narratives qu'il expose imposeront au lecteur une lecture mobile qui ne cesse de redistribuer des configurations consacrées et qui, à l'instar de l'emblème, prend appui sur l'image pour donner à voir le familier sous un jour nouveau.

---

<sup>404</sup> Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*, p. 67.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>407</sup> Michel Butor, « La Critique et l'invention », *op. cit.*, p. 19.

### 8.3 La structure formelle

*La Modification* est un roman découpé en trois parties contenant chacune trois chapitres. Sur les vingt années de la vie de Léon que recoupe le temps narré, sept périodes différentes font l'objet d'une évocation.<sup>408</sup> Ces sept suites narratives se présentent à la lecture non pas dans l'ordre chronologique mais entremêlées, quoique toujours organisées en strophes distinctes. Afin d'embrayer d'une séquence spatio-temporelle sur une autre, la narration a recours à des strophes de transition. À paragraphe unique, celles-ci évoquent toujours le présent du voyage et font état de l'intérieur du compartiment où est assis Léon et d'où il regarde défiler les paysages de l'autre côté des deux vitres. Exerçant donc une fonction de pivot, la strophe descriptive se détache le plus souvent du texte ambiant par des blancs typographiques. Elle se laisse aussi immédiatement distinguer au niveau lexical. Le lecteur apprend rapidement à reconnaître les cinq motifs à caractère de refrain qui, variés tout au long du livre, lui signalent à chaque fois que la narration est revenue au voyage actuel. Avec Rossum-Guyon, nous appellerons ces phrases des *motifs de liaison* et relèverons pour commencer cinq prototypes fixes dont les variantes deviendront par la suite nombreuses<sup>409</sup> :

*passe la gare de  
    de l'autre côté du corridor  
    au-delà de la fenêtre  
    sur le tapis de fer chauffant  
    un homme passe la tête par la porte*

Soulignons que sur ces cinq motifs de liaison, trois se rapportent explicitement à l'une ou l'autre des deux fenêtres dans le compartiment du train : le motif « de l'autre côté du corridor », focalise la fenêtre droite, alors que « au-delà de la fenêtre » focalise celle de gauche. Le motif « passe la gare de », s'il fait également allusion à la vue à travers la fenêtre, ne permet pas pour autant au lecteur de situer le regard focalisateur dans une vitre précise.

Le motif de liaison annonce donc qu'il y aura rupture dans la chronologie et il nous permet à l'occasion, comme lors du motif « sur le tapis de fer chauffant », qui annonce toujours une séquence relative soit au passé avec Henriette soit au passé avec Cécile, de nous repérer et de replacer les événements en passe d'être rapportés dans l'espace-temps qui leur revient.<sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman, op. cit.*, pp. 230-231.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 247.

## 9 Une composition emblématique

### 9.1 Le déclenchement d'une « machine mentale »

Le contexte du voyage en train et le choix de donner la parole à un narrateur que la situation a obligé à rester quasiment immobile pendant toute la durée de l'aventure donnent naturellement à la vue une place privilégiée parmi les sens sollicités. La thématique de la vision est signalée dès la première page du roman. La fatigue de Léon qui entre dans le compartiment à quelques minutes seulement du départ du train, et que la sonnerie du réveil a brusquement tiré du lit, permet de faire allusion à ses yeux « mal ouverts » (p. 9).

On se souvient de l'épithète « École du regard » qui fut rapidement attribuée au Nouveau Roman. Dans son analyse de *La Modification*, Lois Oppenheim fait observer que l'écriture de Butor est cependant loin de primer le regard en tant que tel dans la mesure où l'objet regardé ne se présente jamais seulement à l'état pur, comme simple forme et matière :

Rather than with the object itself, Butor is concerned with the perception of that object. The focus of the reader has been redirected from the object to the intentionalizing consciousness of the perceiving subject.<sup>411</sup>

Butor's interest is in the way in which a man sees, not in what is actually seen.<sup>412</sup>

De par son inscription dans un contexte culturel dont l'une des caractéristiques est bien la sémantisation du monde, l'objet est toujours susceptible de déclencher chez l'observateur un processus d'interprétation, une *sémiosis* pour parler avec Charles Sanders Peirce.<sup>413</sup> C'est précisément ce dont Léon Delmont fera l'expérience. L'espace du compartiment de train fournit « ces gens [...] ces objets et ces images » auxquels s'accrochent ses « pensées de telle

---

<sup>411</sup> Lois Oppenheim, *op. cit.*, p. 27.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>413</sup> Semiosis : « processus selon lequel la chose fonctionne en tant que signe », *Dictionnaire des philosophes*, tome K-Z, Denis Huisman (dir.), PUF, Paris, 1984, p. 2024.



## Une composition emblématique

sorte qu'une machine mentale » se constitue qui fait « glisser l'une sur l'autre les régions de [son] existence au cours de ce voyage différent des autres » (p. 228). Plus le voyage progresse, plus l'espace « restitue les objets à leur incertitude originelle » (p. 199) ; voilà qui entretient le mécanisme d'associations qui, une fois ébranlé, ne s'arrêtera plus.

### 9.2. L'espace du compartiment – un empire de signes

S'il est sensible à l'art plastique, Léon est également attentif à d'autres impressions visuelles et le livre acheté avant le départ ne saura détourner son regard du compartiment et des paysages exposés dans les vitres. Immobile à sa place, Léon passera son temps à observer ses co-voyageurs ainsi que les paysages qui défilent à l'extérieur. Le regard du protagoniste enregistre de façon détaillée le monde empirique dont les objets et les personnages servent à la fois de déclencheurs et de jalons à sa réflexion. Le champ visuel informe donc largement le discursif.

C'est alors un aspect essentiel dans l'attitude de Léon face à la réalité concrète que d'appréhender des phénomènes qui se présentent à lui comme des signes à déchiffrer. Dans le compartiment où il est assis, les signes sonores se limitent au bruit feutré des haut-parleurs de gares ainsi qu'au bruit soutenu des roues et aux quelques rares paroles échangées entre les passagers. Les signes textuels et visuels, en revanche, seront d'autant plus sollicités. Des deux côtés du voyageur, dans le cadre des vitres, passent les paysages extérieurs. Aux murs sont accrochées quatre photographies qui représentent un monument parisien (l'Arc de Triomphe) ainsi que des vues de Carcassonne, des montagnes et un port de mer. Tout autour de Léon sont assis des passagers qui, la nuit tombée, sembleront nager « dans de l'encre » (p. 224) et qui feront bouger leurs lèvres en récitant sans bruit de longs poèmes en vers. Ce compartiment est le lieu générateur de la « machine mentale » (p. 228) qui finit par produire le livre que le lecteur tient entre les mains.

Le livre futur est préfiguré par l'ouvrage au titre oublié que le narrateur a eu le temps d'acheter avant le départ et qui lui servira de marque-place. Il n'est que l'un des nombreux imprimés feuilletés dans le compartiment, ouvrages qui servent à focaliser le motif du livre comme étant central pour l'aventure. C'est que les passagers dans lesquels Léon se reflétera ont, eux aussi, apporté de quoi lire.<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Lorsque la belle Italienne qui, la nuit, se frottera en dormant contre le corps de Léon, entre pour la première fois dans le compartiment, il se demande immédiatement si elle aussi sortira de sa valise un livre : « Quelqu'un vous demande: 'scusi, signore', une jeune femme qui entre, très grande, des lèvres très rouges, un manteau de laine beige et une petite valise violette qu'elle cherche où poser; va-t-elle en retirer un livre, elle aussi ? », Michel Butor, *La Modification*, op. cit., (p. 195).

### 9.3 Les livres dans le livre

En l'espace de quelques pages, les passagers déjà en place et avec qui Léon Delmont partagera par conséquent ce compartiment seront brièvement présentés et caractérisés. À partir de leurs physiques et des objets en leur possession, Léon se forgera graduellement une idée de leur activité professionnelle et de leur état civil. Il invente pour la plupart d'entre eux des noms ou des prénoms. Le potentiel sémiotique qui se dégage des passagers est ironiquement souligné par le fait que Léon recense parmi eux des « représentants » de toutes sortes : un « représentant [...] en quoi ? vins, produits pharmaceutiques, lingerie peut-être » (p. 22), puis un « représentant en vins » (p. 75) et enfin un « représentant [...] d'une maison dijonnaise, organisant les importations là-bas de moutarde ou de Clos-Vougeot » (p. 80).

Pour le compte de chacun de ses co-voyageurs, le narrateur focalise sur quelque objet lui appartenant (pièce vestimentaire, lecture, etc.), qu'il promeut ensuite en une sorte d'attribut de ce personnage. Conformément aux normes du réalisme traditionnel où les objets permettent d'identifier et de définir le caractère des personnages, les objets des co-voyageurs de Léon servent de point de départ aux portraits fictifs qu'il trace de chacun d'eux. Or, la situation de vie qu'il leur invente le ramène chaque fois à sa propre situation sentimentale et professionnelle par la voie de la comparaison. Il imagine les passagers comme travaillés par les mêmes questions existentielles que lui et les transforme momentanément en ses substituts spirituels, des miroirs qui lui révèlent différents aspects de lui-même. Si les objets des passagers servent d'indices métonymiques, le discours qu'ils génèrent aboutit donc toutefois sur un mode métaphorique.

Parmi les objets qui lui servent à cerner l'identité de chacun, l'on trouve notamment toutes sortes d'imprimés. À la fin du second chapitre de la première partie, les six voyageurs alors présents sont tous munis de lecture. Sur six ouvrages, cinq semblent être du genre à articuler, à degrés variables, le texte et l'image sous ses différentes formes. L'ecclésiastique étudie son « bréviaire truffé d'images » (p. 11), Agnès lit son journal féminin qui mélange des « images de robes » (p. 26) au « courrier du cœur » (p. 47); le représentant de commerce s'adonne aux « mots croisés » (p. 26) de son « illustré » (p. 25) de cinéma et Pierre feuillette un guide Bleu avec ses récits de voyages et son plan de ville ; le *Manchester Guardian* (p. 41) du représentant en vins devrait contenir aussi bien des photos que des articles alors que l'épais volume de droit sur lequel est penché le professeur est peut-être moins susceptible d'intégrer des images.

L'articulation texte-image caractérise également les livres avec lesquels voyage Léon. Guide de voyage, l'indicateur Chaix arbore à la fois les deux types de signes iconiques définis par Charles Sanders Peirce.<sup>415</sup> D'une part, ses annonces publicitaires aux dessins figuratifs (p. 24) coïncident avec la catégorie peircienne de *l'image iconique* (soit un seul signe dont le

---

<sup>415</sup> Voir *Dictionnaire des philosophes*, op. cit. p. 2025.

## Une composition emblématique

rapport au référent est de l'ordre de la ressemblance, qu'elle soit phonétique ou visuelle) ; d'autre part, ses tableaux, colonnes et hiéroglyphes correspondent à la catégorie du *diagramme* iconique du fait qu'il est un arrangement de plusieurs signes relatés l'un à l'autre de sorte à réfléchir les relations internes qui déterminent le référent.<sup>416</sup> Enfin, le livre acheté par Léon avant son départ dans la salle des Pas Perdus est rapidement identifié comme étant un roman (p. 41). De l'allusion - juste avant le début du rêve - à ce roman encore vierge de titre et de contenu, il s'ensuit que le personnage rêvé semblera presque physiquement émerger de ses pages. Cet ouvrage est explicitement présenté comme étant « la forme » (p. 236) du roman futur que le voyageur s'engage à écrire. Au moment d'être feuilleté, il a la particularité de rappeler au narrateur « ces petits livres-cinématographes » qu'il avait du temps où il était à l'école :

[...] vous ramassez [le roman] pour le déposer sur l'étagère après l'avoir, sans en lire un mot, feuilleté, vous savez, avec le pouce, comme vous faisiez pour ces petits livres-cinématographes, lorsque vous étiez en classe, ici non point pour voir des images bouger, simplement pour entendre, au milieu du brouhaha du train et de la gare, à votre oreille le léger bruit que cela produit, semblable à celui de la pluie. (p. 79)

Lucien Dällenbach a démontré la fonction de mise en abyme du roman futur que Léon décide d'écrire, une œuvre portée qui constitue « non point une réplique exacte, mais un équivalent, un homologue plus ou moins reconnaissable » du livre-porteur.<sup>417</sup> Dällenbach case ce roman futur dans la catégorie mise en abyme dite « transformatrice » dont il propose la définition suivante : « l'œuvre porteuse et l'œuvre portée ont [...] un dénominateur commun (ou axe sémantique) sur lequel se dégagent des différences et des oppositions ».<sup>418</sup>

En étant la « forme » et la préfiguration de ce roman à venir, le roman traité comme un « livre-cinématographe » que Léon a acheté avant le départ est donc aussi le reflet du roman que le lecteur est en train de lire. Par voie de réverbération, l'analogie du livre-cinématographe est valable aussi pour *La Modification*, roman qui, s'il ne contient pas d'images proprement dites, n'hésite pas pour autant à en évoquer et à solliciter du lecteur leur interprétation. Suggestive et curieuse, l'allusion au livre-cinématographe dit tout le désir d'animation qui habite cette fiction.

Nous pensons que le procédé de mise en relation qui permettra à cette fiction de se matérialiser, de prendre corps, par le truchement de la lecture est inscrit dans la structure même du récit. Le principe dialogique de l'emblème que nous voulons proposer pour modèle d'organisation nous semble être annoncé à la fois à travers les références aux nombreux iconotextes qui déterminent l'espace de ce compartiment (ces ouvrages de lecture juxtaposant

---

<sup>416</sup> Voir aussi Max Nänny, *op. cit.*, p. 199.

<sup>417</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 67.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 69.

texte et image) et dans la référence explicite à l'emblème faite dès la deuxième page du roman (p. 10).

### 9.4 Le signe à l'ordre du jour – l'emblème

Le seul passager dont l'ouvrage de lecture n'est pas susceptible de contenir des images est le professeur de droit assis en face de Léon. En revanche, le premier mot du titre de son livre (des premières lettres L, E, G Léon déduit qu'il s'agit de « législation » (p. 43)), et le fait qu'il soit le premier d'entre les voyageurs à être de la sorte focalisé, sont des aspects qui laissent penser que les renseignements donnés à son sujet pourraient avoir une certaine valeur de précédent pour la suite du récit. Butor, on le sait, est friand d'indices de lectures qui, savamment distribués le long du texte, permettent au lecteur de mieux naviguer à travers le roman. Il est donc intéressant de constater que la serviette du professeur, à laquelle Léon rattache une fonction de signe, fournit l'occasion au narrateur d'évoquer l'emblème et son principe dialogique.

Cette serviette noire posée sur le filet au-dessus du professeur, quoique objet banal, ordinaire, permet à l'observateur curieux qu'est Delmont d'apprendre certaines choses sur la vie et la personnalité de l'homme à laquelle elle appartient. Tout en restant un objet concret, la serviette est considérée par le narrateur dans sa capacité d'évoquer aussi *autre chose* qu'elle-même. La manière dont elle exerce cette fonction de signe serait celle de l'emblème :

[...] cette *serviette* noire bourrée de dossiers dont vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défectueuse, et de livres sans doute ennuyeux, reliés, au-dessus de lui *comme un emblème, comme une légende* qui n'en est pas moins explicative, ou énigmatique, pour être une *chose*, une *possession* et non un *mot* [...]. (P. 10. C'est nous qui soulignons.)

Si aujourd'hui le sens courant du terme emblème se confond le plus souvent avec celui d'attribut ou de symbole, l'organisation syntaxique du passage et le choix des termes suggèrent un emploi nettement plus complexe chez Butor. Nous voulons proposer de lire le passage comme une première occurrence de l'iconicité dans *La Modification*, et plus précisément comme un énoncé dont la structure syntaxique mime la composition particulière de l'emblème, parmi les référents évoqués. La syntaxe du passage cité permet à celui-ci de prendre un aspect iconique dans le sens proposé par Roman Jakobson pour le compte de certaines phrases qui, comme « Veni, vidi, vici » présentent une distribution des éléments textuels qui mime le référent selon le principe du *diagramme* iconique : c'est-à-dire où l'écriture se charge de reconstituer par l'ordre des mots la séquentialité qui détermine le

## Une composition emblématique

réfèrent.<sup>419</sup> Il s'agit donc de s'ouvrir à ce que Max Nänny qualifie d'une de ces « latent possibilities » de l'image dans le texte, une modalité qui s'actualise lorsque le lecteur saisit une relation motivée entre un passage textuel et son contenu :

[...] the perception of iconic features depends on the reader's awareness and readiness to recognize, so to speak, the analogical structure behind the digital surface form. As with metaphor, the awareness of iconicity is dependent of a recognition of similarity.<sup>420</sup>

Forme de représentation à double appartenance sémiotique, l'emblème fait appel tant au code pictural qu'au code discursif. Son décodage est donc caractérisé par une lecture successive qui se fait par étapes, sollicitant tantôt la vision, tantôt l'intellect. La syntaxe de ce passage au début de *La Modification*, qui dénomme « emblème » une serviette ordinaire, met précisément l'accent sur cette qualité processuelle de la lecture (qui dans l'iconotexte se traduit par une alternance entre le *voir* et le *lire*). Le passage se laisse déconstruire en trois mouvements distincts (c'est nous qui soulignons) :

Signifié visuel

Signifié intelligible

1<sup>er</sup> mouvement : cette *serviette* [...], comme un *emblème*, comme une *légende*

2<sup>ème</sup> mouvement : qui n'en est pas moins explicative, ou énigmatique, pour être

3<sup>ème</sup> mouvement : une *chose*, une *possession* et non un *mot* [...]

Les deux mouvements extrêmes (1 et 3) sont symétriques dans la mesure où ils comportent chacun une série de trois substantifs dont les signifiés se font écho d'un mouvement à l'autre. Un terme au signifié visuel occupe la position initiale, et un terme au signifié intelligible la position finale. Il y a donc alternance dans chacun des deux mouvements entre, d'une part, le *voir* (1 : serviette, 3 : chose) et, d'autre part, le *lire* (1 : légende, 3 : mot).<sup>421</sup>

En position médiane, l'on trouve dans le mouvement 1 le mot *emblème*, auquel fait miroir, dans le mouvement 3, le mot *possession*. Les origines de l'emblème de la Renaissance pourraient nous fournir une justification historique possible de cette mise en relation puisque l'on trouve, parmi les principales sources médiévales de l'emblème, l'héraldique et les devises de familles nobles.<sup>422</sup> La devise permettait d'identifier une personne issue d'une

---

<sup>419</sup> Voir Max Nänny, *op. cit.*, p. 199.

<sup>420</sup> *Loc. cit.*

<sup>421</sup> La légende étant le terme qui désigne tout texte accompagnant une image.

<sup>422</sup> Daniel Russell, *The Emblem and Device in France, op. cit.*, p. 24: « *Devise* and its most closely related cognates, *devis* and *deviser*, came into French from the Latin *divido*, *-ere* by way of the Vulgar Latin *dividare* meaning 'separate', 'distribute' or 'distinguish'. [...] [T]he courtly device began to emerge during the 14<sup>th</sup> century. Such devices were identifying marks like heraldic arms, but unlike armorial markings, they were

## Une composition emblématique

famille distinguée et fut donc une possession exclusivement réservée aux membres de celle-ci.

Entre les deux mouvements symétriques s'intercale une construction à caractère de paradoxe. La serviette, dans sa fonction d'emblème, n'en est « pas moins *explicative* ou *énigmatique* pour être une chose [...] et non un mot » (c'est nous qui soulignons). La juxtaposition des deux adjectifs antinomiques accuse parfaitement le double attrait de l'emblème qui se voulait à la fois immédiat et difficile d'accès, fait qui rendait son déchiffrement d'autant plus précieux au lecteur. Inséré entre les mouvements 1 et 3, le paradoxe sert à la fois de rupture et de pont entre eux. Dans son ensemble, le passage adopterait ainsi une syntaxe qui semble mimer la lecture en boucle qu'imposent l'emblème et toute écriture qui s'en inspire.

De surcroît, l'insistance sur cette lecture circulaire, sur ce relancement de sens qu'opère l'alternance entre composantes visuelles et verbales dans l'emblème, est ici d'autant plus sensible que le paragraphe en question ne se termine pas mais continue, relancé dans le suivant par une virgule – première et unique occurrence dans le chapitre initial d'un régime qui sera ensuite plus souvent exploité.<sup>423</sup>

La référence explicite à l'emblème et sa 'mise en image' au niveau syntaxique au début du roman laissent entendre que l'abondance, dans ce compartiment, de livres ou de magazines qui adhèrent au principe de lecture dialogique en faisant co-habiter texte et image n'est pas tout à fait gratuite. Et qu'il convient désormais de rester attentif à l'évocation des représentations picturales à l'intérieur de cette narration tenue par un amateur d'art à qui Rome ne s'était ouverte qu'une fois examinée à travers ses œuvres de répertoire, tantôt plastiques, tantôt littéraires.

### 9.5 L'apprentissage du regard – le rôle de l'œuvre d'art visuel

Si sa profession le rapproche davantage du domaine de l'écriture, Léon Delmont n'en est pas moins un homme qui parcourt les salles du musée du Louvre à l'heure du déjeuner et rêve d'une exploration systématique des œuvres d'art de la capitale romaine. Dans le récit, on recense plus de quatre-vingt-dix œuvres d'art visuel différentes.<sup>424</sup> Tout au long de ce travail, notre hypothèse sera que les œuvres d'art étudiées par Léon jouent un rôle heuristique important dans l'aventure et sont décisives dans la modification de la vision du héros. Michel Butor n'a cessé de le répéter : l'étude du travail des peintres nous façonne le regard. Dans la

---

personal signs which distinguished their owners not only from other families, but also from other members of their own family, by providing a figurative description of the person designated ».

<sup>423</sup> Comme lors de l'évocation du livre acheté avant le départ, pp. 165-166 (cinq rebonds moyennant des virgules). Rappelons que, à la dernière page du roman (p. 236), ce livre est identifié comme étant « la forme » même du livre futur que Léon s'engage à écrire.

<sup>424</sup> Le calcul est de Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman, op. cit.*, p. 76.

mesure où Léon est un amateur d'art, l'évocation de quelques-unes de ses œuvres de prédilection nous en apprendra long, à n'en pas douter, sur le conditionnement du regard qui se promène à travers le compartiment et dont découle de manière directe la narration.

### 9.6 L'exemple de « 'Ruth et Booz' » - une logique des correspondances et des miroitements

Parmi les tableaux qu'affectionne Léon au cours de ses visites du Louvre, un seul est évoqué avec son titre entre guillemets, permettant de l'identifier instantanément comme l'Autre du texte, comme une image. Il s'agit de « 'Ruth et Booz' » (p. 59), un tableau de Poussin peint entre 1660-1664. Le motif de la toile est puisé de l'Ancien Testament et représente la rencontre entre la Moabite Ruth et le vieux Juif Booz dans un champ de blé, l'été, au temps de la moisson. Ruth et Booz devinrent les ancêtres du premier roi des Israélites, David, et donc de la lignée dont descendra le Christ.<sup>425</sup> Dans l'organisation typologique de la Bible, le couple préfigure l'union de Jésus Christ avec l'Église et annonce l'ère du Christianisme.<sup>426</sup> Si l'ekphrasis du tableau n'explicite pas le rôle de relais que jouent les deux personnages dans la généalogie du Christ, elle n'en met pas moins en relief l'idée de la continuité en focalisant sur la composition formelle de l'œuvre. C'est que le tableau frappe Léon par sa ressemblance avec « une tapisserie, avec son espace vertical, *les gestes des deux personnages se développant dans la toile comme ceux des moissonneurs dans un bas-relief égyptien* » (p. 59. C'est nous qui soulignons). Un geste, une forme se répercute d'un élément à l'autre à travers le tableau, tout comme la lignée se poursuit et les correspondances typologiques se font écho de l'Ancien au Nouveau Testament.

La logique d'une même forme, se poursuivant d'un élément à un autre, informe aussi une des descriptions de la piazza Navona, « épine dorsale » (p. 82) de la Rome de Léon et de Cécile. En réfléchissant sur le meilleur moment pour annoncer à Cécile la nouvelle de son déménagement prochain à Paris, Léon s'imagine assis à la terrasse du restaurant Tre Scalini avec elle.<sup>427</sup> Survolant la piazza, le regard de Léon épingle l'une après l'autre des occurrences d'une même figure :

[...] c'est pendant le déjeuner, au restaurant Tre Scalini, [...], piazza Navona, *l'ancien cirque de Claude*, tout en admirant *la coupole et les clochers elliptiques de Borromini*, s'étirant emportés par le mouvement général de cette aire

---

<sup>425</sup> Le tableau s'inscrit dans une série de quatre tableaux intitulés *Les Quatre Saisons*.

<sup>426</sup> [http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail\\_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225746&CURRENT\\_LLIV\\_NOTICE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225746&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500815&bmUID=1153216244557](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225746&CURRENT_LLIV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225746&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmUID=1153216244557) accédé le 23 février 2007.

<sup>427</sup> Rappelons que, deux ans plus tôt, quand il venait de rencontrer Cécile, la même piazza l'avait fasciné par ses deux régions bien tranchées : d'un côté l'ombre, de l'autre côté, le soleil.

## Une composition emblématique

*allongée*, l'eau jaillissant de la fontaine des quatre grands fleuves, le Danube, le Nil, le Gange au nez camus se renversant de stupeur, et le Rio de la Plata dont on ne peut voir le visage, qui se dégage à peine des voiles qui l'enveloppaient, *ces quatre géants de pierre blanche tournant comme en spirale avec leurs gestes autour de ce rocher* qui soutient l'obélisque de granit rose, *tout en enroulant vos tagliatelle sur votre fourchette*, que vous lui expliquerez les raisons de votre voyage [...]. (Pp. 50-51. C'est nous qui soulignons.)

De l'aire ovale aux clochers, à la fourchette dans le plat de tagliatelle en passant par la fontaine du Bernin, il voit la figure en spirale se répéter à travers la place.

La variation sur un même thème est aussi l'un des principes constitutifs de l'emblématique. Or, la modernité de ce mode de représentation consistait à faire jouer autant les oppositions que les similarités entre les éléments sollicités, de manière à détourner un sens établi vers un sens nouveau. De par leur inscription dans un syntagme, les éléments liés entre eux par similitude connaîtront une mise en rotation au niveau sémantique au fur et à mesure que la lecture progresse. L'emblématique expose ainsi comme neuf un motif qui est devenu banal parce que trop familier aux lecteurs (catégorie dans laquelle se confond en l'occurrence aussi le héros de *La Modification*, puisque Léon désire revivre « sur le mode de la lecture » son aventure), et cette redistribution de la donne s'opère à travers une extension discursive dont la particularité est de primer l'analogie des formes.

### 9.7 Du point de vue tranché à la multiplication des perspectives

Le Léon Delmont qui embarque pour Rome est quelqu'un pour qui l'œuvre d'art visuel sert encore à corroborer un point de vue intransigeant, nécessaire à sa décision de rompre avec Henriette et de refaire sa vie avec Cécile. La référence au tableau du Titien dont la brève ekphrasis à la page 56, « l'allégorie des deux amours à la villa Borghese », nous fournit discrètement le titre de la toile (connue aussi comme *L'Amour sacré et l'amour terrestre*), suggère que Léon assimile encore les deux femmes à deux images opposées du féminin. Au début de son parcours, les images dont il est imprégné ont ainsi l'air de légitimer son besoin de dissocier les vies parallèles qu'il mène aux côtés des deux femmes. Or, au fur et à mesure que progresse le voyage, la représentation visuelle non seulement sera de plus en plus exposée dans sa fonction idéologique (comme un point de vue subjectif qui, isolé, court le risque de déformer inéluctablement une réalité complexe) mais elle participera elle-même à l'ouverture des yeux du héros sur la nécessité des perspectives multiples. S'affinant tout au long du trajet, la disposition du voyageur à repérer les analogies et les correspondances de formes s'avèrera primordiale pour le dénouement de l'aventure.

C'est pour cerner de plus près l'expansion sémantique que produisent les avatars d'une seule et même forme que nous voulons maintenant nous pencher sur l'ekphrasis du diptyque de Pannini, œuvre tant admirée par Léon lors de ses visites au Louvre. Dans la mesure où les



## Une composition emblématique

deux panneaux ont eux-mêmes pour motif des galeries d'art, *l'œuvre portée* permet de donner du relief au topos du musée et de mettre en évidence ce qu'André Malraux avait rappelé dans *Le Musée imaginaire*: issu du paradigme des temps modernes, le musée « impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il réunit, une interrogation sur ce qui les réunit ». <sup>428</sup> Si l'œuvre de Pannini avait été conçue pour célébrer la gloire d'une organisation centralisée du monde, incarnée dans l'Empire romain et, bien des siècles plus tard, dans le catholicisme, elle recèle une ambiguïté profonde en annoçant simultanément la conception du monde moderne traduite par le musée, espace éclaté qui permet au visiteur de se promener d'une œuvre à l'autre en fonction des goûts et des associations qui lui sont propres. Cette nouvelle émancipation du regard qu'implique la notion de musée participe des grands enjeux du voyage qu'effectue le héros de *La Modification*. C'est le décalage horaire et la perspective nouvelle qui en découle qui vont provoquer le changement de décision chez Léon qui, après avoir considéré sa relation aux deux femmes sous un angle nouveau, devra définitivement renoncer à faire venir Cécile à Paris. Nous verrons que l'ekphrasis du diptyque fait amplement état de l'équivoque entre deux paradigmes qui est inscrite dans l'œuvre. Par des moyens subtils, elle renvoie aussi aux espaces 'diptyque' des chapitres 11 et 12 que nous voudrions considérer comme des variantes apportant aux thèmes développés à travers l'évocation des panneaux au Louvre des connotations nouvelles.

---

<sup>428</sup> André Malraux, *op. cit.*, p. 16.

## 10 Le diptyque de Pannini au Louvre

Le diptyque de Pannini est le seul parmi les nombreuses œuvres d'art évoquées à faire l'objet d'une ekphrasis soutenue. Une focalisation aussi unique laisse penser que l'œuvre joue un rôle particulièrement important au niveau de l'histoire. Il est vrai que, à la différence de la plupart des autres objets d'art réels cités, le diptyque n'est guère susceptible d'être familier au lecteur moyen et requiert donc une description pour être mis en valeur. L'espace représenté dans ces deux panneaux s'organise selon une symétrie translatérale : deux grandes galeries quasi identiques sont juxtaposées, exposant chacune une collection imaginaire de tableaux et de sculptures. À l'intérieur de chaque galerie se promène un petit groupe de personnages qui admirent et étudient les œuvres. L'art représenté à l'intérieur du premier panneau (figure 2) relève de l'Antiquité romaine alors que celui du second (figure 3) constitue un échantillon d'œuvres célèbres de la ville à l'époque baroque. Focalisant par leurs motifs les deux périodes de l'histoire de Rome les plus fécondes en matière d'art plastique, les tableaux alignent précisément ces vues et monuments que Léon a l'habitude de visiter et d'étudier sur place depuis deux ans qu'il connaît maintenant Cécile. Les titres des panneaux, « galerie de vues de la Rome antique » et « galerie de vues de la Rome moderne » respectivement (p. 55), ne disent la particularité ni du motif pictural ni de l'organisation formelle de l'œuvre. Pannini (1691-1765) étant un peintre italien à ranger parmi les artistes « de troisième ordre » (p. 55), le nom du peintre ne suffit pas non plus pour évoquer l'œuvre au lecteur. Le relatif anonymat des panneaux jumelés justifie donc une ekphrasis soutenue. Cela n'explique toutefois pas le caractère spécifique de l'espace textuel qui leur est consacré et que nous examinerons par la suite en détail.

### 10.1 Le diptyque vu par la critique

Si le diptyque de Pannini a été étudié par la critique notamment dans son contenu thématique, il nous semble avoir été négligé en ce qui concerne beaucoup de ses aspects formels. Laurent



Figure 2. G.P. Pannini, *Gallerie de vues de la Rome antique*. Reproduit avec l'aimable autorisation de la Réunion des musées nationaux, Paris, France.



Figure 3. G.P. Pannini, *Gallerie de vues de la Rome moderne*. Reproduit avec l'aimable autorisation de la Réunion des musées nationaux, Paris, France.

## Le diptyque de Pannini au Louvre

Bazin se contente tout simplement de le citer parmi les tableaux réels que Butor fait intégrer dans l'œuvre. Françoise van Rossum-Guyon lui reconnaît le statut de mise en abyme du livre qui le contient, l'œuvre portée instaurant un jeu de miroir avec l'œuvre porteuse, mais ne fait toutefois que lui consacrer quelques pages.<sup>429</sup> Observant que le recours aux noms propres permet à la narration de faire l'économie de longues descriptions des lieux et des objets, Rossum-Guyon fait ancrer la fonction de mise en abyme des panneaux dans la thématique romaine du livre :

Ces deux tableaux symétriques [...] figurent en effet assez bien, par un procédé de mise en abîme cher à l'auteur, la manière dont le récit représente ces deux aires de culture, l'Antiquité et le Christianisme, auxquelles renvoient les noms cités dans le roman.<sup>430</sup>

Étant donné que les paysages qui couvrent les murs dans les galeries représentées par Pannini sont peints, il y a représentations de représentations. Rossum-Guyon fait remarquer que, de façon analogue, « les œuvres et les lieux évoqués ou décrits dans *La Modification* sont déjà par eux-mêmes objets de représentations culturelles » et que le principe du diptyque est, par conséquent, aussi à l'œuvre dans le récit<sup>431</sup> :

Pour déchiffrer leurs significations, il faudra donc à la fois tenir compte de notre propre représentation de choses (lecteurs plus ou moins cultivés) et de celle de l'auteur qui les a disposés à notre intention dans une certaine perspective.<sup>432</sup>

L'ouvrage de Lucien Dällenbach, entièrement consacré à la stratégie des « deux œuvres imbriquées l'une dans l'autre » chez Butor, ne discute pas du diptyque en tant que mise en abyme.<sup>433</sup> Compte tenu de la classification de Dällenbach, il faut donc en conclure qu'il désire ranger cette ekphrasis dans la catégorie anodine d'« œuvre rapportée » dont la fonction se réduit à celle du « miroir [...] tourné [...] vers l'extérieur, qui ne produi[...]t dans l'œuvre ni reduplication interne, ni apparition d'un 'ailleurs' qui serait le propre du récit ». <sup>434</sup> Telle que la définit Dällenbach, l'œuvre rapportée ne dépasse guère l'« intérêt documentaire » parce

---

<sup>429</sup> Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, op. cit., pp. 75-80.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>432</sup> *Loc. cit.*

<sup>433</sup> Lucien Dällenbach, op. cit., p. 68. Il est d'ailleurs intéressant de noter ce que dit Dällenbach par la suite sur la fonction du diptyque, p. 82 : « Mais on remarquera qu'en [...] décrivant [les tableaux de Pannini et de Claude Lorrain], Butor néglige à dessein leurs éléments formels et spécifiques pour se concentrer sur le sujet (Rome et l'enlèvement des Sabines/Cécile). Les tableaux perdent ainsi leur différence obstinée et leur propension à persévérer dans ce qu'ils sont pour épouser le mouvement d'ensemble, d'ordre thématique, et pour relancer la narration. ». (Dällenbach attribue erronément au Lorrain le tableau de Poussin, *L'Enlèvement des Sabines*.) Les éléments formels et spécifiques du diptyque seraient donc négligés à dessein dans le récit. Loin de partager cette vue, nous nous efforcerons ici de convaincre le lecteur du contraire.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 70.



## Le diptyque de Pannini au Louvre

que, contrairement à la mise en abyme, elle participe des éléments qui « relèvent davantage de l'invention que de la critique et renvoient plus à l'histoire qu'au récit ». <sup>435</sup>

Or, il suffit d'interroger le diptyque dans son évocation textuelle pour voir que la mise en page à laquelle obéit la description des toiles établit entre l'œuvre portée et l'œuvre porteuse précisément ce miroitement interne par lequel Dällenbach caractérise la mise en abyme. À dessein mimétique, le texte s'approprie la nature duale de l'œuvre jumelée de Pannini et évoque les tableaux à travers une description en deux temps. Le pendant de gauche, représentant la Rome antique, est évoqué page 55-56 ; celui de droite, la Rome moderne est décrit seulement 4 pages plus loin (p. 58-59).

Nous pensons que le diptyque constitue un foyer décisif de la narration, autant par son motif que par ses particularités formelles. Comme nous espérons le démontrer à travers notre étude de l'ekphrasis, la transformation verbale des deux panneaux fait converger en l'œuvre des thématiques centrales du roman tout en réfléchissant sa composition au niveau du texte. Dans la mesure où son motif et sa facture révéleront aussi une valeur épistémologique qui ne manquera pas d'influencer le dénouement de l'aventure, nous voulons considérer le diptyque comme une plaque tournante de la narration.

### 10.2 L'ekphrasis du diptyque

Notons d'emblée que l'évocation des deux panneaux est enchâssée dans une séquence narrative qui rapporte le dernier retour de Rome de Léon lundi dernier et les événements qui l'ont décidé à entreprendre quatre jours plus tard le voyage actuel. Dans la matinée de lundi, le directeur a brusquement décidé de visiter le Louvre avant d'aller déjeuner.

Son itinéraire à travers le musée a été entièrement déterminé par son humeur. Voilà qu'il est d'abord passé, sans y prêter le moindre intérêt, devant un certain nombre d'œuvres célèbres au rez-de-chaussée puis au premier étage. Il a eu l'impression de flâner sans cible. Une fois monté l'« escalier en spirale » (p. 54) il s'est retrouvé dans la section consacrée à la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avant de s'arrêter devant le diptyque, il a d'abord traversé trois autres salles, glissant un regard indifférent sur des toiles de Guardi, de Magnasco, de Watteau et de Chardin, ainsi que de certains « Anglais » (*loc. cit.*). Les noms de Fragonard, Goya et David viennent clore ce bouquet dont la composition a valeur de survol rapide des mouvances artistiques au XVIII<sup>e</sup> siècle. De par la seule évocation de ces noms, le lecteur voit défiler les principales tendances du siècle des Lumières : avec Guardi le *réalisme* des vedute corrigé par un certain subjectivisme, avec Watteau et Fragonard le *rococo* et ses fêtes galantes, avec Chardin la *nature morte*, avec David le *néo-classicisme* et finalement avec Goya un *expressionnisme* qui semble déjà annoncer le romantisme du siècle suivant. Boudant ces

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 65 et p. 56.

## Le diptyque de Pannini au Louvre

grandes peintures, Léon s'est approché du mur où sont accrochés les deux panneaux. Voici l'ekphrasis dans son intégralité :

[...] Ce que vous avez amoureusement détaillé, ce vers quoi vous pas vous aviez mené, ce sont deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre, Pannini, représentant deux collections imaginaires exposées dans de très hautes salles largement ouvertes où des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, en faisant des gestes d'admiration, d'intérêt, de surprise, de perplexité, comme les visiteurs dans la Sixtine, 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, comme s'il avait voulu figurer sur ses toiles la réussite de ce projet commun à tant d'artistes de son temps : donner un équivalent absolu de la réalité, le chapiteau peint devenant indiscernable du chapiteau réel, à part le cadre qui l'entoure, de même que les grands architectes illusionnistes du baroque romain peignent dans l'espace et donnent à imaginer, grâce à leurs merveilleux systèmes de signes, leurs agrégations de pilastres, et leurs voluptueuses courbes, des monuments rivalisant enfin dans l'effet et le prestige avec les énormes masses réelles des ruines antiques qu'ils avaient perpétuellement sous les yeux et qui les humiliaient, intégrant méthodiquement les détails de leur ornementation comme base même de leur langage.

Et c'est bien cette mise en balance, cet effort pour relever ce qui depuis le seizième siècle était ressenti comme un constant défi jeté par l'ancien Empire à l'actuelle Église, que soulignent les deux tableaux symétriques : galerie de vues de la Rome moderne à droite de la fenêtre qui donne sur la cour carrée, galerie de vues de la Rome antique à sa gauche, où vous vous amusez à reconnaître le Colisée, la basilique de Maxence, le Panthéon, tels qu'ils étaient encore il y a deux cents ans, à peu près au moment où Piranèse les a gravés, ces trois chapiteaux blancs à peine au-dessus du niveau du sol, qui sont ceux du temple de Mars Ultor sous les traits d'Auguste dans le forum de celui-ci, maintenant très hauts sur leurs magnifiques colonnes, le portique du temple d'Antonin et Faustine avec la façade de l'église que l'on avait construite à l'intérieur et que l'on n'a pas encore démolie, l'arc de triomphe de Constantin et celui de Titus alors tout encastré dans les maisons, les thermes de Caracalla en plein milieu de la campagne, et le mystérieux temple rond, dit de Minerva Medica, que l'on croise en train lorsqu'on arrive à la gare. (Pp. 55-56.)

[---]

De l'autre côté, le tableau s'intitule : galerie de vues de la Rome moderne ; le Moïse de Michel-Ange y trône, et dans les cadres toutes les fontaines du Bernin ; des yeux vous vous promenez de celle des Fleuves, piazza Navona, à celle du Triton, près du palais Barberini, de la place Saint-Pierre aux escaliers de la Trinité des Monts, dans tous ces lieux peuplés pour vous par le visage de Cécile, par l'attention de Cécile à qui vous aviez appris à mieux les aimer, pour qui vous aviez appris à mieux les aimer. (Pp. 58-59.)

## Le diptyque de Pannini au Louvre

Très riche, l'ekphrasis du diptyque est autant une interprétation qu'une description d'œuvre. Elle exploite tout le registre de la transformation verbale de l'image, se servant tantôt des effets d'ancrage tantôt des effets de relais.<sup>436</sup> Afin de dégager toute sa complexité, nous voulons l'interroger en plusieurs temps et sous des aspects divers. Focalisant d'abord sur la manière dont la description présente le motif visuel et la facture des tableaux, nous passerons ensuite à la mise en page de l'ekphrasis pour terminer enfin avec l'emplacement de la description dans le texte et le relief qui lui est donné moyennant toute une série de cadrages textuels. Nous verrons ainsi que l'ekphrasis du diptyque contient déjà des renvois subtils aux deux autres espaces distincts que nous voulons par la suite interroger comme ses variantes, soit le compartiment de train avec ses vues à travers les fenêtres et le Palais de Justice du rêve avec ses fresques.

### 10.3 Illusionnisme et réflexivité

Qualifié, dans l'ekphrasis, de peintre de « troisième ordre », Giovanni Paolo Pannini n'en fut pas moins considéré comme l'un des grands maîtres de la peinture illusionniste de son vivant. Sa biographie resserre les liens entre les deux villes du voyage de Léon : Italien, il eut sa propre classe à l'Académie de France à Rome et fut apprécié par la couronne française au point d'être devenu « en quelque sorte le peintre officiel de l'ambassade de France ».<sup>437</sup> Les deux panneaux du Louvre sont des répliques de tableaux qui auraient été commandés par le Roi de France, Louis XV, qui souhaita une œuvre qui puisse montrer la Rome antique comme le « centre de l'unité catholique ».<sup>438</sup> Alors que les circonstances relatives à la genèse de l'œuvre sont passées sous silence dans l'ekphrasis, celle-ci n'en souligne pas moins comment la juxtaposition de l'art antique et de l'art baroque sert à montrer la continuité historique entre les deux ères.<sup>439</sup> La Rome chrétienne du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles doit apparaître comme l'héritière légitime de l'Empire romain dont elle se veut la continuation et la reviviscence. La mise en parallèle est autant d'ordre esthétique que d'ordre idéologique, puisque l'Antiquité et le Christianisme se rejoignent dans la foi en une instance centralisatrice et absolue.

L'ekphrasis montre clairement comment la variation sur un même thème se répercute depuis le niveau formel du diptyque jusqu'à son niveau thématique tout en établissant l'idée

---

<sup>436</sup> Voir sous 6.5.2 *Le texte comme relais et ancrage*.

<sup>437</sup> Michael Kiene, *Pannini*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Les dossiers du musée du Louvre », Paris, 1992, p. 20.

<sup>438</sup> Hanoteaux, « Mémoire pour servir d'instruction au sieur comte de Choiseul-Stainville [...] allant à Rome en qualité d'ambassadeur », *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France*, XX, Paris, 1913, p. 306, cité dans Kiene, *op. cit.*, p. 79.

<sup>439</sup> Pour le lecteur qui en a connaissance, ces données contribuent bien sûr à souligner encore davantage le rôle de foyer qu'exerce le diptyque à l'intérieur du récit, renforçant le motif de ce que Jean H. Duffy désigne par « cross-fertilization and rivalry between the two national traditions ». Voir Jean H. Duffy, « Art, architecture and catholicism in Michel Butor's *La Modification* », in *The Modern Language Review*, vol. 94, janvier 1999, p. 48.

## Le diptyque de Pannini au Louvre

du reflet et de l'affiliation comme principe organisateur des panneaux. Composé de panneaux jumelés, le diptyque juxtapose et fait se réfléchir, l'un dans l'autre, les deux motifs symétriques que sont « la galerie de vues de la Rome moderne » et « la galerie de vues de la Rome antique ». Chacune des deux toiles met aussi en abyme d'autres toiles exposées sur les murs d'une large galerie. L'œuvre de Pannini explore par conséquent le thème du miroir à la fois en profondeur (sur l'axe vertical) et en épaisseur (sur l'axe horizontal).

### 10.4 Harmonisation des titres dans le texte et jeu entre niveaux ontologiques

Une des stratégies les plus courantes du verbal pour désigner la description de l'image comme l'Autre du texte est la mise en relief du titre de l'œuvre visuelle. Si les titres des panneaux de Pannini figurent bel et bien dans l'ekphrasis, ils ne sont pas pour autant identifiés comme tels au niveau typographique.<sup>440</sup> Ils ne sont ni entourés de guillemets, ni repérables par des italiques ou même par une majuscule initiale. Le lecteur peut donc les voir passer sans se rendre compte qu'il s'agit là de titres consacrés. Ils participent du texte au même titre que les autres mots de la description et ne bénéficient d'aucune mise en relief visuelle. Cette manière d'harmoniser les titres avec le reste de la description souligne de manière raffinée précisément l'aspect des pendants qui exerce le plus de fascination sur Léon. L'ekphrasis fait ancrer l'illusionnisme des tableaux dans l'idéal mimétique auquel fut soumise une grande partie de l'art au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pannini aurait été animé par

[...] ce projet commun à tant d'artistes de son temps : donner un équivalent absolu de la réalité, le chapiteau peint devenant indiscernable du chapiteau réel, à part le cadre qui l'entoure [...]. (P. 55)

Chez Pannini, les détails des œuvres d'art exposées dans les galeries sont peints avec tant de précision et de soin « qu'il n'y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints » (*loc. cit.*). Seuls les cadres qui entourent les tableaux et le marbre blanc des sculptures exposées permettent de distinguer l'œuvre d'art des autres objets et des personnages qui peuplent ces galeries. Excellant dans l'art de la perspective, l'art baroque aspire à une représentation 'plus vraie que nature'. Grâce à leurs « merveilleux systèmes de signes », les artistes étaient enfin en mesure de faire concurrence aux constructions monumentales de l'Antiquité. « [P]eign[a]nt dans l'espace »

---

<sup>440</sup> Le premier volet de l'ekphrasis intègre les titres des deux panneaux sans préciser qu'il s'agit de titres (p. 55). Il est vrai que le statut de titre du syntagme « la galerie de vues de la Rome moderne » est précisé au début du second volet mais, pas plus que dans le premier volet, celui-ci ne sera souligné au niveau du texte. Il reste typographiquement non-marqué : « De l'autre côté, le tableau s'intitule : galerie de vues de la Rome moderne. » (p. 58).



## Le diptyque de Pannini au Louvre



Figure 4. Montage figurant l'emplacement des panneaux de Pannini dans *La Modification*.

(*loc. cit.*), ils créaient des apparences de masse et de volume d'une même dignité que celle qui se dégageait des bâtiments réels. Non content d'imiter le réel, l'artiste baroque s'applique à rivaliser avec celui-ci. Des signes remplacent alors le réel si bien que le regard, confus, ne distingue presque plus entre les différents niveaux ontologiques. L'ekphrasis de l'œuvre du Louvre laisse déjà entendre combien y était essentielle la fidélité à une perspective centrale : les « agrégations de pilastres, et [...] voluptueuses courbes » (*loc. cit.*) des constructions illusionnistes du baroque requièrent que le spectateur les regarde sous un angle précis et qu'il ne se déplace pas. Ce sera au voyage de révéler dans quelle mesure cette exigence participa aussi des *a priori* qui fondèrent l'Empire romain, univers si inconditionnellement prisé par Léon.

### 10.5 La mise en page de l'ekphrasis

Une des raisons pour lesquelles nous pensons que le diptyque mérite ici une attention particulière est la manière dont Butor a mis en page son ekphrasis. Dans la mesure où la description des panneaux est organisée en deux volets, le passage relève clairement de l'iconocité, mimant l'emplacement des deux toiles sur le mur au Louvre.

Commençant par une présentation globale du motif pictural l'ekphrasis fait rapidement état des personnages qui se promènent dans les galeries. Avec eux, le motif du regard est d'emblée donné comme central pour les tableaux. Par leurs motifs, les toiles établissent une situation de réflexivité avec leur public au Louvre : comme les personnages dans les deux

## Le diptyque de Pannini au Louvre

pendants, Léon était, lui aussi, en train de parcourir des grandes galeries de musée pour en détailler « amoureusement » (*loc. cit.*) les œuvres d'art. Le lecteur apprend que les deux pendants sont distingués l'un de l'autre non seulement par leur cadre respectif, mais aussi par la présence d'une fenêtre de chaque côté de laquelle ils sont accrochés, emplacement qui accuse le caractère à la fois double et divisé de l'œuvre. La fenêtre, dans cette salle du Louvre, donne sur la Cour Carrée et quelques pages plus loin, il est dit que Léon peut y apercevoir l'horloge sur le mur d'en face (p. 59). Lorsque Léon passe d'un panneau à l'autre, il balaye des yeux les « carreaux » (*loc. cit.*) de cette fenêtre qui offre une vue sur l'extérieur, vue intercalée entre les deux tableaux (figure 4). Son regard effectue ainsi un mouvement qui alterne entre représentation artistique et réalité dynamique, faisant s'entrelacer les deux dimensions ontologiques.

Le caractère composite de l'œuvre et l'oscillation entre tableau et réalité qui découle de son accrochage de chaque côté de la fenêtre seront réfléchis par la transposition verbale du diptyque qu'est l'ekphrasis. En parfaite analogie avec ce regard qui se déplace d'une représentation artistique à une réalité dynamique pour retourner ensuite à la représentation, le récit interrompt l'ekphrasis à la fin du premier panneau pour y introduire une séquence flash-back dans le réel. Intercalée comme une fenêtre entre les séquences relatives à l'objet d'art au Louvre, l'anecdote qui rapporte un événement de la réalité dynamique produit ainsi une brèche dans l'ekphrasis, soumettant le lecteur à la même vacillation entre art et réel vécue par Léon debout devant les panneaux au Louvre. Cette séquence relate un événement dans le passé récent du directeur. Pendant plus de trois pages (pp. 56-58) est évoquée la première rencontre entre Léon et Cécile il y a deux ans, à bord d'un train similaire à celui où il voyage aujourd'hui.

### 10.5.1 Le motif du cadre

La mise en page et l'emplacement dans le texte de l'ekphrasis vont aussi participer à la mise en relief de l'un des détails visuels de l'image que la description verbale avait particulièrement ancré, à savoir le motif du cadre.

Pour que le récit puisse embrayer de la visite au Louvre sur la rencontre avec Cécile et retourner ensuite au diptyque, il devra, selon la logique qui lui est propre, avoir recours aux strophes descriptives à *motif de liaison*. Disque d'embrayage, la strophe descriptive remet momentanément la narration dans le présent du compartiment afin de préparer le lecteur au changement d'espace-temps qui interviendra dans le paragraphe suivant. En général, elle comporte deux motifs de liaison distincts. Dans les deux strophes descriptives qui détachent la séquence relative à Cécile des deux parties ambiantes de l'ekphrasis figure la même paire de motifs de liaison. Si la paire est identique des deux côtés, l'ordre des motifs y est toutefois renversé selon le modèle du chiasme. Dans la strophe qui relie le premier volet du diptyque à

## Le diptyque de Pannini au Louvre

la rencontre avec Cécile, le motif « au-delà de la fenêtre » se trouve en position initiale et « sur le tapis de fer chauffant » en position finale (p. 56), alors que les positions sont inversées dans la strophe qui permet d'opérer le retour au deuxième panneau (p. 58).

Chacune des strophes descriptives des deux côtés de la séquence 'réalité' est séparée du texte ambiant par interlignage. Le blanc typographique participe à donner du relief à la strophe descriptive qui délimite les différentes séquences à ontologie différente. La strophe descriptive prend par conséquent un caractère de cadre, protégeant visuellement les deux volets ekphrastiques de la séquence 'réalité' intercalée au milieu. Il s'ensuit que le lecteur passe d'un premier panneau ekphrastique encadré par une première strophe descriptive à la réalité dynamique des événements relatés avec Cécile pour retourner, par le 'cadre' de la deuxième strophe descriptive, au second et dernier panneau. À dessein clairement mimétique, le verbal établit ici une relation motivée entre signe et référent, un agencement narratif qui s'inscrit dans la catégorie de l'iconicité.

### 10.5.2 Le motif de liaison - articulation entre musée et compartiment

Lorsque le récit enchaîne sur la description du second volet, le paragraphe s'ouvre sur une formule qui paraît curieusement familière au lecteur, habitué maintenant aux motifs-refrains des strophes descriptives :

*De l'autre côté, le tableau s'intitule : galeries de vues de la Rome moderne; le Moïse de Michel-Ange y trône, et dans les cadres toutes les fontaines du Bernin; des yeux vous vous promenez de celle des Fleuves, piazza Navona, à celle du Triton, près du palais Barberini, de la place Saint-Pierre aux escaliers de la Trinité des Monts, dans tous ces lieux peuplés pour vous par le visage de Cécile, par l'attention de Cecile à qui vous aviez appris à mieux les aimer, pour qui vous aviez appris à mieux les aimer. (Pp. 58-59. C'est nous qui soulignons.)*

« De l'autre côté », ce sont bien là les mots précis par lesquels commence l'un des motifs de liaison prototypiques relatifs aux vues aperçues à travers les fenêtres du train : « de l'autre côté du corridor ». Compte tenu de la place qu'occupe Léon dans le compartiment, le motif « de l'autre côté du corridor » signale que son regard a traversé les « carreaux » (p. 43) de la porte coulissante qui donne sur le couloir. Pour l'ekphrasis du deuxième panneau, le mot « carreaux » ou « fenêtre » a été omis par ellipse. Or, parce que la présence de la fenêtre qui donne sur la Cour Carrée a été établie dans le premier pan ekphrastique, le lecteur est parfaitement à même de déduire que, avant que la deuxième toile de Pannini ne se découvre à Léon, le regard de celui-ci en a traversé les carreaux.

## Le diptyque de Pannini au Louvre

Ainsi, le second volet de l'ekphrasis s'ouvre par une formule qui se présente comme une variation du motif de liaison relatif aux paysages réels du voyage.<sup>441</sup> Voilà qui suggère une relation entre les *vues* du diptyque et les *vues* de paysages qui défilent dans les vitres de chaque côté de Léon pendant le voyage. Cette mise en relation donne à penser qu'il serait possible de lire le paysage dynamique de l'autre côté des vitres comme ce que Hans Lund qualifie de *projection iconique*, c'est-à-dire comme une réalité dynamique qui est décrite de façon à évoquer un artefact statique, une œuvre d'art. Cette hypothèse, que nous interrogerons de près par la suite, nous semble être d'autant plus pertinente que, plus loin dans le roman, un paysage aperçu du train est explicitement comparé avec un tableau du Lorrain et que les quatre photos qui ornent les murs du compartiment actuel connaîtront une lente métamorphose : une fois la nuit tombée, leurs motifs picturaux se confondront avec les paysages réels passant dans les fenêtres et ils se glisseront même insensiblement dans le rêve du voyageur pour y faire figure de décor.

### 10.5.3 Les « collections imaginaires » et le principe du *capriccio*

Le motif de la galerie d'art que traite Pannini permet de réunir dans chacun des pendants du diptyque des sculptures et des vues de monuments qui sont dispersés à travers toute la ville de Rome. L'assemblage d'objets hétéroclites est aussi le principe constitutif du *capriccio*, genre pictural dont Pannini fut l'un des maîtres de son temps. Ainsi que le musée, le *capriccio* rapproche des œuvres d'art disparates : il provoque « la réunion dans une même œuvre de monuments qui ne vont pas ensemble et ne se rencontrent pas en un même lieu ».<sup>442</sup> Lorsque, d'entrée de jeu, l'ekphrasis du diptyque présente les motifs des tableaux comme des « collections imaginaires » (p. 55), ce caractère d'assemblage arbitraire semble être explicitement mis en relief. Et pour un public français en 1957, il est fort plausible que le terme « collections imaginaires » ait eu de quoi évoquer *Le Musée imaginaire* d'André Malraux qui avait en exergue un détail d'une toile du peintre flamand David Téniers le Jeune, datée d'entre 1650-1653 et au motif proche de celui des panneaux de Pannini : *L'Archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie de peintures*.<sup>443</sup>

Chez Malraux, « le musée imaginaire » est précisément ce musée incommensurable qui s'est ouvert avec l'ère de la reproductibilité technique : les trésors de l'art mondial nous sont devenus accessibles par le biais des photographies et des livres sans que nous ayons à nous

---

<sup>441</sup> Voir *ibid.*, p. 81 : « de l'autre côté, au travers de la vitre » ; p. 181 : « et de l'autre côté, ce corridor dans lequel s'approche le bruit métallique annonciateur du contrôleur italien. »

<sup>442</sup> Michael Kiene, *op. cit.*, p. 27.

<sup>443</sup> Le nom du peintre et le titre du tableau ne sont pas précisés dans l'édition originale du *Musée imaginaire*, *op. cit.* Néanmoins, il s'agit bien d'une des nombreuses toiles consacrées au motif de la galerie de peintures de l'Archiduc Léopold-Guillaume et plus précisément de celle peinte en 1651 dont le titre est *Archduke Leopold William in his Gallery at Brussels* qui se trouve à la Pinakothèque du Kunsthistorisches Museum à Vienne. Voir <http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page248.html> accédé le 23 février 2007.

## Le diptyque de Pannini au Louvre

déplacer dans l'espace. Cette mise à disposition et cette démocratisation de l'art sont une expression du paradigme de la modernité et remettent en jeu l'idée même d'un canon fixe. Il est désormais permis à chacun d'entre nous de composer son propre musée imaginaire en fonction de ses goûts et associations personnels :

Car un Musée imaginaire sans précédent s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'intellectualisation commencée par l'incomplète confrontation des vrais musées ; répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.<sup>444</sup>

Si, pour Léon, le diptyque semble longtemps représenter la nostalgie d'un monde centralisé à point de vue unique, sa transformation verbale exploite déjà la dimension moderniste que recèlent les galeries d'art où se juxtaposent des œuvres hétéroclites. Nous verrons que, loin de constituer une simple description objective des deux toiles, l'ekphrasis s'offre comme un espace où viennent dialoguer différentes œuvres en fonction de certaines affinités formelles ou thématiques. Ainsi, l'ekphrasis tendra au lecteur non pas le diptyque tel qu'on peut l'étudier au Louvre, mais un capriccio ou 'musée imaginaire' où se réfléchissent et se commentent des œuvres d'art diverses en fonction des seules associations subjectives de Léon.

### 10.5.4 L'inscription du temps dans l'image – l'image comme récit

S'il est vrai que l'inscription dans le texte d'une œuvre spatiale fait rupture dans la linéarité du discours, la transformation verbale de l'image statique va simultanément la dynamiser et la doter d'une dimension temporelle, narrative. Alors qu'on envisage habituellement la représentation visuelle sous l'aspect d'un temps arrêté, l'ekphrasis procure ici une dynamique à l'image. Dans la mesure où Pannini ne s'est pas contenté de représenter une scène ponctuelle mais a, au contraire, cherché à souligner des correspondances entre deux époques historiques éloignées dans le temps, le diptyque véhicule déjà en lui-même une dimension temporelle importante. Cet aspect narratif des tableaux sera relevé par l'ekphrasis qui va jusqu'à englober aussi des œuvres d'art *autres* que celles évoquées par Pannini, prolongeant par là le 'récit' des toiles avec des connotations non-suggérées par le peintre italien. En ajoutant ainsi aux panneaux de Pannini des œuvres non-représentées (mais que l'on verra, plus tard dans le roman, jouer un rôle de premier ordre dans l'aventure), la transformation verbale du diptyque s'annonce elle-même comme une sorte de capriccio verbal à fonction proleptique.

Le premier de ces renvois à un hors-du-tableau se présente avec l'évocation des personnages qui se promènent dans les galeries. Exagérant la vivacité de mouvement des

---

<sup>444</sup> André Malraux, *op. cit.*, p. 17.

## Le diptyque de Pannini au Louvre

figures peintes par Pannini, l'ekphrasis fait état de leurs « gestes d'admiration, d'intérêt, de surprise, de perplexité »:

[...] des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, en *faisant des gestes d'admiration, d'intérêt, de surprise, de perplexité, comme les visiteurs dans la Sixtine*, 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 [...] (p. 55. C'est nous qui soulignons.)

La curieuse référence à la Sixtine pour dire l'admiration et la perplexité que traduisent les gestes des visiteurs face aux objets d'art exposés constitue la première d'une série de remarques où le discours verbal ajoute à l'image un élément qu'elle ne véhicule pas par elle-même. S'il est vrai que Michel-Ange est présent dans les toiles par la sculpture *Moïse* (d'ailleurs la seule parmi les objets de marbre dans les galeries à être évoquée par la description), l'allusion à la Sixtine est pour le moins surprenante. Toutefois, un lecteur qui cherchera des analogies formelles entre la Sixtine et l'espace représenté chez Pannini n'aura aucune difficulté à relever certaines correspondances : tout comme la célèbre chapelle, chacun des pendants du diptyque donne à voir une galerie oblongue aux murs couverts de représentations peintes et dans laquelle tournent des visiteurs émerveillés.

Or, ce ne sera que dans la dernière partie du roman que le lecteur sera en mesure de juger de la fonction véritable qu'assume le motif de la Sixtine pour Léon et qu'il pourra mettre en relation l'espace de la chapelle avec les galeries du diptyque. Féroce dans sa critique du catholicisme, Cécile refuse de mettre les pieds dans « cette cité cancer [...], cette poche de pus » (p. 139) que représente pour elle le Vatican. *Le Jugement dernier* de Michel-Ange dans la Sixtine n'a donc jamais pu faire l'objet de l'une de leurs promenades. La voûte, avec ces énormes prophètes et sibylles et la magnifique fresque sur fond bleu du *Jugement dernier* ne cessent pourtant de hanter le couple et quoique explorant le même motif iconographique, le *Jugement* dans l'église Santa-Cecilia dans le Trastevere, peint par Pietro Cavallini, est loin de combler son absence. Lors du rêve dans lequel sombre Léon une fois la nuit tombée, c'est la Sixtine qui sera la destination ultime de son alter ego et qui lui fera découvrir ses ambiguïtés profondes. Nous verrons que la chapelle y adopte la même organisation composite que le diptyque, se présentant comme un espace qui en intègre un autre et où les deux ères historiques représentées chez Pannini se superposent une nouvelle fois. Prolongeant la thématique des toiles de Pannini, l'espace de la Sixtine tel qu'il se présente dans le rêve aurait en effet de quoi faire figure de troisième pendant aux toiles du Louvre.

D'une manière analogue à l'allusion faite à la Sixtine vient ensuite s'inscrire dans l'ekphrasis le renvoi au travail du peintre et graveur italien Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Le nom de Piranèse émerge au milieu de la description de la galerie des vues de la Rome antique : « le Colisée, la basilique de Maxence, le Panthéon » sont représentés à

## Le diptyque de Pannini au Louvre

l'intérieur du premier panneau « tels qu'ils étaient encore il y a deux cents ans, à peu près au moment où Piranèse les a gravés » (p. 55). L'allusion à Giovanni Piranèse focalise ainsi sur la continuité et l'influence qui existent entre les œuvres de peintres divers. Elle explore la thématique du miroir et du reflet, constitutive du diptyque, par le biais de l'affinité iconographique. Tout comme le relais à la Sixtine, le renvoi à l'œuvre de Piranèse sert aussi de prolepse aux passages du récit évoquant les deux eaux-fortes du graveur ornant les murs du salon parisien de Léon. Cadeaux de Cécile, elles portent les titres collectifs de « prisons » et de « constructions » (p. 68) d'après les séries de gravures auxquelles elles appartiennent.

### 10.6 L'emplacement textuel du diptyque de Pannini

Si nous insistons de la sorte sur l'importance du diptyque, c'est aussi à cause du relief que lui donne le récit lui-même. La visite au Louvre de Léon s'inscrit dans le compte rendu d'une journée particulièrement décisive pour le changement de cap dont le voyage actuel se veut l'affirmation. Le mardi matin, Léon appellera son client Durieu, directeur de l'agence de voyage située en face du bureau, et décrochera pour Cécile un poste dans son établissement.

Cette visite au musée a donc lieu à un moment-charnière dans la vie de Léon. Il est de retour de Rome, mais aura à peine mis les pieds sur le sol français qu'il aura déjà décidé de son prochain voyage. Léon a passé la nuit en proie à des cauchemars. Pendant ses longues heures du retour en train, il était assis en face d'une photo représentant un détail de la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange : l'image de l'un « des damnés » de la Sixtine « cherchant à se cacher les yeux » (p. 85) avait été braquée sur lui. C'est donc dans la matinée qui suit ce dernier voyage qu'assailli par un soudain désir de retarder encore son arrivée à Paris, il décide brusquement de visiter le Louvre avant d'aller déjeuner, exceptionnellement, en ville. Le récit de sa journée, recoupant une vingtaine de pages, enchâsse à la fois la visite au Louvre (et à l'intérieur de celle-ci, on le verra, le diptyque lui-même), et multiplie les références à plusieurs autres œuvres d'art dont certaines se trouvent hors des murs du musée. D'ordre tantôt plastique, tantôt musical ou littéraire, ces œuvres annoncent le voyage à venir et posent la problématique des rapports entre art et réalité comme étant centrale pour l'aventure.

Dans la mesure où le récit ne cesse ici de progresser par analogies et d'aligner des motifs symétriques, ces pages mettent en lumière un principe de réverbération qui non seulement est le propre du diptyque de Pannini, mais structure aussi le roman dans son ensemble.

#### 10.6.1 L'espace d'une journée

Tout au long de cette journée, le parcours de Léon est marqué par l'itération des gestes et par le retour aux mêmes lieux. La symétrie des motifs n'est cependant jamais parfaite; il s'agit de

## Le diptyque de Pannini au Louvre

variations sur un même thème, variations qui découlent toujours soit d'un changement d'horaire, soit d'un changement de lieu.

La journée s'amorce sur un air de Monteverdi que fredonne le directeur alors qu'il traverse Paris à pied (p. 52). En rentrant chez lui le soir, il s'installe au salon. Depuis son fauteuil, il se met à considérer « les deux grandes eaux-fortes de Piranèse sur le mur en face [...], une des prisons et une des constructions » (p. 68). Ces gravures, dont l'auteur vient d'être évoqué par l'ekphrasis du diptyque du Louvre regardé plus tôt dans la matinée, sont issues des séries appelées *Carceri* et *Vedute di Roma*.<sup>445</sup> Si les constructions romaines de Piranèse célèbrent la gloire de la Rome antique et moderne, ses prisons imaginaires se présentent comme des univers obsessionnels, vertigineux. Accrochées sur le même mur dans le salon du directeur, les deux gravures sont ici données comme un ensemble, adoptant le principe de l'œuvre jumelée préalablement établie par le diptyque de Pannini. Affiliées à lui également par leur motif romain, les eaux-fortes portent des titres dont le caractère antinomique suggère déjà toute l'ambivalence qui se dégagera graduellement du thème romain : *prisons* et *constructions*.

Lorsque Léon allume ensuite la radio, ce n'est autre que l'*Orfeo*, l'opéra de Monteverdi qui passe très à propos sur les ondes. Le nom d'Orphée évoque dès lors le motif de la descente aux Enfers qui s'inscrira dans le voyage prochain et quand Léon sort également de sa « petite bibliothèque d'auteurs latins et italiens » (p. 68) l'*Énéide* de Virgile pour l'ouvrir précisément « au début du sixième chant » (*loc. cit.*) le lecteur ne saurait se tromper sur la symbolique du voyage qui se prépare.

Les deux visites itérées au bar romain que fait Léon au cours de la journée permettent, quant à elles, une variation des données grâce à un changement d'horaire. C'est dans un local « à peu près vide » (p. 63) qu'il sirote son café filtre après le déjeuner, alors que le bar est « plein cette fois-ci, plein de dames, et d'hommes plus jeunes qu'à midi » (p. 64) lorsqu'il y retourne en fin d'après-midi pour boire un « thé très fort » (*loc. cit.*). Le soir, le « cadre antique » (p. 63) du bar, avec ces fresques où l'on distingue « 'Messaline dans un vénérium' » et « 'L'entrée triomphale de Néron à Rome' » (*loc. cit.*), se peuple d'une clientèle tape-à-l'œil. Les « femmes peintes juchées sur les hauts tabourets [...aux] boucles de strass [...et aux] longs fume-cigarettes » (*loc. cit.*) se marient si bien avec ces « savoureuses peintures brunâtres représentant des scènes caractéristiques de cette liberté morale fastueuse et brumeuse à la fois » (*loc. cit.*) au goût cultivé par la Belle Époque, qu'il est difficile de faire la part au niveau du récit entre les femmes réelles et les représentations picturales sur les murs. La narration fait état du spectacle de fin d'après-midi dès l'évocation de la première visite, au déjeuner, dans le bar vide à l'exception des fresques. Cet entrelacement raffiné d'images

---

<sup>445</sup> Janine Barrier, *Piranèse*, Bibliothèque de l'image, Paris, 1995.



## Le diptyque de Pannini au Louvre

inanimées et de clients animés permet au récit de superposer délicatement deux dimensions ontologiques normalement distinctes :

[...] dans le bar romain, plein le soir [...] rempli de femmes peintes juchées sur les hauts tabourets, faisant jouer leurs talons aiguilles au bout de leurs jambes souvent assez courtaudes, raccrochant leurs petites boucles de strass, tout en tapant du doigt sur leurs longs fume-cigarettes, mais à ce moment de la journée à peu près vide [...], avec ses savoureuses peintures brunâtres représentant des scènes de cette liberté morale fastueuse et brumeuse à la fois [...], « Messaline dans un vénérium » [...]. (*Loc. cit.*)

### 10.6.2 L' espace d'une promenade au Louvre

Si, par leur itération, les motifs de Monteverdi et du bar romain revêtent une fonction de cadre autour de la journée du lundi, l'on retrouve le même principe d'encadrage autour de la visite au Louvre du même jour. C'est que le musée fait l'objet d'une promenade qui à la fois commence (p. 53) et se termine (p. 62) devant le bureau de Léon, obligeant ainsi le directeur à passer par deux fois devant les vitrines de l'agence de voyages Durieu, où sont exposées des affiches qui évoquent des sites touristiques en France et en Italie respectivement. La séquence relative au Louvre est de ce fait encadrée par la promenade et l'évocation répétée d'images photographiques ou peintes dans les vitrines.

À l'instar du redoublement du motif de Monteverdi et du bar romain, l'itération permet, ici encore, à la narration de nourrir le motif de données nouvelles et de souligner le jeu entre le réel et le représenté. Ainsi à l'aller, Léon remarque, dans les vitrines consacrées à la Bourgogne et à la Savoie, en premier lieu les images représentant des paysages réels ; au retour du Louvre, en effectuant le trajet « en sens inverse », il est sensible aux photos montrant des peintures célèbres telles que « l'Ange du Jugement dernier de Roger van der Weyden, la Fuite en Egypte de Melchior Broederlam » ou l'œuvre sculptée qu'est « le Puits des Prophètes » (*loc. cit.*) de Claude Sluter. L'attention nouvelle portée à ces photos d'œuvres d'art aux titres évocateurs (titres qui disent déjà toute la teneur symbolique du voyage qui se prépare) ne fait que souligner l'impact que semble avoir eu sur le protagoniste la visite au musée, encadrée de la sorte.

### 10.7 Remarques conclusives

On le voit, le récit a recours à de multiples stratégies pour focaliser et enchâsser le diptyque par toute une série de cadres consécutifs, à la manière des poupées russes. L'évocation de l'œuvre de Pannini en deux temps mime sa nature composite ; les strophes à motifs de liaison inversés encadrent le bref récit de la rencontre de Cécile qui s'insère entre les séquences

## Le diptyque de Pannini au Louvre

ekphrastiques comme, au Louvre, la fenêtre s'intercale entre les deux panneaux. Le trajet au musée relaté dans son aller-retour et l'évocation des photos exposées en vitrine encadrent la visite au Louvre ; l'itération des motifs de Monteverdi et du bar romain encadre la journée. Étant donnée cette mise en relief remarquable, nous pensons que ce serait une erreur de passer sur le diptyque trop légèrement.

Si, dans l'ekphrasis des toiles, le motif verbal « de l'autre côté » souligne l'organisation formelle du diptyque, il établit aussi un rapport avec l'espace du compartiment. C'est à l'interrogation de ce deuxième espace, où le motif des « murs couverts de paysages » (p. 55) présenté par l'ekphrasis du diptyque du Louvre est décliné d'une manière nouvelle que nous voulons passer maintenant. Quittons donc l'ekphrasis pour retrouver la forme d'intégration allusive de l'image dans le texte que nous avons choisi d'appeler pictorialisme et qui recouvre toute description suggérant une analogie entre un pan du réel dynamique et une représentation artistique.

## 11 Les vues à travers les fenêtres du train

Rien que par leurs titres, où figurent le mot « vues », les panneaux jumelés de Pannini établissent un rapport d'analogie avec la situation du compartiment. Nous avons vu comment le diptyque exploite le thème du miroir à la fois dans la profondeur et dans l'épaisseur. Le compartiment dans lequel est installé Léon présente un cas de figure analogue : d'une part, l'intérieur du compartiment lui renvoie son image par la petite glace accrochée sur le mur d'en face ainsi que par le biais des autres passagers et, d'autre part, les paysages de l'extérieur constituent pour lui des *vues* symétriques, du fait de son emplacement au milieu du train. Dans la mesure où le champ de vision est obligatoirement déterminé par l'emplacement de l'observateur, notons que la place « coin couloir face à la marche » (p. 10) qu'occupe Léon dans le compartiment n'a rien de fortuit. La place près de la porte du compartiment permet d'avoir à la fois une vue d'ensemble de l'intérieur et de regarder vers l'extérieur des deux côtés. Orientant le regard, elle s'avèrera essentielle pour la perception de l'espace. De cette place, tout dans le compartiment devient surface à réflexion et renvoie à ce voyageur qui se cherche une multitude de signes à interpréter. Aussi est-ce la place que Léon a l'habitude de réserver (quoique dans un train suivant un autre horaire). Il y accorde une importance considérable, si bien que son choix de compartiment s'est fait en fonction de la disponibilité ou non de cette place. Il en veut terriblement au passager qui, profitant de son absence momentanée, la lui prend le temps de quelques stations (pp. 21, 25, 28 et 42).

Or, familière en fonction d'un autre horaire, cette place va dès lors éclairer les paysages d'une lumière toute nouvelle. Train du matin et non de l'après-midi, comme celui qu'il a l'habitude de prendre, le 609 Paris-Rome révélera au voyageur que la vision des choses change nécessairement en fonction du temps et du lieu. « [D]échiquet[é] » (p. 228) par la machine mentale qui n'est plus à arrêter, Léon sera contraint de creuser les vingt dernières années de sa vie d'adulte comme l'archéologue fouille les couches consécutives d'une excavation.

### 11.1 L'index qui désigne

Si les panneaux du Louvre avaient frappé Léon par leur capacité de « donner un équivalent absolu de la réalité » (p. 55), nous verrons que les paysages dynamiques dans les vitres frôlent curieusement le domaine de la représentation. Le voyageur passera son temps à faire glisser son regard d'une fenêtre à l'autre comme, au Louvre, il passa du panneau gauche au panneau droit. Le champ visuel qui s'offre au directeur durant le voyage se réduit à l'intérieur du compartiment, au pan de corridor visible de sa place et aux paysages qui emplissent les vitres des deux côtés du train. L'inversion du sujet de la phrase dont fait état le motif de liaison « passe la gare »<sup>446</sup> rend bien compte du rôle actif que joueront ces paysages dans la métamorphose du héros. Le train a beau être en mouvement et descendre lentement vers l'Italie, le narrateur immobile à sa place a l'impression que c'est le paysage qui « court à [sa] rencontre » (p. 42) - indice s'il en faut que le changement de donne que produira le voyage n'affectera pas seulement la vie d'un particulier mais finira par réécrire et remettre à jour la carte du monde.

L'importance des fenêtres est suggérée d'entrée de jeu d'une manière particulièrement raffinée. Dans l'espace des premières pages du roman déjà, l'index, symbole incontesté du 'donner à voir', est sollicité à deux reprises. Une première fois pour le professeur de droit assis en face du narrateur et dont la serviette vient d'être qualifiée d'emblème. C'est précisément dans le paragraphe qui achève celui où est évoqué l'emblème que le professeur « se détourne vers le carreau », fenêtre insérée dans la porte qui donne sur le corridor, pour écarter « de son index le rideau bleu baissé dans lequel est tissé le sigle SNCF » (p. 10. C'est nous qui soulignons). Symétrie oblige, la vue opposée ne devrait pas tarder à être focalisée d'une manière analogue. Voilà qui est fait : le narrateur tourne son regard vers l'ecclésiastique assis du côté de la fenêtre gauche, dans la diagonale du professeur. Il voit alors « l'index » du religieux se mettre à tapoter « doucement, machinalement, silencieusement au milieu du bruit » (p. 14) sur la plaque de métal en-dessous de la vitre où est inscrit l'avertissement : « *Il est dangereux de se pencher au-dehors – E pericoloso sporgersi* » (p. 15). Symbole du déictique par excellence, le geste du doigt qui pointe braque ainsi la lumière sur les deux fenêtres.

### 11.2 L'inscription au-dessous de la vitre

Dans tout autre compartiment de train, l'inscription « *Il est dangereux de se pencher au-dehors* » aurait participé de l'inventaire banal. Dans le contexte de ce voyage cependant, son message nous semble acquérir une acception toute particulière. De par le personnage qui attire

---

<sup>446</sup> Signalée par Françoise van Rossum-Guyon dans *Critique du roman, op. cit.*, p. 118.

## Les vues à travers les fenêtres du train

l'attention de Léon sur la plaquette, et de par l'association à la notion de perspective qui y est inscrite, l'avertissement fait penser au rôle de cadre qui avait été si nettement mis en relief dans l'ekphrasis des toiles de Pannini et la récupération par l'art chrétien de l'esthétique de l'Empire. Sans doute n'est-il pas fortuit que l'index qui pointe sur cette inscription appartienne au représentant de l'Église, grand mécène de l'art baroque. Léon doute de la sérénité d'âme et même de la sincérité du passager en soutane (pp. 73-75) qui fait figure de rappel, tout au long du trajet, du rapport ambigu que Delmont entretient avec l'Église catholique. « Imaginez que vous êtes un père jésuite; vous écrivez à votre supérieur pour lui annoncer que vous allez quitter la Compagnie » (p. 98), voilà le sujet de composition pour écoliers qu'inspire à Léon la figure de l'ecclésiastique. La révolte contre *l'ordre* - et en l'occurrence les trois acceptions du terme s'avèrent tout aussi valables - semble à Léon ce qu'il pourrait y avoir de plus scandaleux dans la vie d'un homme en soutane.

L'avertissement pointé par le religieux n'est clairement lisible que pour celui qui adopte une perspective centrale. Comme le trompe-l'œil baroque qui n'admet pas que le spectateur se penche en-dehors d'un angle prévu, parfois désigné sur le sol par un signe précis, les lettres formant l'inscription « *Il est dangereux de se pencher au-dehors* » semblent se tasser et se tordre depuis la place qu'occupe Léon. Depuis « cette case, [son] domicile dans l'espace de ce train » (p. 21), elles lui paraissent « écrasées, si déformées par la perspective » (p. 15). Les mots quasi illisibles de l'inscription revêtent aussitôt un aspect ironique : l'exhortation au respect des cadres sera vite déjouée dans ce train décalé par rapport à celui que Léon a l'habitude de prendre. Le directeur a beau se croire à sa place habituelle, la perspective est toute nouvelle. L'inscription déformée annonce la suite : le visionnement décalé qu'offre le voyage va tordre en grimace toute représentation que le voyageur avait jusqu'alors tenue pour solide. Léon se verra obligé d'interroger de plus près non seulement les rapports qu'il a avec ses deux femmes mais aussi les rapports compliqués qu'entretenaient l'art et l'idéologie durant ces âges d'or que sont l'Antiquité et le Baroque, ce dont traite le diptyque de Pannini.

Le corps de l'ecclésiastique se dérobe derrière le « profil épais » du passager le plus proche et Léon ne voit émerger que sa « main posée sur l'appui de la fenêtre » (p. 14).<sup>447</sup> Pour avoir été préalablement posé un instant, « comme signet » (*loc. cit.*) parmi les feuillets du bréviaire de l'ecclésiastique, l'index imbu de prières est fort d'autorité. Varié à trois reprises dans le roman, le geste désignant l'inscription semble cependant perdre en autorité et en intimidation puisque de « l'index » de l'ecclésiastique (*loc. cit.*) l'on passe au « doigt » du même passager (p. 88), pour finir avec la « main » de la douce Agnès (p. 140).

---

<sup>447</sup> Signalons que la main de Dieu est un motif visuel récurrent dans l'emblématique. Cf. l'emblème OCULATA FIDES reproduit dans l'introduction de notre étude (figure 1).

### 11.3 Le démantèlement des cadres

En attendant le départ du train encore en gare à Paris, Léon avait laissé glisser son regard d'une vitre à l'autre à travers le compartiment où il venait de s'installer (pp. 12-13). Ce mouvement des yeux transversal, progressant de gauche à droite va faire s'égrener trois montres. Allant d'une première horloge repérée au fond, dans la foule du quai derrière la vitre gauche, le regard de Delmont se pose un instant sur le poignet de sa main auquel est attachée sa propre montre pour finir, à travers la vitre droite, sur le quai opposé qui est aussi richement peuplé que le premier et où l'on voit une seconde horloge. Le regard offre ainsi une vue panoramique qui transgresse les frontières distinguant le dehors du dedans. Moyennant la juxtaposition d'éléments analogues, le plan découpé du compartiment se présente comme une ligne quasi-ininterrompue sur laquelle l'extérieur et l'intérieur communiquent pour se répondre et s'informer mutuellement. Ce régime jouera un rôle de premier ordre au cours des près de 22 heures passées dans le compartiment. La difficulté à maintenir les repères nécessaires pour trancher entre le dedans et le dehors sera en effet l'une des particularités du parcours (autant au niveau concret qu'au niveau mental du voyage du moment que Léon sombre dans le rêve). L'insensible télescopage des deux vues sur l'extérieur ira s'amplifiant au fur et à mesure que le voyage progresse, si bien que les vitres marquant la frontière entre le dedans et le dehors auront momentanément tendance à s'effacer.

Les paysages vus du compartiment renvoient Léon à des voyages antérieurs dont il avait ignoré la vraie teneur. Les deux femmes vont s'avérer recouper une plus grande complexité qu'il ne l'aurait pensé, et leurs deux villes de même. Henriette et Cécile, tout comme leurs villes, verront peu à peu s'estomper leurs différences pour révéler finalement des rapports plus symétriques qu'antinomiques. L'insensible rapprochement des *vues* opposées, voire leur confusion, sera le fruit d'un démantèlement du centre, un démantèlement tant spirituel que matériel. De même que son passé connaîtra une relecture, de même les motifs des panneaux jumelés du Louvre dévoileront au cours de l'aventure une face longtemps négligée par Léon dans la récupération de l'esthétique de l'Antiquité par l'Église catholique et par l'art baroque. Le changement d'horaire auquel le voyage est soumis apporte nécessairement un changement de perspective. L'avertissement pointé par l'index de l'ecclésiastique n'aura aucune validité à l'intérieur de ce compartiment qui, parce qu'il est incapable précisément de conserver les clôtures nécessaires pour assurer le *statu quo*, sera le théâtre même de la métamorphose. Ici les cadres s'effilocheont, abandonnant graduellement leur rôle de garants d'un monde cohérent.

#### 11.4 L'étymon *vitrum* et le champ sémantique qu'il recoupe

Le lecteur attentif remarquera que les termes *vitres*, *vitrines* et *vitrail* sont sollicités par la narration pour des contextes relatifs à un même champ lexical, celui des images de voyage. Si l'emploi des trois termes, affiliés par leur étymologie, se rapporte à chaque fois à un motif visuel recouvert par le verre, il s'agit toutefois d'images qui relèvent de dimensions ontologiques variées.<sup>448</sup> Un raccord entre les séquences respectives révèle des liens intéressants : il semblerait en effet que l'étymon *vitrum* signale une affinité sémantique entre des séquences narratives diverses.

Talisman de son aventure, l'indicateur Chaix renseigne Léon sur certains paramètres du voyage sans toutefois pouvoir donner une image exhaustive du trajet. La carte représentée sur la couverture n'est tracée qu'à l'aide d'un dessin des plus épurés. Elle n'est pas plus détaillée que « l'armature de plomb d'un *vitrail* au sujet perdu » (p. 39. C'est nous qui soulignons). C'est dire que le voyage sera une quête d'images nouvelles, tout en respectant l'armature familière du trajet Paris-Rome si souvent parcouru. Cette « réorganisation de l'image de [lui]-même et de [sa] vie [...], cette métamorphose obscure » (p. 196) que vivra Léon ne saurait passer que par un règlement de compte avec de vieilles perspectives et avec toute une série de représentations qui en découlent.

La métaphore d'une armature de vitrail au sujet perdu pour qualifier le talisman de ce voyage est riche en indications sur les enjeux du trajet. Comme métonymie d'église, le terme *vitrail* annonce le thème du Christianisme qui s'avèrera majeur dans l'aventure. Mais surtout, les notions d'*armature* et de *vitrail* renvoient à celles de cadre et de vitre, deux paramètres qui non seulement déterminent l'espace du compartiment mais qui, traditionnellement, permettent aussi de distinguer la représentation de la réalité dynamique. Un objet derrière une vitre, derrière une couche de verre qui l'isole de la réalité ambiante, acquiert une certaine distance par rapport à l'œil qui le regarde. Une telle distance est nécessaire pour qu'il y ait l'esthétisation de l'objet dont parle Hans Lund, c'est-à-dire pour que l'objet puisse adopter les qualités d'une représentation et se détacher du concret dynamique. Qu'elles appartiennent au domaine de l'artefact ou au domaine du physique réel, les images et les vues de *La Modification* apparaissent souvent de l'autre côté du verre, si bien qu'il y a lieu de se demander si la vue vitrée ne s'inscrit pas parmi ces marqueurs qui incitent le lecteur à appréhender une scène dynamique en termes de représentation artistique.

---

<sup>448</sup> L'association art visuel - verre est à l'œuvre déjà dans *Passage de Milan*, premier roman de Butor où le peintre s'appelle Martin de Vere. Son tableau, générateur du récit, a été rapproché par Georges Raillard du *Grand Verre* de Marcel Duchamp. Cf. Georges Raillard, *Butor, op. cit.*

### 11.4.1 Les deux Bourgogne

Le paysage bourguignon qui apparaît de l'autre côté du corridor, dans la *vitre* du train, appartient au monde physique concret. Le paysage bourguignon à Paris, en revanche, s'il est disposé dans l'espace de façon analogue puisque lui aussi est « *de l'autre côté* » (de la rue Danièle-Casanova), se trouve dans une « *vitrine* de l'agence de voyages Durieu » et constitue une affiche (p. 53. C'est nous qui soulignons). Exposée dans les fenêtres de l'agence, il y a la série de photos de paysages et d'œuvres d'art célèbres que Léon longe sur son chemin au Louvre. Toutes ces photos et tous ces dessins représentent des sites ou des œuvres d'art connus en France et en Italie. L'évocation réitérée des images vitrées permet à la narration de raccorder chaque vue à une ville ou à une région précise. La Bourgogne, Dijon, la Savoie font l'objet des deux premières vitrines ; Turin, Gênes, Pise, Tarquinia, Rome, Lucques, Bénévent et Vicence figurent dans la troisième vitrine et « la quatrième vous invitait à la Sicile » (p. 54). Le lecteur se rend vite compte que non seulement quasiment chaque lieu représenté sur les affiches est susceptible de se trouver sur le parcours du train, qui a en effet Syracuse pour terminus, mais encore que les photos sont accrochées dans les vitrines de l'agence dans l'ordre dans lequel le train devrait passer les villes représentées. La promenade de Léon devant l'agence de voyages Durieu le lundi avant le départ constitue ainsi une préfiguration du voyage, avec cette importante différence que les images alors regardées étaient des affiches et que maintenant les *vitres* du train donnent sur une réalité dynamique.

Le redoublement d'un motif pictural dans les deux Bourgogne illustre combien les paysages vus depuis le train et les paysages figurant sur les affiches se répondent et s'informent mutuellement. Le fait de parcourir la région bourguignonne évoquera chez le narrateur des souvenirs relatifs à ce paysage tant de fois traversé avec un autre horaire. Or, quand le paysage dynamique de la Bourgogne est décrit par les mêmes termes que ceux qui figurent, trois pages plus haut, dans la description de l'affiche sur la Bourgogne se trouvant dans la vitrine de l'agence Durieu, il s'instaure un curieux glissement entre des images à ontologies distinctes. Aux « *tuiles vernissées* de l'hospice de Beaune » de l'affiche dans la *vitrine* (p. 53, c'est nous qui soulignons) répond donc, trois pages plus loin, cette vue à travers la *vitre* du train :

Au-delà de la fenêtre, parmi les vignes sous le ciel qui se charge et noircit, le haut toit d'une église avec ses losanges de *tuiles vernissées* jaunes surmonte un village bien groupé. Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes, les raies de fer *s'entrecroisent* comme de minuscules rails dans une station de triage. (P. 56. C'est nous qui soulignons.)

Le parallélisme entre l'image derrière la vitre (réel dynamique) et l'image derrière la vitrine (photographie ou dessin) semble d'autant plus pertinent que la narration permet une réciprocité dans l'échange. Là où la photo avait commencé par contaminer le réel, le réel



## Les vues à travers les fenêtres du train

laissera à son tour un écho dans la seconde évocation de la photo en vitrine, lorsque Léon revient du musée. Car ces « raies de fer [qui] s'entrecroisent » sur le tapis de fer dans la dernière partie de la strophe descriptive citée (*loc. cit.*, c'est nous qui soulignons) génèrent, dans l'affiche de l'hospice de Beaune revisitée au retour du Louvre, des « tuiles vernissées dessinant des figures entrecroisées » (p. 62. C'est nous qui soulignons).

De manière réitérée, *La Modification* jouera la carte qu'avait préalablement jouée l'œuvre de Pannini et qui consiste à faire s'estomper les frontières entre ce qui est décrit comme réalité physique et ce qui est décrit comme réalité artistique. Ce régime nous semble être notamment en vigueur dans l'évocation du compartiment du train et des vues aperçues à travers ses fenêtres.

### 11.5 Le monde comme tableau – la projection iconique

La connaissance des œuvres des peintres semble permettre à Léon de vivre par moments le concret de façon hautement esthétisée et de lire des pans du réel à l'aide de représentations inscrites dans le répertoire français à la manière de *ready-mades*. La relation détaillée de la visite au Louvre (pp. 54-56 et 58-60) apprend au lecteur que, parmi les tableaux préférés de Léon, se trouvent notamment les paysages de Claude Lorrain. Peintre français dont la carrière se déroula surtout à Rome, le Lorrain (1600-1682) fut l'un des premiers à traiter le paysage comme un motif à part entière et pas seulement comme un fond devant lequel on situe des scènes de batailles ou d'autres scènes d'action. Régulier du Louvre, Léon Delmont est si bien sensibilisé à l'art que, rêvassant sur ses co-voyageurs dans le train, il n'hésite pas à comparer à « un tableau de Claude » la vision de la mer, « splendide et dorée [...] avec ses profondeurs vertes et violettes » (p. 104), qu'aura peut-être le couple de jeunes mariés une fois arrivé à Syracuse.<sup>449</sup> La réalité dynamique est ici interprétée à l'aide d'une analogie avec une œuvre d'art statique. La description de la scène marine qu' imagine Léon est par trop brève pour qu'il ait été permis au lecteur d'associer lui-même le passage à un tableau. Or, comme le rapprochement entre paysage et tableau est opéré par le personnage/narrateur, le passage nous indique que le protagoniste est disposé à percevoir le réel dynamique à travers un filtre esthétisant. Nous sommes donc en présence de ce que Hans Lund appelle une *projection iconique*, agencement narratif d'ordre pictorialiste qui témoigne d'une disposition chez le personnage à opérer une distanciation d'ordre esthétique entre lui et le réel et à projeter une structure de tableau sur le physique concret l'entourant.<sup>450</sup> Parce qu'explicite dans sa

---

<sup>449</sup> Cf. Michel Butor, *La Modification*, *op. cit.*, p. 27 : « [...] cette ville que vous ne connaissez pas mais qui vous semble, d'après ce que vous en avez entendu dire, les photographies que vous en avez vues, tout à fait adaptée à un voyage de noces » (c'est nous qui soulignons).

<sup>450</sup> Hans Lund, *Texten som tavla*, *op. cit.*, p. 78.

## Les vues à travers les fenêtres du train

référence à l'œuvre d'art, la vue imaginée à Syracuse peut se ranger parmi les projections iconiques que nous avons qualifiées *d'objectives*.

L'allusion au tableau du Lorrain n'a rien de fortuit dans l'attitude du narrateur vis-à-vis du monde concret. La passion de Léon pour l'art date de ses années de lycée et déjà lors de son premier voyage à Rome avec sa femme Henriette, la vue du paysage depuis le train lui avait inspiré l'envie d'évoquer la peinture :

Un des voyageurs ayant dévoilé la vitre entière, à un détour de la voie *le soleil y a plongé ses pinceaux de cuivre*, couvrant de minces plaques de métal chaud et lumineux les joues et les fronts des dormeurs.

Tout un vol de corbeaux s'est levé au-dessus d'une ferme, et, de l'autre côté du corridor, c'étaient les vagues de la mer *détaillées par cette peinture*. (P. 221. C'est nous qui soulignons.)

L'analogie faite entre un paysage réel et un tableau ainsi que l'association explicite du nom de Claude à la projection iconique du port de Syracuse laissent entendre qu'il y a lieu d'interroger de plus près l'attitude du narrateur face aux paysages qui défilent dans les fenêtres tout au long de ce parcours entre Paris et Rome.

### 11.5.1 Le cadre signale la représentation

L'esthétisation du réel que Hans Lund qualifie de projection iconique est à l'œuvre lorsqu'un pan de la réalité dynamique revêt des qualités picturales. L'analogie avec le tableau passe notamment par le découpage de l'espace qui présente le champ visuel comme cadré. Signal de rupture net, le cadre scinde, tranche entre deux régions ontologiquement distinctes. Le champ qu'il circonscrit est celui de la représentation : appartient alors à l'ordre du réel ce qui lui est extérieur. C'est ce que concrétise si bien l'œuvre illusionniste de Pannini où le cadre est le seul indice permettant à Léon de faire la différence « entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints » (p. 55). Au moment où l'œil capte un cadre autour du chapiteau, le spectateur comprend qu'il s'agit là du peint, du représenté.

Lund fait observer que si l'esthétisation du réel qu'est la projection iconique existe dans la littérature occidentale depuis longtemps, elle connaît un essor particulier à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle pour ne cesser d'être sollicitée depuis. Rapprochant réel et représentation, elle a comme l'une de ses fonctions de base de concrétiser la relation du personnage focalisateur à la réalité qui l'entoure.<sup>451</sup> Lund note qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la projection iconique se place souvent à l'intérieur de cadres concrets dans l'univers de la fiction, comme des ouvertures de fenêtres ou de portes qui rappellent le cadre du tableau.

---

<sup>451</sup> *Ibid*, p. 119.

### 11.5.2 Le topos de la fenêtre

Depuis l'invention de la peinture de chevalet, le rectangle constitue pour les peintres occidentaux le format privilégié selon lequel découper l'espace. L'association entre le rectangle et la fenêtre, ouverture transparente à travers laquelle pénètre le regard, se trouve déjà formulée chez Alberti qui dans *Della Pittura* conseille au peintre de « tracer un rectangle sur le plan figuratif à l'instar d'une fenêtre ouverte ». <sup>452</sup> Vitre et cadre ont valeur de barrière et de médiateur à la fois. Lund souligne que la fenêtre qui fait communiquer le dedans avec le dehors participe des figures de seuil traditionnellement associées aux rites de passages. <sup>453</sup> Parmi les nombreux écrivains qui ont sollicité ce topos, à cette fin ou à d'autres, Lund cite notamment Thomas Hardy, Henri James, HC Andersen, Émile Zola et Marcel Proust. <sup>454</sup>

Dans le contexte du voyage en train et des descriptions de paysages répétées, le choix du peintre sur lequel s'arrête le narrateur de *La Modification* pour décrire la mer à Syracuse est intéressant aussi en raison de ce que Lund nous apprend au sujet de cet instrument curieux que fut *le verre de Claude*, en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe et notamment en Angleterre. L'admiration devant l'œuvre du paysagiste Lorrain avait lancé une mode qui fit que l'on vit souvent se promener à travers la campagne des personnes munies d'un « verre de Claude » ou d'un « miroir de Claude », outils qui permettaient d'admirer le paysage réel de façon découpée et colorée à la manière d'un tableau. <sup>455</sup> Lors d'une émission radiophonique en 1998, Michel Butor évoque sa familiarité avec l'œuvre des photographes d'une manière quelque peu semblable :

Les photographes cadrent, et quand on a fait soi-même un peu de photographie, on a un cadre à l'intérieur de la tête. C'est-à-dire : on regarde les choses en se demandant tout le temps, même si ce n'est pas conscient naturellement, [...] comment ça pourrait rentrer à l'intérieur de tel type de rectangle... puisque, on fait toujours de la photographie, aujourd'hui, avec des rectangles. On pourrait imaginer d'autres cadrages, mais, c'est le rectangle. Les grands photographes m'aident à photographier la réalité même si je n'ai pas d'appareil avec moi. <sup>456</sup>

### 11.5.3 L'effet-tableau et le rôle des marqueurs

Françoise van Rossum-Guyon a raison de qualifier de *banales* les vues à travers les fenêtres du train dans *La Modification* dans la mesure où rien n'y est montré qui ne pourrait s'exposer

---

<sup>452</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 60.

<sup>453</sup> Hans Lund, *Texten som tavla*, op. cit., p. 54.

<sup>454</sup> *Ibid.*, pp. 97-105 : Thomas Hardy (*Under the Greenwood Tree*), Henri James (*The Portrait of a Lady*, *The Aspern Papers*), HC Andersen (*Improvisatoren*), Émile Zola (*Une page d'amour*), Marcel Proust (*Du côté de chez Swann*).

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>456</sup> Michel Butor dans l'émission radiophonique *Le Ciné-club* sur France Culture en octobre 1998 (de Mathieu Bénézet, réalisation Judith Astier).

## Les vues à travers les fenêtres du train

au voyageur de train habituel.<sup>457</sup> Or, ce n'est pas pour l'originalité de leur motif que ces vues nous intéressent ici mais pour leur évocation et apparition dans le texte. Interrogés de près, les paysages qui défilent dans les fenêtres du train font état d'une évocation si formalisée qu'il y a lieu de se demander si elle va peut-être jusqu'à affecter le statut même des vues décrites.

Les fenêtres du compartiment dans lequel voyage Léon font l'objet d'une focalisation régulière de la part de la narration. Pour le compte du trajet parcouru cependant, la référence au tableau n'est jamais explicitée et il n'y aura donc pas lieu de parler de projection iconique à caractère objectif au sujet des vues, comme nous avons pu le faire pour la scène imaginée à Syracuse. Nous aurons affaire à une description où « il revient au regard du lecteur (ou du critique) de déceler, à juste titre ou pas, le pictural dans le texte ».<sup>458</sup> Ce régime correspond à ce que nous avons choisi de qualifier d'*effet-tableau*, soit une projection iconique d'ordre subjectif.<sup>459</sup> Il faut alors des « critères textuels qui permettent d'effectuer le passage du textuel au pictural, ou plutôt d'observer les effets d'émulsion entre les deux média ».<sup>460</sup> Il ne sera fondé de parler d'effet-tableau qu'à condition que le texte y invite le lecteur en mobilisant en lui le code iconique moyennant des *marqueurs*. Eux seuls permettront de repérer correctement ce « souvenir du tableau » éveillé chez le lecteur lors d'un passage qu'il appréhende vaguement comme ayant été conçu « à la manière du peintre ».<sup>461</sup>

Afin de pouvoir parler, comme nous entendons le faire, de projection iconique à propos des vues de paysages depuis le train nous devons pouvoir considérer que leur description fait état d'une sensibilité de peintre par l'attention portée, par exemple, aux formes, aux couleurs, à la disposition des éléments entre eux, etc. Or, la manière dont Butor fait intégrer ces descriptions dans le tissu du texte nous amène également à nous intéresser aux dispositifs qui relèvent de l'iconicité, exploitant la matérialité même du texte. Parmi les marqueurs qui alertent le lecteur, qui le rendent attentif au « changement[...] de régime » qui a lieu lorsque le texte passe à l'image, Louvel compte notamment :

[...] le recours aux effets de cadrage, la mise en place des opérateurs d'ouverture et de fermeture de la description picturale (déictiques, encadrements textuels comme les enchâssements de récit, la ponctuation, le blanc typographique, la répétition du motif « c'était ») [...].<sup>462</sup>

[L]e texte **cadre** la description de peinture, fidèle en cela à sa fonction mimétique et à son modèle référentiel. [...] [Seront] accentu[ées] en particulier son début et sa fin [...]. [...] Entre la forme (du tableau) et le fond (du mur), le cadre [...]

---

<sup>457</sup> Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, op. cit., notamment pp. 46, 94 et 113.

<sup>458</sup> Liliane Louvel, « Nuances du pictural », *Poétique*, n° 126, Seuil, Paris, avril 2001, p. 184.

<sup>459</sup> Voir sous 4.1 *Embarquement vers « une infinité » d'espaces* et 7.2 *L'intégration allusive I – Le pictorialisme*.

<sup>460</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 89.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>462</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image*, op. cit., p. 33.

## Les vues à travers les fenêtres du train

constitue l'effet-parergon étudié par Derrida. Ni dedans ni hors de l'œuvre ; le cadre effectue le passage de l'entre-deux, pointe l'œuvre comme re-marquable.<sup>463</sup>

Pour les paysages de *La Modification* nous nous intéresserons notamment à la répétition lexicale et aux blancs typographiques.

### 11.6 Cadrage textuel – une des fonctions des motifs de liaison

L'on ne sera pas étonné de voir que pour la sensibilité de l'amateur d'art qu'est Léon Delmont, pour qui déjà les draps de lit à l'aube se présentent comme « sculpt[és] » (p. 16), le paysage ne cesse de se « dessin[er] » (p. 42) à l'intérieur du cadre de la fenêtre, les titres de gares de se « pei[ndre] » (p. 15). Les nombreuses descriptions de paysages sont surtout contenues dans les brèves strophes relatives au présent du compartiment qui s'intercalent entre les différentes séquences temporelles à la manière de disques d'embrayage. Avec Rossum-Guyon, nous avons choisi de les qualifier de *strophes descriptives*.<sup>464</sup> Chaque strophe descriptive forme un paragraphe distinct, isolé du texte ambiant par un blanc typographique de chaque côté. Au niveau lexical les strophes descriptives se laissent immédiatement identifier par la présence de ce que Rossum-Guyon appelle les « motifs de liaison ».<sup>465</sup> Sur les cinq prototypes qu'elle relève, rappelons que trois se rapportent explicitement à l'une ou l'autre des deux fenêtres. Si le nombre de phrases que contient la strophe descriptive prototypique varie entre deux et quatre, les motifs de liaison se situent cependant toujours dans la première et dans la dernière phrase.<sup>466</sup> Les motifs lexicaux se trouvent alors placés en début et en fin de strophe et le paysage décrit en ressort encadré :

*De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire démarre devant une église, suit une route qui longe la voie, rivalise avec vous de vitesse, se rapproche, s'éloigne, disparaît derrière un bois, reparaît, traverse un petit fleuve avec ses saules et une barque abandonnée, se laisse distancer, rattrape le chemin perdu, puis s'arrête à un carrefour, tourne et s'enfuit vers un village dont le clocher bientôt s'efface derrière un repli de terrain. Passe la gare de Montereau. (P. 19. C'est nous qui soulignons.)*

Voilà que l'emplacement des motifs de liaison permet au texte d'opérer un cadrage autour de la description. De ce fait, les motifs fonctionnent comme des marqueurs, éléments qui avertissent le lecteur de la possibilité d'un « changement[...] de régime » et d'un embrayage

---

<sup>463</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 97.

<sup>464</sup> Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, op. cit., p. 246f.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>466</sup> À partir du chapitre cinq (sur neuf) de *La Modification*, l'on trouve des strophes descriptives à phrase unique ne comportant qu'un seul motif verbal. Nous y reviendrons.

du texte sur l'effet-tableau.<sup>467</sup> Quand les motifs de liaison ouvrent et ferment de la sorte la strophe, ils produisent un enchâssement, « entourant d'une lisière la description picturale ».<sup>468</sup> Ainsi ils participent des stratégies dont dispose « le texte-porteur de la description picturale [de] s'offrir[...] lui-même comme matière à fournir de beaux effets de cadrage ».<sup>469</sup>

### 11.6.1 Régularité et récurrence de motifs visuels – effet d'immobilité picturale

À l'exception des quelques grandes villes traversées et esquissées en quelques lignes, les vues qui se relayent à l'intérieur des cadres sont des vues de la campagne française et italienne, ainsi que le paysage montagneux des deux côtés de la frontière. L'on distingue traditionnellement la représentation de la réalité dynamique par l'absence de mouvement. Or, étant donné le contexte du voyage, les images apparaissant dans les fenêtres sont naturellement soumises au changement. La haute fréquence de verbes actifs à l'intérieur des descriptions présente ces vues comme des petites scènes où un certain nombre d'éléments mobiles se déplacent contre un fond relativement fixe et dans un espace clairement délimité par le cadre.

Toutefois, malgré l'accent mis sur le mouvement, une sensation de fixité se dégage des descriptions. L'itération régulière des vues dans les fenêtres fournit un rythme et une insistance du paysage et le lecteur qui interroge l'aspect formel des strophes a vite fait de découvrir que la narration leur impose en effet un principe de crochet. Jusqu'au début du chapitre 5, le motif verbal qui clôt une strophe descriptive donnée, initie également la suivante. Un schéma des motifs de liaison du troisième chapitre présenterait la configuration que voici :

**Plg – Dlcc:** *Passe la gare de Darcey. [---] De l'autre côté du corridor passe [...].* (p. 47)

**Dlcc- Adlf :** *De l'autre côté du corridor, les nuages [---]. Au-delà de la fenêtre vibre [...].* (p. 51)

**Adlf – Slffc:** *Au-delà de la fenêtre, parmi les vignes [...]. Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes [...].* (p. 56)

**Slffc – Adlf:** *Sur le tapis de fer chauffant vos deux pieds [...]. Au-delà de la fenêtre cette pluie [...].* (p. 58)

---

<sup>467</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image, op. cit.*, p. 40.

<sup>468</sup> Liliane Louvel, *L'Œil du texte, op. cit.*, p. 99.

<sup>469</sup> *Loc. cit.*

## Les vues à travers les fenêtres du train

**Adlf – Dlcc:** *Au-delà de la fenêtre*, la pluie est devenue [---]. *De l'autre côté du corridor*, au-dessous des fils télégraphiques [...]. (p. 69)

**Dlcc – Plg:** *De l'autre côté du corridor*, méconnaissable sous la pluie [---]. *Passe une gare* dont vous [...]. (p. 72)

Il s'ensuit un effet de continuité : malgré le déplacement du train nécessairement effectué entre chaque strophe descriptive, la description reprend par le motif même où elle s'était arrêtée quelques pages auparavant. L'effet de crochet paraît d'autant plus agencé que, parallèlement à la réitération du second motif verbal, chaque strophe descriptive figurant dans la première partie du roman répète aussi un élément du motif visuel de la strophe descriptive précédente. Citons à titre d'exemple comment une « onze chevaux noire », appartenant dans les deux cas au motif *Dlcc*, s'arrête ou démarre selon qu'elle termine ou initie la strophe :

*Passe la gare de Fontainebleau-Avon. De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire s'arrête* devant la mairie. (P. 15. C'est nous qui soulignons.)

*De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire démarre* devant une église, suit une route qui longe la voie, rivalise avec vous de vitesse, se rapproche, s'éloigne, disparaît derrière un bois, reparaît, traverse un petit fleuve avec ses saules et une barque abandonnée, se laisse distancer, rattrape le chemin perdu, puis s'arrête à un carrefour, tourne et s'enfuit vers un village dont le clocher bientôt s'efface derrière un repli de terrain. *Passe la gare de Montereau*. (P. 19. C'est nous qui soulignons.)

Avec le changement de verbe (s'arrête/ démarre) s'instaure également un changement de contexte (mairie/église). Ainsi, l'image à la fois se prolonge et se modifie d'une strophe à l'autre, créant un effet de tableaux juxtaposés qui pourrait évoquer une tapisserie murale ou les images remontées d'un film.

### 11.6.2 Variations sur des motifs identiques

Seul le volet français du trajet fournit de véritables paysages dans les fenêtres. Quand le train passe la frontière italienne, le jour est déjà tombé et le voyageur ne perçoit des voitures, gares et villages de la campagne italienne que ces lumières anonymes. Or, le lecteur se rend vite compte que, malgré la lumière du jour, les différentes régions françaises traversées n'offrent pas, pour autant, une très grande variété de vues. Les lieux sont cependant tous familiers à Léon qui sait les individualiser, les détacher l'un de l'autre : « cette église et ce village qui s'approchent, vous savez bien que c'est Tournus » (p. 95).

En dehors des forêts et des monts, qui remplacent les bois du pays des vignes, les paysages qui défilent à l'extérieur du train restent plutôt d'une étonnante homogénéité. L'on remarque en effet qu'un certain nombre d'éléments d'un motif donné réapparaissent, souvent

## Les vues à travers les fenêtres du train

sous forme de variantes. C'est le cas du pont, du champ, du bois, du camion, du train de marchandises. Ainsi s'installe une continuité entre les vues produisant un effet proche de l'immobilité.

Les différences entre les paysages sont suffisamment insignifiantes pour que chacun de leurs éléments se laisse à la rigueur intégrer dans un même tableau. Dans le cadre des vitres s'inscrivent régulièrement des clochers, des églises et des villages - ou encore défilent des gares que seul permet de distinguer le nom figurant sur l'écriteau. Le lecteur s'habitue à retrouver dans la description les mêmes éléments sous des formes légèrement variées. S'y dessinent des *champs*, un groupe *d'arbres* (bois, bosquet, saules ou peupliers), des *vallonements* (repli de terrain, remblais, sillons, vignes, pentes), une *eau* (fleuve, l'Yonne, mare, étang, lac), quelques *maisons* (de garde-barrière, grange, ferme), un *pont* et une *route* avec *véhicule* (camion de lait/de pétrole/d'essence à remorque/bâché, autocar, une onze ou quinze chevaux noire ou des automobiles génériques, bicyclette, moto à conducteur casqué ou non). Dans ce tableau au ciel noircissant de nuages vivent des gens qui poussent des charrettes et dont les enfants sortent de l'école. Des poteaux, pylônes de haute tension ou fils télégraphiques rappellent que cette idylle de la campagne appartient bien aux temps modernes. L'on dirait un paysage à caractère si universel qu'il fait presque figure de topos banal.

### 11.6.3 À la manière du peintre

À côté des effets de cadrage iconiques, Louvel pointe « le lexique technique (couleurs, nuances, perspective, glacis, vernis, formes, couches, ligne, etc.) » et la référence aux genres et motifs picturaux comme d'importants marqueurs du pictural permettant au lecteur d'appréhender un passage textuel comme une image.<sup>470</sup>

Ce n'est nullement au niveau de la palette que la description du paysage vu à travers la vitre trahit une quelconque affinité avec un champ visuel esthétisé. Seuls quelques rares composants dans ce pan de campagne générique connaissent de temps en temps des précisions au niveau des couleurs et celles-ci restent presque toujours des couleurs de base : autocar *bleu*, onze chevaux *noire*, traînées *vertes* dans le ciel, flaques *jaunes* de la route.

En revanche, l'on remarque un découpage de l'image en plans moyennant des termes comme *derrière*, *devant*, *entre*, *au-dessus*, *au-dessous*, ou des références à la ligne d'horizon fournissant des effets de profondeur et d'épaisseur. La distinction entre, d'une part, des détails au premier plan, des masses et des formes d'autre part et les lignes de ciel et d'horizon à l'arrière-plan trahit une volonté de composition. L'emplacement des éléments à l'intérieur du cadre de la fenêtre suggère une certaine sensibilité esthétique : « le haut toit d'une église avec

---

<sup>470</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image*, op. cit., p. 33.



## Les vues à travers les fenêtres du train

ses losanges de tuiles vernissées jaunes [...] surmonte un village bien groupé » (p. 56), des « maisons [...] s'étagent et se disséminent » (p. 114). De même, les passagers assis devant la fenêtre gauche s'inscriront momentanément dans le tableau, formant un cadre humain autour des images extérieures. Dans l'exemple ci-dessous l'ecclésiastique et Agnès, assis l'un en face de l'autre devant la fenêtre, encadrent la vue extérieure de leurs corps en profil :

Vous cherchez à le [le motocycliste] revoir *au-delà de la vitre entre l'ecclésiastique et la jeune femme*, mais il doit être maintenant loin derrière vous.  
(P. 29. C'est nous qui soulignons.)

L'esthétisation de la vue s'affiche aussi par le recours à un lexique relatif à la peinture : *toile, taches, lignes, formes* ; des adjectifs tels que *clair, sombre* ; des verbes tels que *dessiner, tracer, effacer*. Si les motifs restent semblables, leur texture change cependant en cours de route. La pluie étend « toute une toile tissée » (p. 83) à travers la vitre et estompe les détails. Ce qui, au début du voyage avait apparu sous des contours nets et précis, se dilue peu à peu comme si la palette avait été échangée contre une palette aux couleurs d'aquarelle. Voilà que défilent des « taches mal distinctes, plus sombres sur le fond brun brouillé » (p. 81), « la masse d'une maison ou d'un arbre ici et là parmi les coteaux couverts de vigne sans feuilles » (p. 69), ou, « les triangles obscurs de toits et d'un clocher » (p. 83).

### 11.7 Intrusion progressive du dehors – et du dedans au dehors

Conformément à l'affection générale du récit pour les miroitements à caractère de poupées russes, Léon Delmont regarde le monde comme à travers une série de cadres.<sup>471</sup> À titre d'exemple, citons la vue à travers la vitre décrite à la page 39 où, à l'intérieur même de l'embrasure de la fenêtre, le regard du narrateur ne cesse de faire s'enchâsser des motifs. La grange et le bosquet cadrent l'arrivée du motocycliste : ensuite les têtes serrées des jeunes mariés rallongent en perspective le cadre droit de la fenêtre et le renforcent. Enfin, le reflet du bourg dans le fleuve constitue en lui-même une image parfaitement découpée :

De l'autre côté du corridor, *entre une grange et un bosquet* près d'une mare, débouche *un motocycliste* qui vire à sa droite, puis est masqué soudain par un grand autocar bleu au toit couvert de bagages, vire à gauche vers une maison de garde-barrière que le train dépasse comme le car bientôt, tandis qu'au loin apparaît un village avec son clocher et son château d'eau. *Les deux jeunes époux regardent à la fenêtre, leurs deux têtes serrées l'une contre l'autre, tremblant*

---

<sup>471</sup> Voir par exemple la scène avant le départ où un train en cache un autre, p. 13 : « l'autre train s'ébranle dans le bruit, ses wagons verts [...] se retirant comme la frange d'un rideau de théâtre, ouvre à vos yeux, comme une scène immensément allongée, un autre quai populeux avec une autre horloge et un autre train immobile qui, lui, ne partira vraisemblablement qu'une fois que le vôtre aura quitté la gare. »

## Les vues à travers les fenêtres du train

*ensemble. Passe la gare de Joigny, tout le bourg reflété dans l'Yonne. (P. 39. C'est nous qui soulignons.)*

Il faudra une lecture bien attentive pour se rendre compte que la vue évoquée dans ce paragraphe ne concerne cependant pas *une* fenêtre mais *deux*. Sans transition, la narration est passée de la vitre de droite (du côté du corridor) à celle de gauche devant laquelle sont assis les jeunes époux.

À l'instar des nombreux trains (de marchandises/le Rome-Paris) qui passent, le train dans lequel voyage Léon va lui aussi s'inscrire dans l'image. Les courbes et virages dans la trajectoire des rails permettent par moments au voyageur de visualiser la locomotive à l'avant ou des wagons. Cette intégration dans l'image d'éléments propres au train et au compartiment instaure une analogie entre le dehors et le dedans et, si on accepte l'effet-tableau du paysage, peut suggérer que le réel et la représentation, ou l'animé et l'inanimé, sont appréhendés par le narrateur d'une manière analogue (effet d'anneau de Moebius).

Une fois le soir tombé, les paysages dans les fenêtres n'offrent plus d'images homogènes. Il s'ensuivra un changement de focalisation des strophes descriptives. Le tapis de fer chauffant joue un rôle de plus en plus important et les fenêtres se transforment en miroirs, réfléchissant l'espace et les individus qui l'occupent. Les motifs de liaison relatifs aux vues à travers les vitres (« au-delà de la fenêtre » et « de l'autre côté du corridor ») reculent alors au profit de nouveaux motifs lexicaux à fonction transitionnelle, tels que les tunnels, le miroir sur le mur, le plafonnier à la lumière bleue et les photos vitrées accrochées aux quatre coins du compartiment.

Émergeront alors de l'obscurité ces quatre photographies qui ornent les murs : montagnes, bateaux, cité de Carcassonne et l'Arc de Triomphe de l'Étoile à Paris. Représentant trois paysages et une vue urbaine, elles sont chacune couvertes d'un rectangle de verre, une vitre, dont l'évolution suivra le modèle de celle des fenêtres : leur motif fera l'objet de strophes descriptives avant de devenir invisible derrière ce qui restera comme une seule surface réflexive. Ce passage de la fenêtre à la photo, du réel à la représentation à l'intérieur du cadre des strophes descriptives ne fait que renforcer le caractère ambigu des paysages extérieurs, les plaçant dans un curieux entre-deux. L'équivoque est d'autant plus sensible que les photos étant recouvertes de verre, il arrive au récit de s'y référer par le terme « vitre » (pp. 208 et 214), terme qu'elles ont en commun avec les paysages du réel dynamique.

À l'approche de Rome à l'aube, quand remontent les rideaux et que les paysages se découvrent à nouveau aux regards des passagers, les motifs de liaison relatifs aux fenêtres réapparaîtront.

### 11.7.1 Du prototype à la variante – le cadre s’effiloche

La fréquence dans le texte des strophes descriptives varie en fonction de l’état d’âme du protagoniste. Au fur et à mesure que le projet du voyage se trouble, les séquences spatio-temporelles mémorisées deviennent plus nombreuses et leur montage plus rapide, ce qui augmente automatiquement la fréquence des strophes descriptives les séparant. Au cours du trajet, l’apparence et le contenu des strophes descriptives changeront sensiblement, trahissant à la fois la modification mentale du personnage et la distance parcourue par le train, sensible dans le changement de temps et de lumière dans la campagne traversée.

Conformément à l’habitude de Butor d’apprendre graduellement au lecteur la logique du texte, la quasi moitié du roman (jusqu’à la page 109) initie le lecteur au principe de la strophe descriptive prototypique, c’est-à-dire celle où le nombre des phrases varie entre deux et quatre et où les motifs de liaison apparaissent par paires :

*Passe la gare de Fontainebleau-Avon. De l’autre côté du corridor, une onze chevaux noire s’arrête devant la mairie. (P. 15. C’est nous qui soulignons.)*

Quatre des cinq motifs fixes sont introduits dès la première des trois parties du roman (*passé la gare, de l’autre côté du corridor, sur le tapis de fer chauffant et au-delà de la fenêtre*) mais un seul y dévoile déjà une variante : à la page 29, « Au-delà de la fenêtre » devient « Au-delà de la vitre » (c’est nous qui soulignons). La première variante pose alors d’emblée *fenêtre* et *vitre* comme des termes interchangeable, synonymie intéressante de notre point de vue puisque nous proposons de lire les paysages dans les fenêtres en analogie avec ces nombreuses images derrière du verre qui relèvent du domaine de la représentation.

La régularité, au début du livre, de l’apparition des strophes descriptives est d’autant plus frappante que, pendant la quasi moitié du récit, le motif de liaison qui clôt une certaine strophe descriptive initie également la suivante. Une fois que les motifs verbaux ont été clairement établis dans le récit, la narration va oser de nombreuses variantes, voire introduire de nouveaux motifs qui seront rapidement intégrés dans la structure préalablement posée. Or, ces modifications n’affectent pas seulement le vocabulaire mais aussi la structure de la strophe. Le principe de crochet transposant automatiquement le dernier motif d’une strophe au début de la suivante est abandonné à partir du début du chapitre cinq et surtout, l’apparition en paire des motifs verbaux n’est plus respectée puisque, dès le même chapitre, l’on trouve des strophes descriptives à phrase unique ne comportant qu’un seul motif verbal :

*Sur le tapis de fer chauffant il y a deux pépins de pomme immobiles tout à côté de votre pied gauche. (P. 110. C’est nous qui soulignons.)*

On le voit, deux des agencements narratifs qui faisaient figure de *cadre* autour des descriptions, à savoir la paire de motifs et le principe de crochet, ne font plus la loi à partir

## Les vues à travers les fenêtres du train

d'un certain moment dans la narration. Le lecteur pourrait en déduire qu'il y a eu brisure, explosion du cadre au sein de cette narration qui cherche précisément à se libérer des contraintes des espaces clos et étanches. L'abandon graduel de l'agencement de cadrage coïncide avec la montée d'intensité de la crise du personnage, fait qui se manifeste donc physiquement dans sa perception de l'espace. Plus le voyage avance, plus Léon verra s'entremêler l'extérieur et l'intérieur du compartiment. Les paysages du dehors et les photographies accrochées à l'intérieur se superposeront si bien qu'il sera parfois difficile de faire la part entre dehors et dedans, ainsi qu'entre représentation et réalité.

### 11.7.2 Glissement progressif du motif visuel des strophes descriptives

Nous venons de voir que l'on observe une modification progressive dans les motifs et dans les plans focalisés par la narration lors des strophes descriptives. Le temps pluvieux, les nombreux tunnels et enfin la tombée de la nuit font naturellement rétrécir le champ visuel offert au directeur parisien. Si, au début du voyage, les paysages extérieurs dominant, les vitres et l'intérieur du compartiment s'imposent alors de plus en plus comme motif visuel. Les strophes descriptives initiales (pages 15-56), celles qui habituent le lecteur à leur contenu et à leur fonction, focalisent un paysage net et distinct qui apparaît dans la vitre de façon à ce que la narration puisse bien détailler le motif. Une fois que la pluie commence à tomber (p. 58), se transformant bientôt en neige, le point de mire des strophes descriptives (pages 58-135) se rétrécit d'un cran pour inclure en avant-plan la vitre même dont la pluie drue anime la surface et précise la texture :

*De l'autre côté du corridor, au travers de la vitre couverte de toute une toile tissée par les gouttes de pluie, vous devinez à cette luisance d'aluminium que ce qui s'approche, vous croise et disparaît, c'était un camion de pétrole. Une secousse un peu plus violente fait tinter le bouton d'une manche sur une barre de métal. Au-delà de la fenêtre noyée tournent, au milieu du paysage semblable à des reflets dans un étang, les triangles obscurs de toits et d'un clocher. (P. 83. C'est nous qui soulignons.)*

À la page 100 apparaît la première strophe descriptive à laquelle manque un motif de liaison relatif à la vue extérieure, signe que la focalisation sera dès lors braquée davantage sur l'intérieur du compartiment avec ses passagers, son miroir, et ses quatre photos vitrées.

*Sur le tapis de fer chauffant la boule de papier journal roule jusqu'aux souliers de l'Italien. Le jeune militaire, dont le manteau couleur de foin est maintenant sec, se lève et sort. Un homme qui marche dans le même sens que le train passe la tête, puis s'en va, sûr qu'il s'est trompé. (P. 100. C'est nous qui soulignons.)*

## Les vues à travers les fenêtres du train

L'arrivée des premiers tunnels (p. 130) ne tardera pas à introduire le motif des reflets dans la vitre qui renvoient au narrateur l'image renversée du compartiment.

Sur le tapis de fer chauffant, vous avez l'impression que les losanges ondulent comme les écailles sur la peau d'un grand serpent. Seules les lumières des maisons dans la campagne, des automobiles et des gares, percent maintenant *les reflets dans les vitres, pointant d'accents fugitifs l'image renversée de ce compartiment derrière le profil du plus jeune ouvrier italien.* (P. 149. C'est nous qui soulignons.)

L'intérieur reflété par les vitres sollicite bientôt l'évocation du miroir suspendu sur l'un des murs du compartiment et enfin des photos :

De l'autre côté du corridor, dans une gorge qui ouvre l'horizon, au-dessus d'une petite route en lacets que tracent les phares de lointaines automobiles, la lune reparait en écartant des nuages en forme de têtes d'oiseaux à grandes plumes et crêtes. *Derrière la tête de ce vieillard en face de vous, dont les yeux ne sont pas tout à fait fermés et qui a l'air de se réciter à lui-même quelque long poème en vers réguliers, hochant les épaules à la fin de chaque strophe, la photographie des montagnes, que son chapeau noir cache en partie, forme une sorte d'auréole sombre dentelée.* Au-delà de la fenêtre passe un long train de marchandises. (P. 171. C'est nous qui soulignons.)

Si des gares et des lumières percent encore par bribes, on n'est pas loin de la première strophe descriptive dans laquelle l'extérieur est entièrement remplacé par des représentations qui ornent le compartiment.

*Les bateaux voguent sur la tête d'Agnès endormie au bruit que fait le train passant dans un tunnel. Au-dessus de l'oreille de Pierre, dans le miroir, tremblent les tours de Carcassonne.* (P. 184. C'est nous qui soulignons.)

Voilà que les paysages dynamiques dans les vitres du début ont été remplacés par des seules photos, dont les motifs de paysages sont pareillement recouverts par des vitres. Le sujet de la strophe descriptive est passé du réel au domaine de la représentation. Des vitres qui, suivant l'exemple des fenêtres, se transforment bientôt en miroir, rendant l'image invisible :

Ce n'est plus dans le miroir que vous voyez *l'image de la lune*, mais au-dessus des cheveux d'Agnès qu'elle teint de mercure, déformée, semblable à l'empreinte de quelque bête nocturne, *dans la vitre qui recouvre cette photographie, invisible maintenant, dont vous savez qu'elle représente des bateaux à voile le long d'un quai.* Passe la gare de Viareggio. (P. 208. C'est nous qui soulignons.)

Une strophe en particulier précise l'enjeu de cette oscillation en juxtaposant la lune dans le ciel noir à son reflet.

## Les vues à travers les fenêtres du train

De nouveau au-dessus des cheveux d'Agnès, *dans la vitre de la photographie invisible* qui représente des bateaux à quai dans un petit port, *le reflet déformé de la lune* est semblable à l'empreinte de quelque bête nocturne, non pas simplement à l'empreinte, aux griffes mêmes qui se détendent et se retendent comme impatientes d'agripper; *il se déplace vers le bord, vers la fenêtre, disparaît, mais à travers la vitre c'est la lune pleine elle-même qui se découvre à vous*, se fixant frémissante au centre, et dont la lumière droite envahit tout d'un coup le compartiment à tel point qu'entre vos deux souliers elle fait briller, ranime les écailles losanges du tapis chauffant métallique. (P. 214. C'est nous qui soulignons.)

On voit que la focalisation, en passant des vitres extérieures aux vitres intérieures, est passée d'un motif dynamique à un motif photographié. Les vues dans la fenêtre et les vues sous verre finissent ainsi toutes les deux par devenir le seul sujet de la strophe descriptive. L'analogie avec la photo avait été préparée depuis un moment déjà ; lors du passage d'un village dans la vitre, le narrateur s'était rappelé une inscription remarquée pendant un voyage avec Cécile :

Dans le corridor, accoudé à la barre de cuivre, vous aviez vu passer ce grand mur de pierre sur lequel est inscrit: « *En ce village* (vous venez de repasser par là, de remarquer une nouvelle fois cette pierre et son inscription, mais ce nom, sur cette ligne où vous connaissez tant de noms de villages insignifiants, ce nom vous l'ignorez toujours) *en telle année* (au début du dix-neuvième siècle, mil huit cent bien sûr, mais après ?) *Nicéphore Niepce inventa la photographie* »; vous avez passé la tête par la porte pour signaler ce détail à Cécile qui s'est replongée dans son livre dont vous ne savez pas le nom, *et vous vous êtes mis à songer à ces images de Paris qu'elle a dans sa chambre romaine, l'arc de triomphe et l'obélisque, les tours de Notre-Dame et un escalier de la tour Eiffel, ces quatre images sur les deux murs de chaque côté de la fenêtre comme celles qui illustrent ce compartiment, cette chambre* [chambre noire, le lampadaire y est la seule source de lumière éclairant les visages] provisoire et mouvante où vous ne pouvez vous allonger. (Pp. 184-185. C'est nous qui soulignons.)

### 11.8 Remarques conclusives

Du diptyque de Pannini à l'espace du compartiment nous avons suivi l'évolution d'une même forme. Cette piste de lecture nous semble avoir été suggérée par le texte même. Des motifs qui relèvent tantôt du pictural (les vues de paysage et le cadre), tantôt du verbal (« de l'autre côté ») concourent à établir des analogies entre l'œuvre du musée et l'espace du train. La promenade devant les vitrines de l'agence Durieu sert de pont entre les deux espaces ; en confondant des photographies d'œuvres d'art et de sites passés par le train, elle éveille l'attention du lecteur sur l'étymologie commune de vitre/vitrine/vitrail exploitée à travers le récit. Là où les « paysages » (p. 55) de Pannini sont représentés à l'intérieur de tableaux au Louvre, les vues depuis les fenêtres du train appartiennent au monde dynamique. L'analyse a révélé un effet de cadrage et de fixité lors de l'évocation textuelle des paysages défilants qui

## Les vues à travers les fenêtres du train

les rapproche de l'artefact peint ou photographié sans pour autant ôter aux vues leur dimension de réalité concrète. Le motif dans les vitres du compartiment a beau être évoqué de façon à suggérer une certaine sensibilité esthétique chez le narrateur, il n'en reste pas moins un paysage banal. Les analogies avec la peinture sont d'ordre très général et ne permettent ni de retracer l'influence d'un peintre ni de parler d'un style ou mouvement pictural précis.

En revanche, l'ambiguïté ontologique opérée met en relief le jeu entre représentation et réel préalablement accentué dans l'ekphrasis des toiles de Pannini. Des vues au musée, l'ambiguïté entre l'image et la réalité se relaie aux vues depuis le train pour être ensuite continuée au sein des strophes descriptives où les photographies vitrées des quatre coins du compartiment finissent par se substituer aux paysages qui défilent. Lorsque les quatre photos du compartiment remplaceront les vues dans les vitres du train, ce sera pour ouvrir la porte au rêve. C'est là que nous trouverons notre dernière variante de la forme composite : l'espace qui abrite les fresques de la Sixtine.

Les peintures murales du rêve brouilleront définitivement les frontières entre niveaux ontologiques distincts : ici, l'image non seulement se détachera de son support mais elle se dotera de parole. La scène finale du rêve nous ramènera donc une nouvelle fois à l'ekphrasis, présente cette fois-ci sur un mode qui relève ingénieusement dans cette catégorie hybride le rôle du code verbal. Avec l'ultime 'diptyque', les grilles d'interprétation dont Léon s'était initialement servi pour sa lecture des panneaux au Louvre seront sérieusement bousculées. Ce volet va saisir la thématique des panneaux dans un contexte notamment idéologique et révéler enfin au voyageur l'interaction entre esthétique et pouvoir à laquelle il avait jusqu'alors préféré rester aveugle.

## 12. Le rêve

Rythmé en trois parties, le rêve de Léon est évoqué en dix-huit séquences brèves. Le périple initiatique du héros transposera l'aventure du directeur dans un registre mythique. L'alter ego onirique de Léon subira bon nombre d'épreuves et de tribulations avant d'atteindre la Ville au centre du monde où s'est assemblé un tribunal des plus hétéroclites pour le juger.

C'est donc par procuration que Léon Delmont vivra le verdict de l'homme qu'il était avant d'embarquer sur ce voyage. Dans la mesure où ce dénouement a lieu au sein même d'une représentation picturale, l'on comprend que la métamorphose vers laquelle s'achemine l'itinéraire du héros est de l'ordre du *voir* et concerne autant sa perception du monde que sa perception de lui-même. C'est aussi ce qu'indique la multiplication des points de vue résultant de l'emploi successif des trois pronoms *il*, *vous* et *je* par lesquels le personnage du rêve est évoqué. De même, le récit onirique parcourt les trois temps de la narration : le présent, le passé et le futur.

C'est avec l'étude de cette ultime étape du rêve, accueillant un diptyque tout neuf, que nous voulons maintenant poursuivre. Avant que le rêve n'advienne toutefois, il faudra que le compartiment s'aménage d'abord en lieu de passage. Voici la nuit qui s'installe.

### 12.1 Les préparatifs au rêve

Le sommeil du narrateur sera agité et constamment interrompu. La lumière éteinte, seule la veilleuse du plafond étale encore ses rayons, trempant le compartiment dans une mystérieuse « encre » (p. 224) bleue. Un dialogue silencieux s'établira graduellement entre le compartiment et l'univers du rêve qui échangeront des sons, des personnages et des décors. Dans ce bleu étrange, les photos dans les cadres et les scènes nocturnes du compartiment se marieront avec les visions oniriques du dormeur. Des formes et des éléments appartenant à l'une des dimensions perceront aisément la surface de l'autre. « [É]paisse couleur murmurante » (p. 199), le bleu fait estomper tout contour :



## Le rêve

[...] *ce bleu* qui reste comme suspendu dans l'air, qui donne l'impression qu'il le faut traverser pour voir, ce bleu aidé de ce perpétuel tremblement, de ce bruit, de ces respirations devinées, *restitue les objets à leur incertitude originelle*, non point vus crûment mais reconstitués à partir d'indices, de telle sorte qu'ils vous regardent autant que vous les regardez [...]. (P. 199 C'est nous qui soulignons)

Les motifs photographiés qui ont préalablement remplacé le réel dynamique dans les vitres sembleront s'animer à leur tour dans la nuit :

[...] les bateaux sur la photographie au-dessus d'elle [Agnès] ont l'air de voguer sur des vagues de soie dorée et bleu sombre, le soir, au coucher d'un chaud soleil romain. (P. 182)

Ce passage aurait tout aussi bien pu évoquer un pan de réel observé dans la vitre ou constituer la description d'un tableau. Car il s'agit là d'un motif visuel qui, à ce stade avancé du voyage, s'est présenté au lecteur sous des modalités différentes, tantôt comme paysage dynamique vu du train (cf. le passage de Gênes)<sup>472</sup>, tantôt comme sujet iconographique d'œuvres de musée, comme ces marines du Lorrain au Louvre dont Léon peine à se remémorer l'emplacement et le titre : « Ulysse remet Briséis à son père ? Un port de mer au soleil levant ? Le débarquement de Cléopâtre à Tarse ? » (p. 59). Une iconographie commune aux images réelles et représentées renforce ainsi l'équivoque ontologique de la photo. L'ambiguïté marque le démantèlement définitif des cadres séparant les différents niveaux. Et, parallèle au glissement entre extérieur et intérieur du compartiment, voilà la confusion au niveau mental : Léon oscille dès lors entre état éveillé et rêve. Conformément, le récit ne distinguera pas entre les deux dimensions. Rêve et réalité vont alterner sans transition apparente à l'intérieur d'une même strophe narrative. La séparation des deux niveaux en paragraphes distincts n'est pas non plus étanche, puisque la phrase initiale du paragraphe qui fait passerelle reste souvent ambiguë dans la mesure où elle peut aussi bien appartenir à l'une qu'à l'autre dimension.

### 12.2 Glissement ontologique des passagers

« [S]ource [...] de doux échos sur toutes les mains et sur tous les fronts des dormeurs » (p. 199), cette « encre » bleue qui « restitue les objets à leur incertitude originelle » (*loc. cit.*) sème également l'incertitude quant au statut ontologique de quelques nouveaux-arrivés parmi les passagers, les situant à mi-chemin entre réel et représentation. Tandis que la nuit tombe, une « Italienne au dos voûté *comme une maigre sibylle de Cumès*, comme la vieille Mme da Ponte » (p. 142, c'est nous qui soulignons) passe dans le couloir. Dans une strophe descriptive

---

<sup>472</sup> Cf. *ibid.*, p. 208 : « A la sortie du roc, à Gênes, vous avez regardé les bateaux dans le port avec leurs canots blancs, avec ces éclats dans leurs vitres rivalisant avec ceux des vagues douces, et le haut phare dont l'ombre éteignait un instant les mouettes ».

## Le rêve

s'insère ensuite l'apparition d'un vieillard au visage barbu d'Ézéchiël qui regarde vibrer son reflet dans la vitre du compartiment avant de disparaître de nouveau (p. 152). S'installe enfin le vieux couple de voyants italiens qui accompagnera Léon « jusqu'à Rome de ce regard qui ne dormira point » (p. 159) :

Un vieil homme avec une longue barbe blanche *comme Zacharie* entre, suivi d'une vieille femme avec un nez un peu crochu *comme la sybille persique*. (P. 158. C'est nous qui soulignons.)

L'obscurité dans le compartiment ne permet plus aux passagers de lire. Ceux-ci ne cesseront pas pour autant de nourrir l'espace d'histoires et de légendes :

La vieille Italienne à côté de vous a toujours les bras croisés sur son ventre, mais ses lèvres sont moins immobiles, comme si elle se marmonnait à elle-même quelque prière pour se protéger contre les dangers du voyage, ses traits usés se raidissant quelquefois comme si elle prononçait des imprécations contre les démons qui hantent les carrefours [...]. (P. 167)

[...] ce vieillard en face de vous, dont les yeux ne sont pas tout à fait fermés [...] a l'air de se réciter à lui-même quelque long poème en vers réguliers, hochant les épaules à la fin de chaque strophe [...]. (P. 171)

Leur silencieux mouvement de lèvres trahit que, tels des livres incarnés, les voyageurs font encore couler l'encre de suggestifs récits à travers la nuit.

### 12.3 Les « encres » du rêve – entre plume et pinceau

C'est avec beaucoup d'appréhension que Léon envisage les longues heures qu'il lui faudra passer avant l'arrivée de l'aube :

[...] le sommeil ne viendra pas, et vous chercherez en vain une position moins inconfortable, vous redressant à tous les arrêts, vous efforçant de chasser *les mauvais rêves qui vous auront poursuivi de leurs encres et de leurs sarcasmes*. (P. 168. C'est nous qui soulignons.)

Les « encres » de ces mauvais rêves relèveront autant du domaine de la plume que du domaine des pinceaux. Dans le rêve, l'alter ego de Léon effectuera un parcours qui passera du livre, expressément donné pour l'objet de sa quête, à la représentation peinte.<sup>473</sup> Cette

---

<sup>473</sup> Voici comment le héros du rêve explique au douanier Janus l'objectif de son aventure, *ibid.*, p. 191 : « — Si je suis arrivé jusqu'ici parmi tant de dangers et d'erreurs, c'est que je suis à la recherche de ce livre que j'ai perdu parce que je ne savais même pas qu'il était en ma possession, parce que je n'avais pas même pris soin d'en

## Le rêve

progression est annoncée à mi-chemin dans le rêve, lors d'une scène où le livre, déchiré par l'ogre rencontré devant la grille, se transforme en une

[...] pluie de bribes de papier [...], semblables à des pétales ou des feuilles mortes, se déposant à la surface de l'eau qu'elles recouvrent presque, lui donnant l'apparence d'une peinture qui s'écaille [...]. (P. 187. C'est nous qui soulignons.)

Si l'aventure du héros culminera à l'intérieur même d'une représentation picturale, ce sera quand même parmi les pages d'une œuvre écrite qu'elle aura commencé. C'est du livre que Léon a acheté à la gare de Lyon, présenté comme « la forme » (p. 236) du futur roman, qu'émerge le protagoniste du rêve au moment où ses pages blanches « se feuillet[ent] d'elles-mêmes » (p. 165). Voici comment en est décrit le héros :

[...] un homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans un désert, ou une brousse, ou une forêt se refermant en quelque sorte derrière lui sans qu'il arrive même à retrouver quel est le chemin qui l'a conduit là, car les branches et les lianes masquent les traces de son passage, les herbes se sont redressées et le vent sur le sable a effacé les marques de ses pas. (P. 166 )

Le passage pourrait figurer en quatrième de couverture (« C'est le dos du livre que vous regardez » (*loc. cit.*)) de quelques grands classiques de la littérature occidentale. Oubliés depuis, le titre, l'auteur et l'emplacement du livre dans le rayon de la librairie de gare étaient les critères qui avaient décidé Léon à choisir ce volume au lieu d'un autre, parce qu'ils évoquaient quelque chose de familier :

[...] ce livre [...] vous ne l'avez pas pris tout à fait au hasard, [...] il n'est pas absolument n'importe lequel parmi tous les livres qui se publient mais [...] il appartient, par la situation même qu'il occupait dans l'étalage de cette bibliothèque de gare, à une certaine catégorie, par son titre, par le nom de son auteur que vous avez oubliés maintenant et qui vous sont indifférents mais qui, au moment de l'achat, vous rappelaient quelque chose[...]. (P. 165)

À la fois apothéose et synthèse de la crise traversée, le rêve transpose l'aventure romaine de Léon en un format condensé et plus explicitement mythologique. C'est ici que les lectures favorites du directeur laissent les plus fortes traces. L'itinéraire de son alter ego onirique sera jalonné de références, de *topoi* et d'éléments mythiques inspirés de Dante, de Virgile et de la Bible qui inscrivent l'aventure du héros dans le cadre de l'exploit initiatique. Ce sont les quatre photographies sur les murs du compartiment qui laisseront leurs échos se répandre

---

déchiffrer le titre alors que c'était le seul bagage véritable que j'eusse emporté dans mon aventure. On m'a dit que dans cette ville à la porte de laquelle vous montez si cruellement la garde, je pourrais m'en procurer quelque exemplaire. »

dans la topographie du rêve. Le héros traversera donc des espaces qui rappellent leurs quatre motifs: des montagnes, un port, une cité-forteresse et un arc de triomphe.<sup>474</sup> Après l'obligatoire descente aux Enfers, l'itinéraire du promeneur prendra un mouvement ascendant ; de la cave de la Sibylle, il montera à une ville dans laquelle il pénètre par l'Arc de Janus pour grimper enfin jusqu'à l'étage le plus haut d'un vaste bâtiment romain. Les trois niveaux consécutifs se laissent alors caractériser par la roche, la terre et l'air respectivement.

Le bâtiment où le héros est introduit par des policiers pour y vivre la troisième et ultime étape du rêve est identifié comme le « Palais de Justice » (p. 202) romain. Afin d'arriver au dernier étage, il aura encore à grimper un « étroit escalier en spirale » (*loc.cit.*), analogue à l'escalier du Louvre (p. 54) qui avait mené Léon devant le diptyque où se trouvent juxtaposés l'art de l'Antiquité et l'art chrétien. Heure du jugement, cette ultime étape du rêve va, elle aussi, se dérouler dans un lieu à deux pendants.

### 12.4 Dernière variante de la forme diptyque : retour au principe du *capriccio*

L'espace situé derrière « la petite porte noire » (p. 206)<sup>475</sup> où est introduit le prisonnier en haut de l'escalier n'a, au prime abord, rien d'insolite à l'intérieur d'un Palais de Justice : une salle d'interrogatoire, des gardes, une table derrière laquelle est assis le commissaire de service. La pièce est « très sombre » et si un « plafond voûté » s'annonce déjà, il n'est encore que vaguement perceptible avec ses « étagères couvertes de boîtes et de livres » (*loc. cit.*).<sup>476</sup> Cependant, parmi les personnes qui y font office de gardes, les femmes sont habillées de « voiles » (p. 207). « [A]ssis sur leurs chaises les uns en face des autres le long des parois » (p. 213), hommes et femmes « hoch[e]nt la tête » (p. 207) comme le font les passagers dormant dans le compartiment où voyage Léon.

La vue à travers les lucarnes (p. 202) confirme au héros qu'il a bien échoué dans l'immense Palais de Justice romain, au bord du Tibre. Or, de même que l'ekphrasis du diptyque fut un *capriccio* dans le sens où elle juxtaposait des éléments qui normalement ne sont pas situés dans un même lieu, la scène finale du rêve fera se télescoper des sites romains disparates, réécrivant momentanément le plan de la Ville Éternelle. Cet étrange Palais de Justice se révélera alors être une architecture butorienne typique. L'espace où culminera le

---

<sup>474</sup> Sur le mur au-dessus de Léon se trouve la photo de l'Arc de Triomphe à Paris (p. 104); au-dessus d'Agnès, le port avec des bateaux à voiles (p. 182); au-dessus de Zacharie, des montagnes (p. 171) ; au-dessus de la Sibylle, la cité-forteresse de Carcassonne (p. 220).

<sup>475</sup> Cf. *La Sainte Bible*, Société Biblique française, Paris, 1967, *l'Apocalypse*, 4:1, p. 310: « Après cela, je regardai, et voici, une porte était ouverte dans le ciel. La première voix que j'avais entendue, comme le son d'une trompette, et qui me parlait, dit : Monte ici, et je te ferai voir ce qui doit arriver dans la suite. »

<sup>476</sup> Cf. *Ibid.*, 20:12, p. 324: « Et je vis les morts, les grands et les petits, qui se tenaient devant le trône. Des livres furent ouverts. Et un autre livre fut ouvert, celui qui est le livre de vie. Et les morts furent jugés selon leurs oeuvres, d'après ce qui était écrit dans ces livres. »

## Le rêve

*Dies Irae* du héros est un élément bien nouveau de la configuration de la capitale italienne. Les diverses références qui sont données pour la localisation du bâtiment illustrent à quel point Butor utilise les associations qu'évoquent les noms propres et les lieux comme de véritables « trappes de communication » (p. 231) dans son écriture. Il fera du Palais de Justice un lieu qui flotte librement dans l'espace. Le dernier étage de cette construction massive, située à quelques centaines de mètres de la Cité du Vatican, devient le carrefour où communiquent deux quartiers romains qui sont éloignés l'un de l'autre de plusieurs kilomètres dans la topographie réelle de la ville. Ici se juxtaposeront ces deux faces de l'histoire romaine qui hantent tant l'imagination du directeur : deux Rome qui traduisent, chacune à sa façon, le rêve de l'absolu et d'un monde centralisé.

### 12.4.1 Les sites absents

C'est par le rêve que sera enfin comblée l'énorme lacune dans l'exploration des œuvres d'art romaines qui hante depuis toujours la relation entre Léon et Cécile. Depuis deux ans que la jeune femme a servi de guide à Léon, deux sites romains manquent toujours à leur promenades. Parce que Cécile travaille le seul matin de la semaine où les vestiges de la maison sont ouverts au public (p. 220), ils n'ont jamais pu visiter ensemble le site de la *Domus Aurea*, le palais aux somptueuses décorations murales que l'empereur Néron se fit construire sous son règne (54-68) et dont une partie fut redécouverte et excavée à la Renaissance. Et surtout, *le Jugement dernier* de Michel-Ange dans la Sixtine manque à leur exploration de Rome. Dans le rêve, juste avant que le héros ne reconnaisse devant lui la représentation du *Déluge* et *le Jugement dernier* de Michel-Ange, il identifie avec certitude l'espace qui les abrite comme étant le palais de l'empereur qui initia les persécutions des Chrétiens :

Vous savez maintenant où vous êtes ; ces traces de stuc et de couleur, ce suintement, ces lampes rougeâtres autour desquelles d'énormes taches vertes visqueuses rongent les parois, ce sont les souterrains de la maison dorée de Néron. De temps en temps, des trous circulaires laissent apercevoir le ciel nocturne.  
(p. 213)<sup>477</sup>

Dans sa lecture de *La Modification*, Mary Lydon propose d'expliquer cette allusion au Palais impérial par la confusion topologique qui caractérise tout rêve :

As the dream progresses, the conviction that Léon is in the Sistine gathers strength, and his earlier assertion that he is in the *Domus Aurea* is probably an

---

<sup>477</sup> La composition de la salle octogonale est « fondée sur l'union de la peinture et du stuc », Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Soprintendenza Archeologica di Roma, Electa, 1999, p. 97.

example of those topographical aberrations with which all dreamers are familiar.<sup>478</sup>

Or, la superposition de la Domus Aurea et de la Sixtine n'a rien de fortuit et ne gagne guère à être expédiée comme si elle était anodine. Comme nous essayerons de le démontrer, elle porte en elle une clé essentielle au voyage en faisant avancer la perspective sur l'Antiquité et les grands siècles de l'art chrétien qu'applique l'œuvre de Pannini. De surcroît, les deux espaces se prêtent naturellement à servir de fond au dénouement de l'aventure initiatique du héros, de par une décoration murale qui traduit en images deux des périple initiatiques servant d'intertextes à son itinéraire.

### 12.4.2 Voyage au centre du monde

Les fresques de la Sixtine racontent l'histoire de l'humanité telle qu'elle est présentée dans la Bible, la rythmant en trois parties. Encadrées par des figures de prophètes et de sibylles, les scènes de *la Création* sont relayées par celles du *Déluge* sur la voûte oblongue qui débouche sur *le Jugement dernier* dominé par la figure du Christ en roi du jugement. Dans cette vaste dernière fresque sur fond bleu, les damnés glissent vers les affres de l'enfer sur le côté gauche alors que le bras droit levé du Christ accueille les fidèles à la vie éternelle.

L'écroulement d'un vieux monde et la renaissance du nouveau sont également le sujet de décorations dans la Domus Aurea. Ici, le périple initiatique qui sert de modèle est celui d'Énée, le héros troyen qui descend au séjour des morts afin que lui soit révélé le glorieux avenir de l'Empire romain dont il sera le fondateur. Le mythe d'Énée fut récupéré par le philhellène Néron à des fins politiques. L'empereur, dont seule la folie l'emporta sur la mégalomanie, se fit diviniser et représenter comme le Soleil vers la fin de sa vie. Appartenant à la lignée des César, il profita du rattachement de sa famille au mythe de la fondation de Rome établi dans l'*Énéide* de Virgile et se fit passer pour le nouvel Énée « qui allait faire renaître Rome de ses ruines ».<sup>479</sup> L'on raconte que Néron était « en train de chanter l'incendie de Troie au son de la lyre tandis que Rome [fut] la proie des flammes » au cours de l'incendie qui dévasta la ville en 64.<sup>480</sup> Faisant décorer la Domus Aurea, l'empereur choisit donc pour « principale source des représentations des salles » la légende d'Énée, fils du roi de Troie qui fuit sa ville natale incendiée pour fonder l'Italie.<sup>481</sup> Parmi les somptueuses fresques

---

<sup>478</sup> Mary Lydon, *Perpetuum Mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*, The University of Alberta Press, Edmonton, Alberta, Canada, 1980, p. 112.

<sup>479</sup> Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *op. cit.*, p. 99.

<sup>480</sup> *Loc. cit.*

<sup>481</sup> *Loc. cit.*

découvertes dans la Domus Aurea, il y en a donc aux « sujets liés à des thèmes d'initiation qui promettent une renaissance à l'initié ».<sup>482</sup>

Le Christianisme et le règne de Néron véhiculent tous les deux l'idée d'un nouvel âge d'or qui émergera des cendres d'un vieux monde écroulé. Nous verrons que c'est à travers la façon dont ils pensent l'espace et la représentation picturale que ces deux derniers pendants révéleront à Léon une nouvelle parenté entre les deux époques historiques.

### 12.5 Une série de prolepses annonciatrices

Le lecteur qui rebrousse chemin à travers les pages une fois le roman terminé, se rend rapidement compte que la double-exposition des lieux réussie par ce Palais de Justice a été soigneusement préparée. La rencontre des deux sites romains dans cet ultime diptyque à l'intérieur du rêve est annoncée par toute une suite de prolepses. Par allusion ou référence directe, la Sixtine et Néron participent tout aussi bien de l'espace du Louvre que de celui de la promenade devant les vitrines de l'agence Durieu et du compartiment où se déclenche le rêve.

#### 12.5.1 Des passagers aux noms suggestifs

Déjà trempé du bleu de la fresque du *Jugement* moyennant « l'encre » de la veilleuse au plafond, le compartiment de train arbore, lui aussi, une « voûte » où sont suspendus les filets « soutenant les possessions de ces hommes et de ces femmes » (p. 217). Depuis la tombée de la nuit, le statut ontologique des passagers est devenu de plus en plus incertain.

Le vieillard en face de vous se lève avec l'air de vous dire: « Regarde comme mes mouvements sont aisés »; il semble flotter vers la porte qui s'ouvre devant lui presque sans qu'il y touche, immense, disparaissant. (P. 182)

Le vieux Zacharie sera bientôt de retour dans le compartiment, « immobile » (p. 180) à cette place en face de Léon qui correspond de près à la situation qu'il occupe sur la voûte de Michel-Ange au-dessus de l'entrée de la chapelle. Si l'espace du train a vu passer des figures évoquant les fresques d'Ézéchiél et les sibylles de Cumès et de Perse, il a également failli avoir un passager du nom de Néron. À l'arrivée du commerçant italien, Léon avait réfléchi sur le nom romain qui lui conviendrait :

Vous refermez le livre et vous le déposez sur l'étagère, puis vous vous asseyez au moment où l'Italien rentre, le visage beaucoup plus rouge que tout à l'heure, à qui vous allez donner un de ces prénoms à l'antique peut-être dont ils sont si

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 37.

friands, Amilcare ? cela est bien peu romain, *Nerone* ? Traiano ? Augusto ? (P. 106. C'est nous qui soulignons.)

### 12.5.2 Points de concordance historiques

La promenade de Léon devant les vitrines de l'agence Durieu avait rappelé que ce cœur du Vatican qu'est l'église Saint-Pierre avec sa chapelle est rattaché à la mémoire de l'empereur Néron par des événements historiques :

[...] la troisième [vitrine] était consacrée à l'Italie, avec l'intérieur étoilé de la coupole du saint Suaire à Turin, l'escalier du palais Balbi à Gênes, la tour de Pise, un joueur de flûte de Tarquinia, *la place Saint-Pierre avec l'obélisque du cirque de Néron transporté là par l'ordre de Sixte-Quint* [...]. (Pp. 53-54. C'est nous qui soulignons.)

Si Sixte-Quint, pape de 1585 à 1590, fit venir l'obélisque du cirque néronien adjacent, c'est parce que l'histoire même du Vatican commence par un événement directement lié à Néron. L'empereur est entré dans les annales comme le dirigeant romain qui ordonna les premières persécutions des Chrétiens. L'incendie de 64 après J.-C avait détruit les deux tiers de Rome :

[...] le bruit se répandit que Néron lui-même était responsable du désastre. Mais l'empereur retourna l'accusation contre les chrétiens qu'il punit par une persécution cruelle.<sup>483</sup>

L'on raconte que l'Apôtre Pierre fut l'un des nombreux martyrs à périr dans le cirque néronien, théâtre qui précéda le Colisée et fut situé au pied de la colline du Vatican.<sup>484</sup> En commémoration de la mort de l'apôtre que le Christ avait chargé des clés de l'Église, Constantin érigea la basilique Saint-Pierre à laquelle fut adjointe, en 1483, la chapelle Sixtine. Comme le rappelle l'obélisque qui trône aujourd'hui au centre de la place Saint-Pierre et dont la photo se trouve derrière une des vitrines de l'agence Durieu, l'emplacement de la cité du Vatican est donc étroitement lié au nom de Néron ; la superposition de la chapelle à la Domus Aurea opérée par le texte est de la sorte historiquement motivée.

En pénétrant dans le Palais de Justice, l'alter ego de Léon entend un bruit décrit comme la « clameur montant d'un Colisée » (p. 202). Bâti en l'an 72 sous Vespasien, successeur de Néron, le Colisée accueillait les jeux publics et son nom reste à jamais rattaché aux cruels combats de gladiateurs. L'emplacement de cet amphithéâtre qui remplaçait le plus petit cirque de Néron évoque aussi la légende de l'empereur, puisqu'il fut construit au-dessus d'un vaste

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>484</sup> Orazio Petrosillo, *Cité du Vatican*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, 1998, p. 10.



lac artificiel appartenant aux terrains de la Domus Aurea et qu'il tire son nom de la statue colossale de Néron érigée à proximité du théâtre.

Notre dernier espace interrogé sera donc un lieu de martyre. Composite, il fait superposer un pendant antique – le palais d'un empereur dont le nom est pris en haine par la tradition chrétienne au point d'être synonyme d'Antéchrist – avec un pendant plus moderne, la chapelle Sixtine, haut-lieu du catholicisme romain.<sup>485</sup> Si la « clameur montant d'un Colisée » ne peut manquer de renvoyer au martyre des premiers Chrétiens qui périrent à Rome sur l'ordre de Néron, le télescopage de la Sixtine et de la Maison Dorée aura soin de produire un « Colisée *tout neuf* » (p. 202, c'est nous qui soulignons).

### 12.5.3 Concordances d'ordre esthétique : ces « murs couverts de paysages »

La Maison Dorée et la Sixtine constituent des lieux emblématiques des deux époques que juxtapose l'œuvre de Pannini au Louvre et que Léon étudie *de visu* à Rome. L'on se souvient de l'insistance, dans l'ekphrasis des toiles de Pannini, sur les gestes avec lesquels les ecclésiastiques et les gentilshommes représentés réagissaient devant les murs couverts de paysages alors qu'ils se promenaient à travers les galeries. L'illusionnisme des motifs, l'ambiguïté créée par le réalisme des représentations sur les murs, étaient mis en avant dans la transformation verbale des tableaux, qui avait nettement exagéré la vivacité de mouvement des personnages peints :

[...] des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, en *faisant des gestes d'admiration, d'intérêt, de surprise, de perplexité, comme les visiteurs dans la Sixtine*, 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 [...]. (P. 55. C'est nous qui soulignons.)

L'inscription de la Sixtine au sein de la problématique du réel et de la représentation a donc été suggérée au lecteur dès l'ekphrasis du diptyque avec son relais à la chapelle.

Le lecteur se rappelle également que, avant de quitter le Louvre, Léon avait voulu à tout prix passer à l'étage des antiquités du temps de Néron :

[...] vous auriez pu descendre et sortir beaucoup plus vite que vous ne l'avez fait, vous auriez pu traverser la salle de van Dyck et trouver immédiatement à votre gauche l'escalier qui mène à la sculpture du Moyen Âge ; non, vous êtes retourné sur vos pas à travers les groupes s'extasiant, à travers la salle des Sept

---

<sup>485</sup> Cf. Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *op. cit.*, p. 17 : « [...] la tradition chrétienne [...] identifia bien vite Néron à l'Antéchrist [...] ».

## Le rêve

mètres, près de la victoire de Samothrace, et rapidement, très rapidement, *mais vous n'avez pas pu vous en empêcher, vous avez frôlé du regard les mosaïques d'Antioche, les portraits de dames romaines du temps de Néron et la statue de celui-ci enfant, si grave dans sa toge avec sa figure ronde.* (P. 60 C'est nous qui soulignons.)

Ce fil tissé entre la Sixtine et le règne de Néron lors du parcours à travers le musée, se voit immédiatement renforcé par l'évocation de la visite au bar romain, où Léon passe après le médiocre déjeuner italien consommé rue Richelieu. Avec son décor antique, le bar romain inscrit le nom de Néron au sein du motif des peintures murales. Ici encore, il s'agit de fresques qui entretiennent avec le réel un rapport ambigu : parmi les motifs peints avec lesquels les clientes du soir se confondent si bien que la narration ne fait pas la part entre artefact et réalité dynamique, il y a notamment « 'L'entrée triomphale de Néron à Rome' » et « 'Messaline dans un vénérium' » (p. 63).

Compte tenu de cette suite d'annonces, il semble peu probable que le télescopage des deux lieux à l'intérieur du Palais de Justice soit le fruit d'un simple hasard. Chacune de ces prolepses permet de renforcer l'association entre la Sixtine et Néron d'une façon qui, au moment où adviendra l'étape ultime du rêve, enrichira de beaucoup le réseau de connotations circonscrit.

### 12.6 L'ekphrasis – la valorisation du Verbe

Si nous voulons qualifier *La Modification* d'iconotexte emblématique, c'est aussi dans la mesure où le roman s'inscrit dans une tradition littéraire pour laquelle l'articulation du texte et de l'image se fait dans une perspective de dynamiser le récit, de l'animer suivant le principe de *l'enargeia*. La description verbale d'une œuvre d'art plastique, l'ekphrasis, se range parmi les catégories textuelles qui disent clairement cette aspiration. Le mot ekphrasis, rappelons-le, est dérivé du verbe grec *ekphrazein* que Jean H. Hagstrum traduit par « 'to speak out', 'to tell in full' ». <sup>486</sup> Dans notre dernière variante de la forme diptyque, les fresques de la Sixtine non seulement exploseront les cadres de la représentation, mais s'adresseront au héros d'une voix parfaitement claire et distincte. L'analogie avec la Domus Aurea y est sans doute pour beaucoup : la villa de l'empereur fut un haut lieu de l'illusionnisme spatial et pictural romain.

### 12.7 Un monde de l'illusion

Révolutionnant la conception de l'espace pour l'époque, le vaste palais impérial néronien fut construit dans les années 50 et 60 après J.-C. Ce fut un lieu d'habitation d'une extravagance

---

<sup>486</sup>Voir sous 6.3 *L'ekphrasis*.

jusqu'alors inédite, raffolant d'effets illusionnistes. La maison aurait été recouverte d'or et l'usage d'une pierre jaune aurait produit dans certains espaces un effet de scintillement et de reflet qui évoquait l'origine solaire revendiquée par le maître des lieux.<sup>487</sup> Le jeu de la lumière et des ombres était soigneusement étudié et les espaces étaient riches en jeux de perspective et en fresques peintes en trompe-l'œil.<sup>488</sup> Qualifiée d'un des premiers et des plus beaux exemples de cet effort de « modeler l'espace » qui allait s'imposer comme la marque distinctive de l'architecture romaine, la Maison Dorée étala toutes les pratiques illusionnistes alors disponibles pour les architectes Sévère et Celler et à l'artiste Fabullus.<sup>489</sup>

Dans l'histoire de l'architecture, le règne de Néron est reconnu comme une époque témoignant d'un remarquable élan quant à l'intérêt porté à la conception spatiale des pièces de bâtiments.<sup>490</sup> L'invention d'un nouveau mortier utilisé pour les arcs et les voûtes permit d'ériger des constructions monumentales à la fois vastes et légères.<sup>491</sup> Pour la première fois, le hall circulaire, jusqu'alors utilisé seulement pour les lieux de culte, les tombeaux ou les thermes, fut employé dans un bâtiment officiel de Rome.<sup>492</sup> La salle la plus célèbre de la Maison Dorée est son atrium octogonal, composé à partir d'un axe central. La voûte sphérique culmine dans un « oculus » ou œil, et cet espace allait par la suite inspirer l'organisation de beaucoup de sites prestigieux.<sup>493</sup> La Domus Aurea est donc l'ancêtre direct d'un très grand nombre de bâtiments centralisés<sup>494</sup> : l'atrium du palais inspira Hadrien pour son Panthéon romain ; le Panthéon, à son tour, servit de modèle à la coupole de Michel-Ange, lors de la reconstruction de l'église Saint-Pierre sous la Renaissance ; coupole qui, elle, servit, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la conception du Panthéon parisien sur lequel donne la fenêtre du salon chez Léon.<sup>495</sup>

---

<sup>487</sup> Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *op. cit.*, p. 14 : « [...] après l'incendie de 64 après J.-C., Néron commença à se représenter comme le Soleil et comme le fondateur d'un nouvel âge d'or [...] ».

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 31 : « Selon la tradition littéraire, l'auteur de la décoration picturale de la Maison Dorée est Fabullus ».

<sup>489</sup> Hugh Honour et John Fleming, *Histoire mondiale de l'art*, Bordas, Paris, 1984, p. 156 : « ce souci de modeler l'espace (également sensible dans les peintures en trompe-l'œil) [...] distingue l'architecture romaine de l'architecture grecque ».

<sup>490</sup> Kjeld de Fine Licht, *The Rotunda in Rome: A Study of Hadrians Pantheon*, Thèse de doctorat présentée à Århus Universitet en décembre 1966, Jutland archeological Society, Publications VIII, Copenhagen, 1968, p. 206.

<sup>491</sup> Hugh Honour et John Fleming, *op. cit.*, pp. 160 et 162.

<sup>492</sup> William L. MacDonald, *The Pantheon, design, meaning, and progeny*, [1976], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977, p. 54.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 55. La fonction de salle octogonale de la villa est sujette à des interprétations diverses. Récemment, l'on a avancé l'hypothèse qu'elle aurait servi de salle d'exposition à de célèbres œuvres d'art que l'architecture de la pièce permettait d'admirer de tous les côtés et que la lumière venant de l'oculus mettait en valeur. Parmi les œuvres d'art découvertes dans la villa lors des excavations de la Renaissance, l'on compte notamment les sculptures du *Galatée mourant* et du *Laocoon*, toutes les deux représentées dans le panneau antique de Pannini mais non évoquées dans l'ekphrasis. Voir Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *op. cit.*, pp. 41 et 45.

<sup>494</sup> William L. MacDonald, *op. cit.*, p. 54.

<sup>495</sup> Pour la parenté architecturale entre le Panthéon romain et la basilique Saint-Pierre, voir Busch, Reuther, Söderberg, *Vilken stil är det? Arkitektur-måleri-skulptur*, [Welcher Stil ist das ?, W. Spemann Verlag, Stuttgart, 1958], Forum, Stockholm, 1959, p. 60 ; pour celle entre l'église Saint-Pierre et le Panthéon parisien, voir William L. MacDonald, *The Pantheon, design, meaning, and progeny*, *op. cit.*, p. 112.

## Le rêve

Quand les vestiges du palais de Néron furent découverts et partiellement libérés sous la Renaissance, l'on dégagait un vaste système de pièces et de longs couloirs décorés de magnifiques fresques à la mode pompéienne affectionnant le trompe-l'œil.<sup>496</sup> Les quatre différents styles de la peinture pompéienne sont tous des styles d'illusionnisme où se produit « un jeu compliqué et subtil entre les différents degrés de la réalité ».<sup>497</sup> Architecture, stuc et fresques en trompe-l'œil concourent à animer les murs et à créer des espaces imaginaires. Fidèle au motif des « murs couverts de paysages » qui traverse le roman, le palais compte notamment parmi ses décorations murales de fréquents « petits tableaux de paysage ».<sup>498</sup> Au musée des Thermes, Léon a pu apprécier un célèbre exemple romain de la vogue des jardins imaginaires, la pièce de la maison de Livie, épouse d'Auguste : le jardin peint sur les murs fait le tour de la pièce dans « la salle à manger de Livie, ce verger sacré tout peuplé d'oiseaux » (p. 71).

L'illusionnisme sophistiqué des peintures murales dans les vestiges du palais allait vite séduire les artistes de la Renaissance. Fascinés par la beauté de l'œuvre qu'ils découvraient dans les souterrains libérés, les artistes de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle se laissèrent notamment inspirer par les aspects décoratifs (figurines, losanges, médaillons) de ces peintures baptisées *grotesques*.

Parmi la multitude de visiteurs qui découvraient à la lumière des torches le monde peuplé d'êtres fantastiques de la peinture du temps de Néron, un groupe d'artistes toscans et ombriens - comme Ghirlandaio, Pinturicchio, Le Pérugin et Filippino Lippi, appelés à Rome vers 1480 par Sixte IV pour décorer la Chapelle Sixtine - fut fortement influencé par les motifs décoratifs de la Maison Dorée, qui leur apparaissaient comme l'expression de la pure liberté d'imagination.<sup>499</sup>

En effet, dans la chapelle Sixtine, l'intérieur des arcs entre les figures qui forment *La Galerie de Papes*, située juste en-dessous de la voûte de Michel-Ange, est orné de décorations monochromes de style grotesque. Il en va de même pour les fausses colonnes peintes qui délimitent les divers compartiments et panneaux de fresques des murs latéraux. Celles qui séparent les panneaux des *Épisodes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament*, ces deux cycles de fresques - disposées l'une en face de l'autre - qui représentent des scènes de la vie de Moïse et de Jésus, sont décorées de candélabres dorés sur fond bleu.

S'inspirant encore du goût du XV<sup>e</sup> siècle, cette première génération d'artistes qui fréquenta les « grottes » néroniennes tendait à disposer les motifs reproduits de manière symétrique par rapport à un axe médian, créant ainsi des sortes de

---

<sup>496</sup> Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *op. cit.*, pp. 36 et 47 et passim.

<sup>497</sup> Hugh Honour et John Fleming, *op. cit.*, p. 150.

<sup>498</sup> Elisabetta Segala et Ida Sciortino, *op. cit.*, p. 74.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 47.

## Le rêve

candélabres fantastiques monochromes, peints sur des piliers qui encadrent des scènes figurées ou sur des édifices qui forment l'arrière-plan.<sup>500</sup>

Les fresques de la Domus Aurea font largement état des « innombrables décors de théâtre que la mode néronienne proposait en peinture ».<sup>501</sup> Un exemple parmi tant d'autres est la salle où

[...] une perspective de colonnades semble dilater l'espace au-delà des limites du mur réel ; d'autres détails de perspective, comme le plafond à caissons peint à gauche de l'entrée, confèrent à cette composition un remarquable effet scénographique. Une série de personnages semble se pencher au-dessus des ouvertures, des édicules et des rambardes vers l'intérieur de la chambre [...].<sup>502</sup>

Des personnages peints « en mouvement » participent ainsi à créer un effet de tableau vivant.<sup>503</sup> C'est précisément une force de l'image semblable qui accablera le héros du rêve à l'intérieur du Palais de Justice. Cette force sensibilisera enfin le voyageur au double tranchant de la représentation qui est d'insuffler de vie d'un côté pour pétrifier de l'autre.

### 12.8 Derrière le seuil : le nombril du monde

L'alter ego de Léon a échoué dans un espace qui fait se télescoper la Domus Aurea et la chapelle Sixtine sur la base d'une analogie de forme et des points de contacts d'ordre historico-mythologique. Le choix de ces deux lieux pour occuper les pendants respectifs du dernier diptyque semble en grande partie relever de leur similitude quant à l'approche de l'image. Le relais à la Sixtine dans l'ekphrasis du diptyque au Louvre avait rapproché la chapelle de ce mouvement illusionniste de l'art dont la Maison Dorée est l'un des plus célèbres exemples antiques. Les deux espaces célèbrent précisément dans l'image les aspects qui font d'elle un code sensible et immédiat, frôlant le réel – aspects qui sanctionnent pour le compte de la représentation une prétention au vrai, à l'incontestable. L'air d'autorité absolue qui se dégage des deux espaces juxtaposés est d'autant plus sensible que le diptyque s'avère abriter un tribunal : c'est l'heure du jugement.

Dans l'initiation, le jugement du héros constitue l'ultime étape qui permet enfin à l'homme nouveau de naître. Le lieu symbolique de la désintégration de l'être ancien et de la renaissance du nouveau est un seul et même lieu : la métamorphose du héros ne peut se produire qu'au lieu même de la Création, soit au centre du monde.<sup>504</sup> En l'occurrence,

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>504</sup> Rappels que les fresques de Michel-Ange dans la Sixtine déclinent l'histoire de l'humanité en trois parties consécutives : *la Création, le Déluge et le Jugement dernier*.

## Le rêve

entendons Création dans le sens large du terme : la genèse de l'homme nouveau sera de l'ordre à annoncer aussi celle de l'œuvre littéraire à venir. En écho aux étapes du rêve qui ont précédé, la scène d'interrogatoire devant le commissaire du Palais de Justice met en relief cette défaillance du Verbe qui est la marque distinctive du héros.<sup>505</sup> C'est vainement que l'alter ego de Léon s'efforce de faire un plaidoyer en italien : il ne sort de sa bouche qu'un « sifflement de plus en plus aigu » (p. 207). Or, c'est à ce moment-là qu'un garde fait introduire un homme nouveau dans la salle :

Une porte s'ouvre derrière vous ; en vous retournant vous apercevez [...] quelqu'un dont vous ne parvenez pas à distinguer bien les traits, qui a les mêmes vêtements que vous, mais intacts, porte à la main une valise du même modèle que la vôtre, semble un peu plus âgé que vous.

Le commissaire dit quelques mots que vous ne comprenez toujours pas, et, dès qu'il a terminé, la voix du nouvel arrivant s'élève, merveilleusement intelligible :

« Qui êtes-vous ? Où allez-vous ? Que cherchez-vous ? Qui aimez-vous ? Que voulez-vous ? Qu'attendez-vous ? Que sentez-vous ? Me voyez-vous ? M'entendez-vous ? ». (P. 210)

Avec son voyage, Léon avait misé sur un « bain de jouvence » (p. 82). L'homme nouveau est cependant quelqu'un d'encore plus âgé que lui. En revanche, il est maître de sa parole. Son articulation distincte résume et relance les questions qui harassent Léon depuis le début du trajet. Dans la mesure où, ayant accédé au langage, il prête sa voix à l'interrogation du directeur, il préfigure le livre à venir qu'est *La Modification*.

Juste après que le héros du rêve a identifié l'espace où il se trouve comme une double-exposition de la villa de Néron et de la Sixtine, le récit embraye de nouveau sur l'espace-temps du compartiment. Le train est arrivé à Livourne :

Le train était arrêté (le train a dû s'arrêter, vous avez dû déjà quitter Livourne), vous étiez encore à Livourne, (on n'a pas allumé la lampe à Livourne), le soleil brillait sur la gare de Livourne au milieu des fumées (il y a quelqu'un qui n'était pas là et Agnès aussi est rentrée, ils ne vous ont pas dérangé) [...]. (P. 213)

---

<sup>505</sup> L'alter ego de Léon n'arrive pas plus à articuler les mots qu'il peut les comprendre: « [...] les mots que vous croyiez former si correctement ne dépassent pas votre gosier et [...] il ne sort de votre bouche qu'un sifflement de plus en plus aigu, de plus en plus pénétrant, de telle sorte que tous [les gardes] se lèvent lentement malgré le désir qu'ils avaient d'écouter votre défense, tous s'approchent les mains crispées pour faire cesser ce son torturant et inutile », Michel Butor, *La Modification*, *op. cit.*, p. 207. Cf. Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Édition bilingue intégrale dans la traduction, inédite pour *le Paradis*, de L. Espinasse-Mongenot, texte français et notes revus et mis à jour par Louise Cohen et Claude Ambroise, Les Libraires Associés, Paris, 1965, *L'Enfer*, 7 : 124-126, p. 38 :

« désormais nous nous attristons dans la boue opaque'.  
Cette hymne, ils la balbutient, la gorge pleine d'eau,  
Car ils ne peuvent le prononcer en paroles entières'. »

## Le rêve

Le trouble de Léon est à son comble : c'est qu'il y a confusion entre les différentes couches spatio-temporelles, les voyages fusionnent tous en ce même foyer qu'est Livourne sans qu'il arrive à faire la distinction entre passé et présent. Parmi les images qui l'assaillent à cet instant, il y a celle qu'il avait aperçue depuis le train lors du voyage de retour avec Cécile à Rome, il y a un an : « Dans les rues droites, ensoleillées de Livourne au milieu desquelles vous allez passer sans les voir, un enterrement louvoyait » (p. 212). Dans le contexte du parcours initiatique qu'est en train d'effectuer pour Léon son alter ego onirique, l'image de l'enterrement est hautement suggestive. Et en effet, après l'évocation de l'« enterrement » à Livourne le récit fait quasi immédiatement état de l'arrivée d'un nouveau passager dans le compartiment, le mystérieux homme qui passera la nuit en face de Léon : « il y a quelqu'un qui n'était pas là et Agnès aussi est rentrée, ils ne vous ont pas dérangé » (p. 213). Les événements du train doublent ainsi la scène du rêve où un nouvel homme vient de se faire jour dans la figure du « plus âgé » et dont les questions articulées d'une voix distincte préfigurent le récit à venir.

Le choix de Livourne comme nombril du monde où se produit la renaissance est mystérieux. Or, la vue qui se présente à Léon quand le train quitte la gare de cette ville côtière offre une explication possible dans la mesure où elle évoque le nom d'un personnage historique, par lequel la notion de l'Empire a ressurgi à une époque moderne. En face du magnifique paysage toscan avec ses « champs nus, les villages, les collines, les plages désertes » (*loc. cit.*) il y a bien l'île de Napoléon : « De l'autre côté du corridor et de la mer se sont déployés le promontoire de Piombino, l'île d'Elbe » (*loc. cit.*).

### 12.9 L'heure de vérité : la parole aux peintures

Le parcours du dormeur ne sera pas terminé avant qu'il ait lui-même pénétré ce bleu « qui reste comme suspendu dans l'air » (p. 199) et que, à l'instar de l'encre du compartiment, il va donc falloir « [...] *traverser pour voir* » (*loc. cit.*, c'est nous qui soulignons). Devant les yeux du promeneur, les voilées commencent maintenant leur lente transformation en fresques, s'enfonçant dans le mur de « la pièce immobile » (p. 212). Voici que le héros sent qu'il s'élève du sol et qu'il pivote librement dans l'espace, la tête renversée. Il ne voit plus que « la voûte sous laquelle [il] commenc[e] à [se] mouvoir comme à l'intérieur d'un tunnel, et les gardes se déplac[ent] le long des murs à la même vitesse que [lui] sans faire un geste » (p. 213). « Par le trou violet de la fenêtre ronde v[iennent] des bouffées d'air chargé de poussière, de pourriture et de sable » (p. 212) ; l'on ne distingue plus que l'oculus au plafond.

Subitement le tunnel s'élargit et le héros reste suspendu en l'air devant un spectacle à couper le souffle. Il se trouve au commencement de la voûte de la chapelle Sixtine juste en-dessous du premier des grands panneaux de Michel-Ange illustrant les scènes du *Déluge*:

## Le rêve

Tout s'était immobilisé ; au-dessus de vous, juste en face de vos yeux, il y avait une représentation du Déluge ; tous ceux qui vous avaient accompagné, hommes et femmes, enflaient, s'élevaient le long des parois, s'incurvaient en atteignant la voûte. (P. 215.)

La *fixation* du réel dynamique opérée avec l'inscription sur la voûte des gardes devenus prophètes et sibylles sera immédiatement suivie par une écluse dans le sens inverse, soit de l'ordre de la *libération*. Avec l'animation des vingt-quatre figures représentées dans *La Galerie de Papes*, entre les fenêtres sous le plafond de la Sixtine, l'œuvre peinte se libère de son support et passe du paraître à l'être<sup>506</sup>:

Le long de votre corps, de chaque côté, passait toute une procession de cardinaux avec leurs chapeaux et leurs capes, et tous vous ont murmuré en parvenant à votre oreille: « Pourquoi prétends-tu nous haïr ? ne sommes-nous pas des Romains ? »

Puis, sur la *sedia gestatoria* portée par quatre colosses de marbre noir aux yeux d'ambre, se balançant selon leur pas, entouré des grands éventails de plumes, avec le parasol de soie blanche et dorée, ses mains gantées chargées de bagues, tiaré, les traits tirés, les yeux cachés derrière d'épaisses lunettes rondes, le pape, au moment où ses pieds touchent presque les vôtres, d'une voix qui semble revenir de lointaines tombes, résonnant chuintante sur les murs animés, très lentement, très tristement déclare:

« O toi, paralysé au milieu de l'air à mes pieds, incapable de remuer tes lèvres et même de fermer tes paupières pour échapper à mon apparition, qui voudrais dormir et t'appuyer sur ce sol qui t'est maintenant dérobé, veillé par tant d'images, incapable de les ordonner et de les nommer, pourquoi prétends-tu aimer Rome ? Ne suis-je pas le fantôme des empereurs, hantant depuis des siècles la capitale de leur monde aboli, regretté ? ». (P. 215)

Si la présence du christianisme dans l'histoire de Rome est irréfutable, Léon a toujours cherché à exclure de son idée de la Ville éternelle le pan doctrinaire exprimé par le Vatican, pour aborder du seul côté esthétique les magnifiques courants d'art instigués par une église en quête d'hégémonie. Or, voilà que les fresques dotées de voix revendiquent pour le compte de l'Église catholique une place au premier rang du mythe romain de Léon. L'écroulement imminent des murs du bâtiment va faire découvrir les vestiges de la Rome antique qui sont les fondements de ce Palais de Justice en ébranlement. Parmi les « fûts tronqués de colonnes grises » (p. 221) qui se dégagent alors apparaît la procession de ces empereurs romains dont le pape se réclame. Leur défilé fait écho à la procession des cardinaux :

---

<sup>506</sup> Les chapeaux et les capes des cardinaux et les grands éventails du pape sont bien des attributs qu'arborent les figures de *La Galerie de Papes* dans la bande se trouvant en haut des murs latéraux de la chapelle.



## Le rêve

C'est une foule de visages qui s'approchent, énormes et haineux comme si vous étiez un insecte retourné, des éclairs zébrant leurs faces et la peau en tombant par plaques. (P. 224.)

Tous les deux représentants d'un paradigme révolu, le pendant chrétien à l'intérieur du Palais et le pendant antique sur lequel il repose, connaîtront alors la même fin. Le Jugement qui est en passe de tomber enterrera tout aussi bien l'homme ancien que le vieux paradigme qui a conditionné son regard.

### 12.10 Vers une nouvelle distribution du monde

La superposition de la Maison Dorée de Néron à la Sixtine permet ainsi de mettre en évidence la concorde et l'affinité d'esprit qui existent entre la conception du monde de la Rome antique et celle du christianisme romain. Du culte d'une multitude de divinités romaines anciennes, dont la Vénus flottante tient une foule dans sa main (p. 222), Rome était graduellement passée à l'idée d'un seul axe centralisateur, aussi bien dans le domaine politique que dans le domaine de la foi. S'il avait fallu attendre le règne de Constantin pour qu'une religion monothéiste devienne officiellement la religion d'état, le culte de l'empereur divinisé fut déjà une tentative d'amalgamer le politique et le spirituel en une même personne. C'est ce que Léon avait expliqué à Henriette lors de leur première visite à Rome :

« Là-bas, dans le coin », lui expliquiez-vous, « de l'autre côté du Colisée, ce sont les ruines de la maison dorée de Néron, à droite en bas l'arc de triomphe de Constantin, plus loin, ce qu'on aperçoit à travers les arbres, le soubassement du temple de Claude, car les empereurs étaient considérés comme des dieux. » (P. 223.)

En ce sens, l'Empire et l'Église relèvent d'un même credo : celui de la perspective unique qui donne à voir le monde comme cohérent et lisible, quitte à opérer une réduction du réel. La réorganisation dans les portraits respectifs d'Henriette et de Cécile qui s'effectuera au cours du trajet montrera à Léon combien a failli lui devenir fatal le respect du point de vue isolé.

Le rôle subversif et libérateur de la parole, qui décale la perspective arrêtée et soumet l'image à une rotation de sens, à l'interrogation, est ainsi clairement mis en relief à travers ce dernier diptyque. Le propre de la dynamique emblématique est bien de faire bousculer les significations actualisées en son sein même. Les propos tenus par les figures peintes obligent Léon à abandonner ses anciennes grilles de lecture. Les personnages des fresques disent à quel point la récupération par l'Église catholique de l'esthétique antique ne peut être isolée de son pendant politique, dans la mesure où la récupération est aussi d'ordre idéologique et restitue la notion du centre au sein du paradigme en vigueur.

## Le rêve

Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui a cherché à se fixer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial, l'étoile noire des chemins de fer sur la France étant comme l'ombre de l'étoile des voies romaines.

Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'Empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué. (P. 231.)

Dans la mesure où les ekphrasis des fresques apportent à la problématique posée avec les tableaux de Pannini à la fois une mise au point et une extension de sens, elles énoncent le principe de complémentarité du discours et de l'image qui fait la spécificité de l'iconotexte emblématique butorien. Insistant sur le dialogisme des différentes voix et des différents regards, le récit fait jouer non seulement maintes variations sur un même thème (variations qui apportent constamment de nouvelles connotations au sujet traité), mais aussi des systèmes de signe différents. Parce qu'il est impossible d'« incarner d'une façon décisive » (p. 231) et d'épuiser

[...] cette énigme que désigne dans notre conscience ou notre inconscience le nom de Rome, de rendre compte même grossièrement de ce foyer capital d'émerveillements et d'obscurités [...] (p. 229)

le roman dont Léon esquisse le plan à bord du train ne pourra être organisé que comme un jeu de *reflets* expansif, justifiant ainsi une construction emblématique. L'apprentissage du regard qu'aura été ce voyage aboutira dans un texte qui cherche ainsi à refléter, au niveau même du discours, un monde d'où l'idée du centre absolu, après avoir été si fondamentalement compromise par l'histoire, a fini par disparaître.

## 13 Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

La modification qui s'opère dans la perception de Léon ne saurait affecter l'une des dimensions du voyage sans affecter aussitôt l'autre. Si la narration s'occupe de si près de souligner la porosité entre la représentation et le réel, c'est qu'il s'agit-là d'une problématique *du voir* qui informe aussi de façon fondamentale la relation de Léon aux deux femmes. Le voyage a révélé à Léon que la « fissure béante en [sa] personne » (p. 228) communique avec cette « immense fissure historique » (p. 229) qui s'est produite avec le changement de paradigme qui a remplacé 'Rome au centre de la terre'. Comme le rappelle le diptyque de Pannini, le mythe romain, tel qu'il se dégage de l'Empire et de la Rome chrétienne, est intimement lié à l'idée d'une perspective centrale, privilégiée aux dépens de toutes les autres. Or, voilà que le trajet, décalé par rapport à celui que Léon a l'habitude de faire, a permis d'interroger les deux femmes sous des angles nouveaux et que les portraits qui en émergent se sont trouvés peu conformes à ceux du départ. La polarisation stricte qui avait initialement caractérisé le rapport entre les deux femmes s'est graduellement défaits pour révéler des portraits plus nuancés. En ce sens, ce « voyage hors série » est bien « la conclusion » de « la crise » (p. 230) sentimentale que vit le directeur depuis sa rencontre avec Cécile.

### 13.1 La représentation des deux femmes

À bord du train où il a rencontré Cécile il y a deux ans, Léon était d'abord assis dans son compartiment de première à regarder sur le mur une photographie qui représentait, autant qu'il s'en souvienne, une célèbre toile du Titien<sup>507</sup> :

---

<sup>507</sup> Son évocation s'inscrit par conséquent précisément dans la strophe narrative 'réalité' qui fait le pont entre les pendants ekphrastiques relatifs aux toiles de Pannini.

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

[...] avant le déjeuner vous étiez en première, dans un wagon italien avec des photographies en couleurs de tableaux célèbres, romains peut-être, *l'allégorie des deux amours à la villa Borghese par exemple, un des plus souvent reproduits*. (P. 56. C'est nous qui soulignons.)

Il est difficile de ne pas interpréter comme relative à Henriette et Cécile cette référence à un tableau dont le motif fait état d'une polarisation qui rappelle précisément celle faite par Léon entre les deux femmes au début du voyage. La toile du Titien représente deux figures féminines autour d'une vieille sépulture ou d'une fontaine à l'avant-plan d'un paysage champêtre. La figure de gauche, vêtue d'un riche habit, représente l'amour terrestre et conjugal, celle de droite, nue en signe de vertu, incarne l'amour spirituel. Au lieu d'insister sur le nom du peintre ou de préciser le détail du motif, la narration opte ici pour une référence laconique qui permet d'interpréter le titre de la toile comme relié à la situation sentimentale que vit Léon.

Il est intéressant que le clivage, dans la vie émotionnelle de Léon, se donne à voir par le moyen d'un tableau réel et, de surcroît, l'un parmi ceux qui sont « le plus souvent reproduit[s] ». Comme la projection iconique de la vue à Syracuse où un tableau de Claude était plaqué sur le réel, la référence à la toile du Titien rappelle que Léon est un amateur d'art dont le regard a clairement été formé par les promenades dans les musées et par sa familiarité avec l'œuvre des peintres. Cette évocation dès la première partie du roman suggère que les tableaux vus et admirés par Léon jouent un rôle important dans la manière dont celui-ci appréhende le monde qui l'entoure ; qu'ils lui servent de filtres permettant au réel de prendre une forme cohérente et qu'ils ont par conséquent pu jouer un certain rôle dans la construction qu'il s'est faite de l'image des deux femmes.<sup>508</sup>

### 13.2 Voir et être vu

Que ce soit avec Henriette à Paris ou avec Cécile à Rome, le quotidien de Léon auprès des femmes semble peu investi d'intimité et d'échange véritables sur le plan humain. Quoique en déficit émotionnel, le directeur ne semble pas chercher en elles cet aspect des choses. En revanche, ce sont les regards des deux femmes posés sur lui qui l'obsèdent et qu'il interroge avidement. Là où les yeux d'Henriette sont recouverts d'une « taie » (p. 91) et ne lui renvoient plus rien, sinon l'image d'un homme âgé au front dégarni et de plus en plus traître à ses vieux idéaux, ceux de Cécile lui réservent encore le reflet de son ancien être dynamique et

---

<sup>508</sup> Cf. le concept de *schéma* discuté par Ernst H. Gombrich dans *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, [1960], traduit de l'anglais par Guy Durand, Phaidon, 2002, Paris, p. ex. p. 144 : « Cette tendance naturelle qui nous conduit à enregistrer et à classer les résultats de notre expérience en fonction d'un acquis déjà connu [...] »

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

séducteur. C'est vers la vue, le regard valorisant de Cécile qu'il embarque lors de chaque voyage romain. Elle est une

[...] magicienne qui *par la grâce d'un seul de ses regards vous délivre* de toute cette horrible caricature d'existence, vous rend à vous-même dans un bien-faisant oubli de ces meubles, de ces repas, de ce corps tôt fané, de cette famille harassante [...]. (P. 35. C'est nous qui soulignons.)

Longtemps après l'avoir quittée sur le quai lors de ses départs pour Paris, il voit encore « *ses yeux, ses lèvres* » lui sourire « sur tous les visages de [ses] compagnons de voyage » (p. 88, c'est nous qui soulignons). Loin d'elle, il lui est nécessaire d'étudier « ces détails romains de Paris qui [font] ressurgir auprès de [lui,...] *les yeux, la voix, le rire de Cécile* » (p. 64, c'est nous qui soulignons).

Vivement préoccupé par le regard d'autrui, Léon semble constamment en représentation, aussi bien devant ses supérieurs et ses employés qu'en privé. Comme le reconnaît d'emblée la Sibylle dans le rêve, c'est un homme « étranger[...] à [ses] désirs » (p. 180) et le peu de connaissance de lui-même qu'il possède passe par le regard d'autrui. De même, ce que les deux femmes pourraient avoir de personnalité propre s'éclipse au profit des *ready-mades* du féminin dont Léon se sert pour cerner et faire se réfléchir ses relations avec elles. Il a beau dire vouloir éviter les allusions littéraires pour le choix de noms de ses co-voyageurs, la narration dit clairement l'influence qu'ont les références culturelles sur sa personne et sur son regard. Chemin faisant, le voyageur découvre l'impact qu'a sur lui son inscription dans un imaginaire occidental dont les représentations l'imprègnent.

### 13.2.1 Cécile

Dès leur rencontre au wagon-restaurant au moment où le train longe le Lac Léman (topos romantique s'il en est dans la littérature française)<sup>509</sup>, Léon projette sur Cécile des images de femme idéale pareilles à celles que présentent ces récits canoniques qui peuplent la bibliothèque de son salon parisien. Voyageant avec, dans sa poche, la carte de la société Dante Alighieri, Léon aime à visualiser sa maîtresse vêtue des couleurs de Béatrice. Si, chez Dante, l'éternel féminin apparaît « la tête ceinte d'olivier sur son voile candide, [...] sous un vert manteau, vêtue d'une couleur de flamme vive »<sup>510</sup>, Cécile est vêtue de « ce grand châle blanc que [Léon] lui avait offert, et sa robe à grands plis et ramages violets et sang, ou bien [...] son tailleur de velours à côtes vert un peu plus foncé que l'émeraude » (p. 49). Son apparence évoque en Léon l'envie de citer des vers de Cavalcanti, le poète auquel Dante, ami

---

<sup>509</sup> Cf. *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et « Le Lac » de Lamartine.

<sup>510</sup> Dante, *op. cit.*, *Purgatoire*, chant 30 : 31-33, p. 347.

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

et admirateur, dédia la *Vita Nuova* et rendit hommage dans *La Divine Comédie*<sup>511</sup> : « si vous aviez connu à ce moment-là les poèmes de Cavalcanti, vous auriez dit qu'elle faisait trembler l'air de clarté » (p. 100). Valorisant fortement leur liaison, les références littéraires la hissent au rang des amours pures et absolues.

Cécile a fait figure d'« introductrice, la porte de Rome, comme on dit de Marie dans les litanies catholiques qu'elle est la porte du ciel » (p. 198). Le grand immeuble romain qu'elle habite arbore au-dessus de l'entrée une image de Saint-Antoine de Padoue, le saint qui selon la tradition est le patron des objets trouvés.<sup>512</sup> Le prestige dont jouit la jeune femme auprès de Léon tient donc en grande partie à des associations qu'il ne cesse de faire entre elle et des figures, qui comme la mère du Christ ou Béatrice, sont issues de quelques-uns des grands récits occidentaux traitant d'un périple initiatique d'un héros.<sup>513</sup>

Il est vrai que, détachée de son milieu romain, Cécile s'était laissée observer sous une lumière nouvelle le temps d'un court séjour parisien. Or, convaincu d'avoir à garder un rapport d'opposition entre les deux femmes, Léon avait été saisi de panique et avait ressenti comme un refoulement devant la complicité qui s'était manifestée entre Cécile et Henriette à Paris. Pour qu'il ait pu se décider ce voyage, il a bien fallu qu'il épure le portrait de sa maîtresse jusqu'à l'absolu : délivrée des failles d'une femme en chair et en os, la Cécile vers laquelle Léon chemine est pure construction de l'esprit, calquée sur les modèles de l'éternel féminin que lui procure l'art. Les traits de la femme salvatrice sont venus se fondre avec le visage de Cécile, si bien qu'il est difficile de faire la part des choses entre projection et femme réelle.

Dans la scène de réveil à bord du train où ils viennent de se rencontrer, Léon, qui a passé la nuit en face de la jeune femme, la regarde s'animer. Ici, le paysage de l'aube que traverse le train insuffle littéralement vie aux figures immobiles. Le soleil balaye la fenêtre de ses « pinceaux » et les visages des passagers jusqu'alors figés dans le sommeil s'animent et se remuent derrière la vitre sous l'effet de ces coups de pinceaux magiques :

---

<sup>511</sup> Voir dans *ibid.* la note 94, 543f sur *L'Enfer*, Chant 10 : 53-56, ainsi que *Purgatoire*, Chant 11 : 97.

<sup>512</sup> David Hugh Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints*, coll. « The Oxford Reference », Oxford University Press, Oxford, New York, 1992, p. 27.

<sup>513</sup> Dans *The Hero with a thousand Faces*, Bollingen Series, Princeton University Press, New Jersey, 1973, le mythologue Joseph Campbell avance la thèse que le rite initiatique (dit aussi *du passage*) serait la structure originelle sur laquelle reposerait en fait la plus grande partie du trésor mythologique mondial. Le parcours du héros à la recherche de l'illumination et du savoir serait une sorte de « mère » des mythes, un « mono-mythe » universel qui traverserait aussi bien les mythologies du Levant que celles des Grecs et les Saintes-Écritures chrétiennes. Campbell cite l'aventure de Dante, d'Énée et le drame apocalyptique parmi les nombreuses variantes du mythe du héros. D'autres héros mentionnés chez Campbell et auxquels on trouve des allusions dans *La Modification* sont le dieu égyptien Horus (p. 167), Ulysse (p. 70), Moïse et Jésus (p. 74). La structure d'initiation qui sous-tend l'aventure de Léon Delmont a été maintes fois évoquée. Nous renvoyons, pour plus de détails, à l'article de Michel Leiris « Le réalisme mythologique de Michel Butor », [1962], dans Michel Butor, *La Modification*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1963, pp. 287-312, à l'étude de Patricia Struebig, *La structure mythique de La Modification de Michel Butor*, coll. American University Studies. Series II, Vol 95, Peter Lang, New York, 1994, ainsi qu'à Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, Gallimard, 1964, 147-150 et passim.

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

*Entre deux collines, de l'autre côté du corridor, vous avez aperçu Vénus, et comme vous reconnaissiez la gare de Tarquinia, ceux qui étaient près de la fenêtre ont secoué leurs têtes, se sont étirés ; l'un a décroché le rideau qui est remonté lentement tout seul et les rayons peu à peu roses ont commencé à peindre et détacher le visage de Cécile qui s'est mise à remuer, s'est redressée, a ouvert les yeux, vous a regardé un certain temps sans vous reconnaître, s'interrogeant, se demandant où elle se trouvait, puis vous a souri. (P. 93. C'est nous qui soulignons.)*

L'on note dans ce paysage la présence de quelques motifs qui participent aussi des scènes d'ouvertures des deux premières parties de *La Divine Comédie* de Dante. Le soleil et les deux collines forment le fond du célèbre premier chant, alors que Vénus dans un « ciel [...] parfaitement pur » (*loc. cit.*) est l'astre qui trempe de sa couleur la scène où Dante débarque sur la plage de l'île du Purgatoire par un merveilleux matin :

Mais, comme j'atteignais le pied d'une colline,  
À l'endroit où se terminait cette vallée  
Qui m'avait pénétré le cœur d'effroi,  
Je regardai vers le haut et *je vis ses épaules*  
*Revêtues déjà des rayons de l'astre*  
*Qui mène droit les hommes par tous les chemins.*<sup>514</sup>

*Une douce couleur d'oriental saphir,*  
qui se cristallisait dans la sereine apparence  
*de l'air, pur jusqu'à l'horizon visible,*  
rendit à mes yeux leur délice,  
aussitôt que je sortis de cette atmosphère de mort  
dont avaient été contristés mon regard et mon cœur.  
*Le bel astre, conseiller d'amour,*  
*Faisait que tout l'orient semblait rire,*  
*voilant de ses clartés les Poissons qui étaient en son escorte.*<sup>515</sup>

L'éveil de Cécile s'inscrit ainsi dans un paysage qui semble dialoguer avec Dante comme les tableaux du Lorrain au Louvre dialoguent avec Virgile. Les tableaux du Lorrain avaient fasciné Léon par « leur fantaisie baignée de la voix Virgile » (p. 60) et par des personnages « si naïvement peints qu'ils invitent l'esprit à leur insuffler la vie » (p. 59). Le paysage qui fournit à Cécile son souffle semble, lui aussi, opérer avec des pinceaux subtilement trempés dans un texte canonique. L'éveil ainsi campé dans un paysage hautement littéraire suggère

---

<sup>514</sup> Dante, *op. cit.*, *l'Enfer*, Chant 1 :13-18, p. 2. C'est nous qui soulignons. C'est aussi la ligne d'horizon d'une des premières scènes dans le rêve que fait Léon, Michel Butor, *La Modification*, *op. cit.*, p. 172 : « Entre les touffes qui s'espacent, il aperçoit à l'horizon, derrière le voile de poussière, une découpeure de montagnes dont un fossé les sépare [...] ».

<sup>515</sup> Dante, *op. cit.*, *Purgatoire*, Chant 1 :13-21, pp. 187-188. C'est nous qui soulignons.

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

que l'animation de Cécile sous le regard de Léon est sans doute redevable des références littéraires auxquelles il ne cesse de l'associer.

### 13.2.2 Henriette

Une allusion littéraire d'un ordre bien différent permet à Léon de placer pareillement dans une représentation efficace sa vie aux côtés d'Henriette. Dans l'armoire Louis-Philippe de leur chambre, les vêtements pendent comme s'ils « habillaient les bras raides et filiformes des ombres impitoyablement ironiques dans leur silence et leurs balancements des précédentes femmes de Barbe-Bleue » (p. 16). La référence littéraire qui épingle Henriette est celle de l'épouse assassinée qui hante encore les lieux comme un fantôme.

La scène de réveil dans laquelle le lecteur rencontre pour la première fois son épouse se déroule dans une « lumière terne et décourageante » et montre Henriette dont « les cheveux [étaient] autrefois noirs » en train d'ouvrir « bruyamment les volets de fer aux fentes chargées de la poussière cotonneuse et charbonneuse de la ville, avec ici et là quelques points de rouille comme du sang coagulé » (*loc. cit.*). Au lieu d'estomper les contours, la première lumière du jour n'avait fait qu'en rajouter dans le figé puisque

[...] l'aube commençait à *sculpter* les draps en désordre de votre lit, les draps qui émergeaient de l'obscurité semblables à des fantômes vaincus, écrasés au ras de ce sol mou et chaud dont vous cherchiez à vous arracher. (*Loc. cit.* C'est nous qui soulignons.)

La femme qui se meut dans l'appartement parisien arbore « un air de malade avec ses traits tirés, soucieux, soupçonneux » (*loc. cit.*). À l'allusion aux cadavres des sept épouses de Barbe-Bleue vient s'ajouter la comparaison de son visage avec un masque de granit. Mi-enterrée, mi-vivante, Henriette est devenue un « cadavre inquisiteur » (p. 34). L'horreur qui découle de son portrait tient de l'entre-deux. Si son aspect extérieur s'est figé dans l'immobilité de pierre, « son regard de morte » (*loc. cit.*) laisse percer de temps à autre une « flamme de soupçon [...], de rancune » (*loc. cit.*). Plus que toute autre chose, Léon craint de voir la chair vive apparaître derrière le masque d'Henriette s'il essayait d'arracher l'abcès qui la recouvre. Ses traits durcis évoquent un

[...] masque horrible se durcissant autour de sa bouche jusqu'à la rendre à peu près muette (toute parole qu'elle proférait semblait venir de l'autre côté d'un mur s'épaississant de jour en jour, de l'autre côté d'un désert se hérissant de jour en jour de buissons de plus en plus épineux), jusqu'à rendre sous vos baisers ces lèvres qui ne les acceptent plus que par habitude, froides et rugueuses comme du granit, se durcissant autour de ses yeux, les recouvrant comme d'une taie déformante[...]. (P. 91.)



## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

Mutisme, inaccessibilité et abandon, le portrait d'Henriette en statue s'achève sur son regard d'aveugle qui ne communique plus rien. Si une étincelle de vie résiste encore chez l'épouse, chez les quatre enfants, la transformation en objet inanimé est déjà arrivée à son terme : ils n'évoquent plus pour Léon que des « statues de cire d'eux-mêmes, cachant de plus en plus leur vie » (p. 35). Le champ métaphorique qui s'applique à Henriette et au quotidien du 15, place du Panthéon, inscrit l'épouse dans un univers de la pétrification.

### 13.3 Deux mythes fondateurs de l'image : Pygmalion et la Méduse

Esquissés à l'aide des représentations consacrées par un canon occidental, les portraits des deux femmes rendent à la situation sentimentale de Léon sa nécessaire cohérence. Aussi montrent-ils l'impact qu'ont les textes et les images sur sa perception. Là où l'analogie avec Béatrice rend vitalité et élan à Cécile, celle de l'épouse de Barbe-Bleue pour le compte d'Henriette pétrifie en revanche la femme en statue. Les légendes de Pygmalion et de la Méduse sont deux mythes fondateurs de l'image qui illustrent cette ambiguïté profonde de la représentation, appréhendée tantôt comme animation, tantôt comme fixation. Le sculpteur Pygmalion insufflant la vie dans la statue et animant ainsi de la matière morte est un mythe qui prône la proximité de l'œuvre d'art à la vie même. La légende de la Méduse, au contraire, souligne le côté figé et exsangue de la représentation, puisqu'un seul regard de l'ogre suffit à pétrifier en statue le sujet animé.<sup>516</sup> Si l'idéal féminin qui sert à Léon pour nourrir sa relation avec Cécile rend longtemps à la jeune femme souffle et vitalité, Henriette fait nettement les frais de « l'effet-Méduse » de la représentation.<sup>517</sup>

Or, la machine mentale mise en marche va amener Léon à la correction progressive des images des deux femmes. Une « faille » se creuse au fur et à mesure « où s'engloutiss[...]ent peu à peu toutes les constructions que [il avait] faites » (p. 235). Plus le voyage progresse, plus Léon découvre dans l'épouse et la maîtresse des faces qui les rapprochent l'une de l'autre. Cette symétrie croissante se traduit par une série de scènes analogues. Comme ces « trappes de communication » (p. 231) que Léon envisage pour la représentation romanesque des deux villes lors du livre futur - ces « passages instantanés qui s'ouvriraient à certains moments déterminés par des lois que l'on ne parviendrait à connaître que peu à peu » (p. 233) - les scènes jumelles concernant Henriette et Cécile instaurent des passerelles entre les femmes. Les ressemblances formelles des scènes avec les deux personnages permettent de réfléchir l'épouse dans la maîtresse et vice versa. Cette interrogation oblique dégage dans leur portrait respectif à la fois similitudes et différences et met en lumière des réseaux de relations jusque-là occultées.

---

<sup>516</sup> Voir Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., pp. 40-47 et 53-54.

<sup>517</sup> Louis Marin, *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977, p. 128, cité dans Liliane Louvel, *L'Œil du texte*, op. cit., p. 45.

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

### 13.3.1 Concordances

Le souvenir du voyage de noces à Rome avec Henriette avant la guerre comporte une scène de réveil à bord du train qui ressemble de très près à celle, discutée plus haut où Cécile se réveille. Là aussi, le paysage extérieur s'était chargé de « pinceaux » teints de l'aube pour animer les passagers de l'autre côté de la vitre. La scène s'était déroulée à la même heure du jour et devant les mêmes collines symboliques :

Le rideau [...] remontait par petites secousses, laissant une fente qui s'éclaircissait, s'élargissait, au travers de laquelle vous commencez à apercevoir une raie changeante de campagne romaine teinte d'aube grise, puis verte, puis jaune; puis il y a eu au-dessus des champs et des vignes, *dans des aisselles des collines, des triangles de ciel clair*.

Un des voyageurs ayant dévoilé la vitre entière, à un détour de la voie *le soleil y a plongé ses pinceaux de cuivre, couvrant de minces plaques de métal chaud et lumineux les joues et les fronts des dormeurs*.

Tout un vol de corbeaux s'est levé au-dessus d'une ferme, et, de l'autre côté du corridor, c'étaient les vagues de la mer détaillées par *cette peinture*.

« Nous y sommes déjà ? » disait *Henriette ouvrant les yeux*. (P. 220-221. C'est nous qui soulignons.)

Et n'est-il pas vrai que les gestes de Cécile, sa façon d'incliner sa tête sur l'épaule de Léon ou sa manière de se laisser tomber lascivement sur le lit en laissant tomber ses souliers (pp. 110 et 103), avaient d'abord été, aussi, les gestes aimés d'Henriette (pp. 101 et 122)?

Simultanément s'impose le souvenir d'une Cécile impatiente et ironique à laquelle échappent par moments de violents reproches. Léon a beau avoir tenté d'effacer de sa mémoire l'échec de leur séjour parisien, un an plus tard ces images douloureuses émergent néanmoins avec une netteté fracassante. Contre toute attente, Cécile et Henriette avaient immédiatement éprouvé une admiration sincère l'une pour l'autre et il s'était noué entre elles une amitié d'où Léon s'était senti exclu et qu'il avait ressentie comme une menace. Le regard que Cécile portait sur lui avait changé : c'était désormais non plus Henriette mais lui qui était l'hypocrite bourgeois imbu de catholicisme, craignant les mauvaises langues et l'effondrement de son petit monde restreint et hiérarchisé. Avec Cécile, il avait décidé qu'ils ne reparleraient plus jamais du séjour à Paris :

[...] c'est à cause de ce silence que maintenant la blessure est inguérissable, à cause de cette fausse cicatrisation prématurée qu'une gangrène s'est développée dans cette plaie intérieure qui suppure si fort, maintenant que les circonstances de ce voyage, ses heurts, ses mouvements, ses aspérités l'ont écorchée. (P. 233.)

Au fur et à mesure que Léon se rappelle les détails de ce séjour, la rigidité de pierre qui caractérise le physique d'Henriette se reporte sur Cécile. En fait, « ce lichen du soupçon » qui lui a fait prendre en haine le visage de l'épouse, ne l'a-t-il pas vu « s'implanter et croître aussi

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

sur ce visage » (p. 91) adulé de Cécile ? Échapperait-elle à ce « pourrissement » (*loc. cit.*) ? Si elle était coupée de la ville qui lui donne son éblouissement et qui la met si bien en valeur, il y a certainement un risque que « le visage même de Cécile [...] subirait tout entier l'atteinte de cette lèpre » (*loc. cit.*) et qu'elle finirait par devenir alors « une nouvelle Henriette » (p. 230).

### 13.4 Représentations en dialogue

L'une des conclusions de ce voyage a été de sensibiliser le voyageur à ce que les représentations ont à la fois de *construction* créatrice et de *prison*.<sup>518</sup> Comme le montre si bien les portraits d'Henriette et de Cécile initialement tracés par Léon, la représentation nous permet d'organiser nos expériences en une forme cohérente, d'interpréter le monde. Si elle n'échappe jamais à la réduction, elle nous sert naturellement de repère et de langage : l'œuvre d'art est une formalisation qui permet de donner à voir le monde comme signifiant.

La prétention de toute représentation, artistique ou autre, de décrire le réel constitue une thématique amplement déclinée dans l'œuvre butorienne. La citation ci-dessous est tirée du roman qui suit *La Modification, Degrés*, rapportant la folle entreprise d'un professeur d'histoire et de géographie : représenter dans un livre, de la façon la plus exhaustive possible, une heure de classe au lycée. Or, les réseaux de filiations qui s'entrouvrent alors sont si nombreux que Pierre Vernier finit par succomber sous le poids de son ambition. Quoique relayé encore à deux autres personnes, le projet de narration reste à jamais inachevé ; l'idée de l'exhaustivité n'est simplement pas compatible avec la notion de représentation.

« ... Un globe terrestre » [...] « est une représentation fidèle mais incommode ; il est nécessaire d'avoir des cartes, mais, comme il est impossible de faire coïncider le moindre fragment d'une surface plane et d'une sphérique, il y a nécessairement transposition, projection, selon des systèmes divers qui ont tous leurs inconvénients, déforment toujours certains aspects, si bien qu'il faudra toujours choisir, lorsqu'on étudie tel domaine, celui qui s'y rapporte le mieux, et toujours beaucoup se méfier, surtout des cartes qui prétendent représenter l'ensemble de la terre, essayer toujours de garder présent à l'esprit le genre de correction que l'on doit leur apporter... ».<sup>519</sup>

Il est significatif que ce soit une image qui ait fini par mettre le héros de *La Modification* en garde contre les dangers qu'il y a à considérer comme acquises les représentations du réel. Depuis la fresque du *Jugement dernier*, les paroles du Christ éveillent l'attention du héros sur l'historicité des valeurs et sur la fixation de sens que cherche naturellement à opérer, dans chaque époque historique, l'autorité en vigueur à qui revient le droit d'exégèse. Avant que ne

---

<sup>518</sup> Double tranchant de la représentation que disent si bien les titres des gravures de Piranèse suspendues aux murs du salon de Léon : « constructions » et « prisons », Michel Butor, *La Modification, op. cit.*, p. 68.

<sup>519</sup> Michel Butor, *Degrés, op. cit.*, pp. 39-40.

## Le double visage de la représentation : « constructions » et « prisons »

s'effondrent les murs de la salle du tribunal suprême où se termine le parcours de l'alter ego de Léon, la figure du Christ sort de son mutisme, pour s'adresser directement à l'homme qui tremble devant lui :

« Au simple son de mes paroles, tes membres commencent à se convulser, comme déjà dévorés de vers. Ce n'est pas moi qui te condamne, ce sont tous ceux qui m'accompagnent et leurs ancêtres, ce sont tous ceux qui t'accompagnent et leurs enfants. » (P. 217.)

La nécessité de multiplier les perspectives pour compenser et corriger les déformations que présente obligatoirement la 'carte du monde' en usage, semble être soulignée, précisément, par les représentations visuelles évoquées dans *La Modification*. L'une des marques distinctives des œuvres d'art citées est leur insistance sur le mode composite, qu'il s'agisse soit d'une œuvre qui se raccorde à un ou plusieurs pendants avec lesquels elle dialogue, soit d'un tableau unique qui élève la dualité en principe d'organisation par son motif. Comme exemples du premier cas, nous voyons le diptyque de Pannini avec ses deux pendants, les deux gravures de Piranèse chez Léon, les paires de tableaux du Lorrain et l'œuvre quadripartite de Poussin dans laquelle s'inscrit *Ruth et Booz* ; comme exemple du second, nous avons *l'Allégorie des deux amours* du Titien. Les tableaux évoqués ont beau renvoyer à une peinture figurative (l'image comme isomorphe à l'objet représenté), ils rappellent néanmoins la nécessité de représentations en dialogue. Parce que l'image, dans *La Modification*, ne se laisse étudier qu'en relation avec d'autres œuvres, elle met en cause l'idée même d'une représentation qui rende fidèlement le monde. Placé de la sorte sous l'enseigne de la fragmentation et de la réfraction, l'objet d'art visuel tel qu'il figure dans le roman insiste sur la nécessité d'appliquer à un même sujet des points de vue multiples et même, si possible contrastants. La représentation se multiplie et se fait suite de regards complémentaires. En ce sens, dans ce récit construit comme un emblème à lire, l'œuvre picturale éduque le regard du voyageur et informe la transformation qui s'opère au niveau de sa vision.

Le livre futur aura non seulement appris à Léon ce qui s'est passé à bord du train, il le lui aura appris à l'aide d'une méthode de réflexion permettant de représenter ce monde « devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué » (p. 231) avec le plus d'ouverture possible au jeu créé entre voix dialogiques. Il n'est pas fortuit que le genre emblématique, auquel nous avons tenté de rapprocher *La Modification*, soit né à la Renaissance, époque qui rompt avec un paradigme révolu et annonce l'homme moderne, explorant le monde de par ses propres facultés. Aussi nous semble-t-il significatif que les panneaux de Pannini, œuvre que nous avons étudiée comme un foyer du récit, aient pour motif visuel deux de ces galeries d'art auxquelles allaient succéder, au XIX<sup>e</sup> siècle, les grands musées publics qui permettent aux visiteurs parcourant les salles de tendre l'oreille pour s'efforcer d'entendre, précisément, le dialogue des œuvres disparates.

## 14 En guise de conclusion

Le propos de cette étude a été de mieux cerner la fonction de l'image inscrite dans le texte uni-médial qu'est *La Modification*, troisième roman de Michel Butor, paru en 1957. Nous avons étudié l'insertion du pictural dans l'extension discursive du texte à la lumière de l'emblématique, mode didactique issu de l'emblème de la Renaissance qui fait inscrire le lecteur dans l'œuvre comme une instance active et nécessaire à la production du sens. Dans la mesure où le texte emblématique expose son sujet à travers un jeu de miroir entre des motifs analogiques, il constitue un mode de préparation à la lecture qui permet de guider le lecteur dans une œuvre à la fois construite et ouverte. Interrogé sous des angles divers, le thème exposé à la fois se précise et, avec chaque nouveau motif parcouru par le lecteur, gagne en complexité. Aussi avons-nous rapproché ce principe de composition de celui que l'on trouve couramment dans les formes de prose brèves comme la nouvelle et le poème en prose, primant une logique métaphorique.

Dans notre lecture de *La Modification* comme iconotexte emblématique, nous avons interrogé l'ekphrasis des panneaux de Pannini au Louvre, l'effet-tableau des paysages vus à travers les vitres du compartiment de train et, finalement, l'espace de l'ultime étape du rêve comme trois variations sur une forme diptyque. Ces variations nous ont amenée à distinguer trois modalités principales de l'inscription de l'image dans *La Modification* : l'ekphrasis, le pictorialisme et l'iconicité. L'analyse a montré que, moyennant l'évolution de la forme diptyque à travers le récit, une série de motifs posés dans l'ekphrasis des tableaux du Louvre sont repris dans les deux variations suivantes pour y être à la fois mieux circonscrits et investis de connotations nouvelles. Déclinés à chaque étape sous un aspect différent, les motifs du *cadre*, du *glissement entre représentation et réel* ainsi que le motif de *la Rome antique et de la Rome chrétienne* concourent à donner à la thématique du regard un rôle de premier plan dans l'aventure de Léon Delmont en lui attachant un complexe de significations très riche. L'extension textuelle permet à chaque motif de réapparaître dans des contextes différents et il

s'ensuit une dilatation du récit sur le plan sémantique. L'analyse a démontré qu'une des fonctions principales qu'y exerce l'iconique est d'amener le lecteur d'un niveau de lecture mimétique à un niveau sémiotique où des éléments textuels, à première vue parfaitement hétérogènes, révèlent leur similarité pour se laisser lire enfin comme des équivalents dans une série de variantes sur une même structure génératrice.

Sollicitant, selon le principe emblématique, des œuvres de répertoire connues et susceptibles d'évoquer des associations précises dans l'esprit du lecteur, le récit butorien fait articuler texte et image de telle sorte qu'il provoque une mise en rotation de significations établies, obligeant le lecteur à suspendre régulièrement son interprétation tout au long de sa lecture. En ce sens, le parcours initiatique du héros Léon Delmont est aussi le nôtre. Il ressort de notre étude que, tant par son mode de composition didactique que par l'histoire relatée, *La Modification* insiste sur la possibilité d'établir des analogies et des cadres de référence autres que ceux consacrés par la tradition, rappelant que, si l'on déplace la perspective, les artefacts culturels et les processus historiques se découvriront nécessairement sous une lumière nouvelle.

## 15 English Summary<sup>520</sup>

In the present dissertation Michel Butor's third novel, *La Modification*, published in 1957, is studied as an iconotext in which the images are conveyed by the verbal medium alone.

An iconotext is a text in which the verbal and the visual converge into a whole in order to bring about a semantic coherence. Although there are no pictures reproduced on the pages of Butor's novel the visual code occupies a significant place in regards to both story and discourse.

In the study, the use of the visual code in association with the discursive extension of the text is analyzed in the light of a didactic mode of representation with its origins in the Renaissance emblem. Fusing the verbal and the visual, the emblematic mode inscribes the reader into the work as an active and necessary participant in the production of meaning. The emblem was a hybrid art form with didactic aims in which known motifs, recycled from the Bible, Ovid's *Metamorphoses* and various symbolic manuals, were put together in new configurations in order to bring about new meanings. In the emblematic composition, each component refers to another, thus prompting a circular, ongoing reading-process in which the different elements comment and nourish each other throughout the reading.

In the modern emblematic discourse the linguistic and the pictorial codes function as complementary sign systems guiding the reader through a simultaneously open and highly concerted composition, exposing its subject through a series of analogical motifs mirroring each other. The study of *La Modification* as an emblematic iconotext sets out to establish in what ways the unity of text and image may prepare a certain mode of reading while inscribing the reader into the text, as a co-author.

---

<sup>520</sup> Pour une discussion plus longue en anglais reprenant les principales idées de la présente thèse, voir Sonia Lagerwall, « A Reading of Michel Butor's *La Modification* as an Emblematic Iconotext », dans *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, sous la direction de Rui Cavalho Homem et Maria de Fátima Lambert, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006, pp. 119-129.

## English Summary

The study is divided into two parts. The first is theoretic in scope and prepares the ground for the textual analysis following in the second part. The initial three chapters attempt to better situate the butorian novel, first within the author's own *œuvre*, then as part of the Nouveau Roman-movement in the fifties seeking to vitalize the novel genre in France. Hence, Butor's arrival at the novel is considered as the logical conclusion of a young writer's hesitation between two passions of equal magnitude: poetry and philosophy. Furthermore, chapter 2 traces back to the beginning of Michel Butor's career to establish that his writing is, from the very start, informed by a serious interest in the work of visual artists. In chapter 3, the French Nouveau Roman of the fifties is discussed in relation to the modernist novel to which it owes so much and among whose characteristics one finds the break with traditional narration and the recovery of poetic strategies of composition. Twentieth century modernism adopts a different discursive logic than did the realistic nineteenth century novel; inspired by both painting and short prose forms such as the short story, novella and prose poem, modernist writers do not hesitate to give priority to other semantic relationships. The metaphoric logic of composition privileged in much modernist writing is inherited by the Nouveau Roman and complemented by a metonymic logic; Butor's first novel, *Passage de Milan* (1954) is briefly examined in chapter 3 in order to show to what extent the Nouveau Roman pushes the formal experiment to extremes. Our short analysis of the text allows to circumscribe some specificities in Butor's early writing which will come to a full development in *La Modification*, in particular the principle of composition characterized as *intensity and expansion*, a discursive logic necessitating a truly active and attentive reader.

Chapter 4 is concerned expressly with the image and its various functions in the text. Through a detour by Dostoevsky and Pound, Butor's understanding of the image is more closely defined. In order to better distinguish the specificities of Butor's pictorial approach it is compared, in chapter 5, to those which emerge from works by Alain Robbe-Grillet and Claude Simon, two other authors within the Nouveau Roman fascinated by the visual code.

Chapter 6 starts off with a brief discussion of word and image as two distinct representational systems within the history of the arts. It then gives a rapid survey of the rich tradition of iconotexts inscribed into Western literature, often referred to through Horace's famous formula *Ut pictura poesis*, commonly understood as summoning the poet to paint with words. Here, the discussion particularly focuses on the emblem and the emblematic mode of writing. The various emblematic forms of the Renaissance are presented before the discussion moves on to the modern emblematic mode. Our use of the term *image* in respect to *La Modification* is specified to encompass only narrative elements explicitly or implicitly related to visual arts.

Closing the first part of the work, chapter 7 is concerned with the different iconotextual strategies used for the verbal transformation of images in *La Modification*. Three main categories are discriminated: *ekphrasis*, *pictorialism* and *iconicity*. While ekphrasis, being the



## English Summary

verbal representation of visual representation, makes an explicit reference to the visual arts, pictorialism and iconicity are of a more allusive nature. In the first case, the dynamic world is described so as to suggest to the reader analogies with a painting, whereas in the latter case the material dimension of the text is exploited for iconic purposes.

The second and final part of the study is entirely devoted to our reading of *La Modification*. It is argued that *the diptych form* occupies a central role in the novel, both in regards to story and discourse. The discussion of the novel as an emblematic iconotext is carried out through the examination of three distinct occurrences of the diptych form varied throughout the text: the first occurrence examined is the ekphrasis of the Pannini diptych in the Louvre Museum; the second, the *effet-tableau* of the landscapes seen through the train windows; and the third, the final setting of Léon's dream. The analysis shows that as the diptych form is varied throughout the novel, a series of motifs first presented in the ekphrasis of the paintings is revisited and developed in the two subsequent variations, giving rise to a rich cluster of significations. The focus on frames, the ambiguity between reality and representation, and the polarity between the imperial and the Christian Rome are all motifs which combine to bring the theme of vision and point of view to the forefront in Léon Delmont's adventure, constantly enriching it with new meanings.

True to the emblematic principle, each variation on the diptych form not only solicits the verbal and the visual code, but also helps to better define the motif/theme in question all while investing it with new connotations. While being examined from various angles, the theme exposed in the emblematic discourse becomes simultaneously more precise and, with every new motif perused by the reader, more complex. The textual extension thus allows for each motif or theme to reappear in different contexts, expanding the semantic range of the whole discourse accordingly.

Calling upon a stock of well-known repertoire works (literary as well as pictorial) which are likely to evoke a number of specific associations in readers' minds, the butorian discourse blends the verbal and the pictorial so as to provoke a *mise en rotation* of established significations, compelling one to regularly suspend and reconsider ones interpretation throughout the act of reading. The analysis shows that a main function of the iconic code is to lead the reader from a mimetic level of reading to a semiotic level, where text segments which at first may have looked perfectly heterogeneous and unrelated to one another can be grasped as a signifying constellation.

By way of both its didactic mode of composition and the story told, *La Modification* insists on the possibility of establishing other analogies and frames of reference than those consecrated by tradition. As such, the novel reminds us readers that if one only shifts ones perspective ever so slightly, cultural artifacts as well as historical processes may be seen in a whole new light.

## 16 Bibliographie

### Ouvrages et articles consultés et cités

#### *Œuvres de Michel Butor*

BUTOR, Michel, « Hommage partiel à Max Ernst », *Vrille : la peinture et la littérature libres*, juillet 1945.

BUTOR, Michel, *Passage de Milan*, Éditions de Minuit, Paris, 1954.

BUTOR, Michel, *L'Emploi du temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1956.

BUTOR, Michel, *La Modification*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

BUTOR, Michel, *Le Génie du lieu*, Éditions Grasset, Paris, 1958.

BUTOR, Michel, *Zanartu*, [1958], texte disponible sur le site internet personnel de Michel Butor.

BUTOR, Michel, « L'Écriture, pour moi, est une colonne vertébrale », *Les Nouvelles littéraires* n° 1640, 5 février 1959, pp. 1 et 7.

BUTOR, Michel, « Balzac et la réalité », dans *Répertoire. Études et conférences 1948-1959*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, pp. 79-93.

BUTOR, Michel, « La tentative poétique d'Ezra Pound », dans *Répertoire. Études et conférences 1948-1959*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, pp. 234-249.

BUTOR, Michel, *Degrés*, Éditions Gallimard, Paris, 1960.

BUTOR, Michel, « L'Art contemporain jugé par ses sources », *Les Lettres nouvelles*, n° 11, février 1961, Paris, pp. 124-139.

BUTOR, Michel, « La peinture se repeuple », *Figures IX*, septembre 1961, pp. 4-21.

## Bibliographie

- BUTOR, Michel, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Éditions Gallimard, Paris, 1962.
- BUTOR, Michel, « La Peinture surréaliste », *Cahier bicolore*, n° 4, mars 1963, pp. 23-28.
- BUTOR, Michel, *Description de San Marco*, Éditions Gallimard, Paris, 1963.
- BUTOR, Michel, « Le Roman et la poésie », dans *Répertoire II. Études et conférences, 1959-1963*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, pp. 7-26.
- BUTOR, Michel, « L'Espace du roman », dans *Répertoire II, Études et conférences 1959-1963*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, pp. 42-50.
- BUTOR, Michel, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », dans *Répertoire II. Études et conférences, 1959-1963*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, pp. 61-72.
- BUTOR, Michel, « Recherches sur la technique du roman », dans *Répertoire II. Études et conférences, 1959-1963*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, pp. 88-99.
- BUTOR, Michel, *Illustrations*, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1964.
- BUTOR, Michel, « Préface » dans APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, pp. 7-17.
- BUTOR, Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Éditions Gallimard, Paris, 1967.
- BUTOR, Michel, « La critique et l'invention », dans *Répertoire III*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, pp. 7-20.
- BUTOR, Michel, « La suite dans les images », dans *Répertoire III*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, pp. 263-268.
- BUTOR, Michel, *Illustrations II*, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1969.
- BUTOR, Michel, *Travaux d'approche*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.
- BUTOR, Michel, *Illustrations III*, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1973.
- BUTOR, Michel, « Ce que dit *La Femme 100 têtes* », dans *Répertoire IV*, Éditions de Minuit, 1974, Paris, pp. 323-329.
- BUTOR, Michel, « Reproduction interdite », *Critique*, tome XXXI, n° 334, mars 1975, pp. 269-283.
- BUTOR, Michel, *Illustrations IV*, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1979.
- BUTOR, Michel, *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Éditions Balland, coll. « Le commerce des idées », Paris, 1980.

## Bibliographie

BUTOR, Michel et SICARD, Michel, *Problèmes de l'art contemporain à partir des travaux d'Henri Maccheroni*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1983.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Éditions de la Différence, Paris, 1993.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Balzac*, Éditions de la Différence, Paris, 1998.

### **Entretiens :**

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Éditions Gallimard, Paris, 1967.

BUTOR, Michel, *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Éditions Plon, Paris, 1996.

BUTOR, Michel, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Volume I, 1956-1968*. Entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubaux, Éditions Joseph K, 1999.

FREIXE, Alain, « Voir, entendre les couleurs du silence. Un entretien de Michel Butor avec Alain Freixe » dans *La Sape. Revue d'expression poétique*, Corbeil-Essonnes, n° 55-56, 2001, pp. 66-83.

### **Ouvrages sur Michel Butor :**

ABRAHAM GLANZBERG, Sylvie, *La Peinture dans les mots. Passage à travers les livres-objets de Butor*, Maîtrise ès Arts, département d'Études Françaises, Université Queen's, Kingston, Ontario, Canada, 1994.

BAZIN, Laurent, *De la fureur des symboles à l'empire des signes : Le récit emblématique en France de 1928 à 1970 (Breton, Gracq, Butor)*, Thèse de Doctorat de Lettres Modernes à l'Université de Paris IV – Sorbonne, 1994.

CHAMONARD, Marie, *Michel Butor et ses artistes : livres manuscrits (1968-1998)*, thèse de l'École nationale des Chartes, 2000.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Éditions des Lettres Modernes, coll. « Les Archives des lettres modernes. Études de critique et d'histoire littéraire », n° 135, Paris, 1972.

DÉSOUBEAUX, Henri, *La Mort et le double. Lecture de Passage de Milan de Michel Butor*, Doctorat de troisième cycle sous la direction de Georges Raillard à l'Université de Paris VIII, année 1985-1986.

DUFFY, Jean H., « Art, architecture and catholicism in Michel Butor's *La Modification* », *The Modern Language Review*, vol. 94, janvier 1999, pp. 46-60.

FERREIRA SAMPAIO, Marcos, *La Collaboration artistique dans l'art contemporain : Michel Butor – André Villiers*, Thèse de Doctorat sous la direction de Michel Launay à la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Nice, 1989.

## Bibliographie

GERMAIN, Marie Odile et MINSSIEUX-CHAMONARD, Marie (dir.), *Michel Butor. L'Écriture nomade*, catalogue de l'exposition à la BNF du 20 juin au 27 août 2006, Bibliothèque nationale de France, 2006.

GIRAUDO, Lucien, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.

HELBO, André, *Michel Butor. Vers une littérature du signe*, Éditions Complexes, Bruxelles, 1975.

LAGERWALL, Sonia, « On the Act of Reading: The Emblem and Michel Butor's Novel *La Modification* », *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, New York, vol. 15, (2007 in print).

LAGERWALL, Sonia, « A Reading of Michel Butor's *La Modification* as an Emblematic Iconotext », dans *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, sous la direction de Rui Cavalho Homem et Maria de Fátima Lambert, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006, pp. 119-129.

LA MOTHE, Jacques, *L'Architexture du rêve. La littérature et les arts dans Matière de rêves de Michel Butor*, Rodopi, coll. « Études de langue et littérature françaises », n° 161, Amsterdam, Atlanta, 1999.

LA MOTHE, Jacques, *Butor en perspective*, L'Harmattan, Paris, 2002.

LEIRIS, Michel, « Le réalisme mythologique de Michel Butor », [1962], dans BUTOR, Michel, *La Modification*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1963, pp. 287-312.

LYDON, Mary, *Perpetuum Mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*, The University of Alberta Press, Edmonton, Alberta, Canada, 1980.

MASON, Barbara, *Michel Butor. A Checklist*, Grant & Cutler Ltd, London, 1979.

MASON, Barbara, « *Poème optique* : An Illustration by Michel Butor », *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Winnipeg, vol. 17, n° 3, Summer, 1984, pp. 103-115.

MROZOWICKI, Michal, « Les Dichotomies spatiales dans *Passage de Milan* de Michel Butor », *Prace Naukowe Uniwersytetu Slaskiego*, n° 597, 1983, Katowice, pp. 82-109.

OPPENHEIM, Lois, *Intentionality and Intersubjectivity. A Phenomenological Study of Butor's La Modification*, French Forum, Lexington, Kentucky, 1980.

QUÉRÉEL, Patrice, *La Modification*, Éditions Hachette, coll. « Poche critique », Paris, 1973.

RAILLARD, Georges, *Butor*, Éditions Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », Paris, 1968.

## Bibliographie

RAILLARD, Georges, « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques* (Actes du Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle en 1971) sous la direction de Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1972.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Éditions Gallimard, Paris, 1970.

ROUDAUT, Jean, *Michel Butor ou le Livre futur*, Éditions Gallimard, 1964.

SANTSCHI, Madeleine, *Voyage avec Michel Butor*, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

SPITZER, Léo, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », *Archivum Linguisticum. A Review of Comparative Philology and General Linguistics*, Leeds, vol. 14, 1962, pp. 49-76.

STRUEBIG, Patricia, *La structure mythique de La Modification de Michel Butor*, Peter Lang, coll. « American University Studies », series II, vol. 95, New York, 1994.

WAELETI-WALTERS, Jennifer R., « Passage de Milan : le point de départ », dans *Colloque de Cerisy : Butor*, sous la direction de Georges Raillard, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1974, pp. 55-64.

### **Autres sources :**

AGRELL, Beata, « Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiska tankeformer », *Tidskrift för litteraturvetenskap*, n° 1, 1997, pp. 26-58.

AGRELL, Beata, « Documentarism and Theory of Literature », dans *Documentarism in Scandinavian Literature*, sous la direction de Poul Houe et Sven Hakon Rossel, Rodopi, coll. « Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft », n° 18, Amsterdam, Atlanta, 1997, pp. 36-76.

ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, Édition bilingue intégrale dans la traduction, inédite pour le Paradis, de L. Espinasse-Mongenot. Texte français et notes revus et mis à jour par Louise Cohen et Claude Ambroise, Les Libraires Associés, Paris, 1965.

ARDHOLM, Helena M., *The Emblem and the Emblematic Habit of Mind in Jane Eyre and Wuthering Heights*, Thèse de doctorat, Université de Göteborg, English Department, 1998.

BARRIER, Janine, *Piranèse*, Bibliothèque de l'image, Paris, 1995.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 1970.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », [1964], dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, pp. 25-42.

## Bibliographie

- BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », [1945], *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Éditions du Cerf, coll. « 7è art », Paris, 1985.
- BERGEZ, D., GÉRAUD, V., et ROBRIEUX, J.-J. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994.
- BLANC, Anne-Lise, « Une image de l'Espagne dans *Histoire de Claude Simon* : étude d'une *ekphrasis* », *Littératures*, Toulouse, n° 32, printemps 1995, pp. 177-190.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève, et MORVAN, Frédéric, *Palais du Louvre. Architecture et décor*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.
- BUSCH, Karl, REUTHER, Hans, et SÖDERBERG, Bengt G., *Vilken stil är det? Arkitektur – måleri-skulptur*, [1958], Forum, Stockholm, 1959, traduction de l'allemand par Gunilla Nordlund.
- CABESTAN, Philippe, « Les mots clés », *Le Magazine littéraire*, (numéro spécial sur la Phénoménologie), n° 403, novembre 2001, pp. 27-28.
- CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a thousand Faces*, Bollingen Series, Princeton University Press, New Jersey, 1973.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris, 1965, pp. 75-97.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in fiction*, [1978], Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983.
- DE FINE LICHT, Kjeld, *The Rotunda in Rome: A Study of Hadriens Pantheon*, Jutland archeological Society, Publications VIII, Nordisk Forlag, Copenhagen, 1968.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], Grasset, Paris, 1985.
- ELIOT, T. S., « Hamlet and his problems », [1920], dans *The Sacred Wood : Essays on poetry and criticism*, Faber and Faber, London, 1997, pp. 81-87.
- FAIRBANKS, Arthur, *Introduction dans Philostratus. Imagines. Callistratus. Descriptions*, sous la direction de T.E. Page, E. Capps, W.H.D. Rouse, William Heinemann LTD, London/ G.P. Putnam's sons, New York, 1931.
- FARMER, David Hugh, *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford University Press, coll. « The Oxford Reference », Oxford, New York, 1992.
- FERRATO-COMBE, Brigitte, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1998.
- FRANK, Joseph, « Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, n° 53, Spring/Summer/Autumn 1945.

## Bibliographie

- FURBANK, P. N., *Reflections on the Word « Image »*, Secker & Warburg, London, 1970.
- GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, [1993], Armand Collin/Masson, coll. « Cursus », Paris, 1996.
- GAUTHIER, Guy, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, [1982], Éditions Edilig, coll. « Médiathèque », Paris, 1986.
- GOMBRICH, Ernst H., *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, [1960], traduit de l'anglais par Guy Durand, Phaidon, Paris, 2002.
- HAGSTRUM, Jean H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958.
- HANSON, Clare, *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*, The Macmillan Press LTD, coll. « Macmillan Studies in Twentieth-Century Literature », London & Basingstoke, 1985.
- HANSON Clare, « Introduction » dans *Re-reading the Short Story*, sous la direction de Clare Hanson, St. Martin's Press, New York, 1989, pp. 1-9.
- HEFFERNAN, James A. W., « Ekphrasis and Representation », *New Literary History*, vol. 22, n° 2, Spring 1991, Baltimore, Maryland, pp. 297-316.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993.
- HILPINEN, Risto, « PEIRCE Charles Sanders », dans *Dictionnaire des philosophes*, tome K-Z, sous la direction de Denis Huisman, PUF, Paris, 1984, p. 2021-2027.
- HONOUR, Hugh, et FLEMING, John, *Histoire mondiale de l'art*, [1982], Bordas, Paris, 1984, []. Toutes les citations sont puisées du chapitre 5, « Art hellénistique et civilisation romaine », traduit de l'anglais par Pascale Millière.
- HORACE, *Art poétique*, édition et traduction de Léon Herrmann, *Latomus. Revue d'études latines*, vol. VII, Bruxelles, 1951.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1976], traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, 1997.
- JAFFÉ-FREM, Elly, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, Thèse de doctorat, Rijksuniversiteit te Leiden, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966.
- JAKOBSON, Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », dans *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, Éditions de Minuit, coll. « Double », Paris, 1963, pp. 43-67.
- JOLY, Martine, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Éditions Nathan, coll. « Fac. Image », Paris, 1994.



## Bibliographie

KIENE, Michael, *Pannini*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Les dossiers du musée du Louvre », Paris, 1992.

KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.

KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comment le texte est devenu image », dans *Signe, texte et image*, sous la direction d'Alain Montandon, Césura Lyon Édition, 1990, pp. 13-62.

*La Sainte Bible*, Société Biblique française, Paris, 1967.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, dans *Lautréamont. Germain Nouveau. Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Éditions Gallimard, Paris, 1970.

LEGGE, Elizabeth, « Only half saying it : Max Ernst and emblems », *Word and Image. A Journal of verbal/visual enquiry*, vol. 16, no. 3, July-September 2000, London, pp. 239-269.

LEIBOWITZ, Judith, *Narrative Purpose in the Novella*, Mouton, coll. « De Proprietatibus Litteratum. Edenda curat, C.H. van Schooneveld, Series Minor, 10 », The Hague, Paris, 1974.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, [1766] Hermann Éditeurs, coll. « Savoir : sur l'art », Paris, 1997.

LODGE, David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, London, 1977.

LOUVEL, Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Éditions Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998.

LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2002.

LOUVEL, Liliane, « Nuances du pictural », *Poétique*, n° 126, avril 2001, pp. 175-189.

LUND, Hans, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Liberförlag, Lund, 1982.

LUND, Hans, *Impressionism och litterär text*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 1993.

MACDONALD, William L., *The Pantheon, design, meaning, and progeny*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977.

*Le Magazine littéraire*, (numéro spécial sur Robbe-Grillet), n° 402, octobre 2001.

MALRAUX, André, *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Albert Skira Éditeur, Genève, 1947.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Éditions Nathan, coll. « Fac. Littérature », Paris, 1992.

## Bibliographie

- NERLICH, Michael: « Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy », dans *Iconotextes. Actes du Colloque des 17-18 mars, 1988 à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand*, sous la direction d'Alain Montandon, C.R.C.D./OPHRYS, Clermont-Ferrand 1990, pp. 255-302.
- NÄNNY, Max, « Iconicity in literature », *Word and Image. A Journal of verbal/visual enquiry*, vol. 2, n<sup>o</sup>. 3, July-September 1986, London, pp. 199-208.
- PETROSILLO, Orazio, *Cité du Vatican*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, 1998.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre 1874-2000*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.
- POUND, Ezra, « A Few Don'ts by an Imagiste », [1913], dans *Literary Essays of Ezra Pound*, sous la direction de T.S. Eliot, New Directions, New York, 1968.
- PRATT, Mary Louise, « The Long and the Short of It », dans *The New Short Story Theories*, sous la direction de Ch. E. May, Athens, Ohio, 1994, pp. 91-113.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Éditions Presses Universitaires de France (PUF), coll. « Premier cycle », Paris, 1994.
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris, 1973.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, [1978], traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Techniciens du roman », interview d'André Bourin, *Les Nouvelles littéraires* du 22 janvier 1959, p. 4.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- ROSENBERG, Pierre et DAMIAU, Véronique, *Nicolas Poussin*, Éditions d'art Somogy, Paris, 1994.
- RUSSELL, Daniel S., *The Emblem and Device in France*, French Forum, Lexington, Kentucky, 1985.
- RUSSELL, Daniel, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1995.

## Bibliographie

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, [1916], publié par Charles Bally et Albert Séchehaye. Avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tullio de Mauro, Éditions Payot, coll. « Bibliothèque scientifique Payot », Paris, 1972.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, Paris, 1956.

SARKONAK, Ralph, « Toward a Simonian Mimetics », dans *Three Decades of the French New Novel, (Proceedings of a colloquium held in the fall of 1982 at New York University)*, sous la direction de Lois Oppenheim, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1986, pp. 87-103.

SEGALA, Elisabetta, et SCIORTINO, Ida, *Domus Aurea*, Soprintendenza Archeologica di Roma, Electa, 1999.

SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.

SIMON, Claude, *Orion aveugle*, Éditions Skira, Genève, 1970.

SIMON, Claude, « Lecture given at a colloquium held in the fall of 1982 at New York University », dans *Three Decades of the French New Novel*, sous la direction de Lois Oppenheim, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1986, pp. 71-86.

SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, coll. « Science de l'homme », Paris, 1969.

TANNING, Dorothea, *Worlds in Miniature, Max Ernst and his Books*, Yale University, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven, Connecticut, 1983.

WAGNER, Peter, « Introduction », dans *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, sous la direction de Peter Wagner, de Gruyter, Berlin, New York, 1996.

WEBB, Ruth, « Ekphrasis ancient and modern : the invention of a genre », *Word and Image. A Journal of verbal/visual enquiry*, vol. 15, n<sup>o</sup>. 1, January-March 1999, London, pp. 7-18.

ZIELKOWSKI, Theodor, *Disenchanted images. A Literary Iconology*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

ZINGREF, Julius Wilhelm, *Gesammelte Schriften. Emblemata ethico-politica*, Band 1, sous la direction de Dieter Mertens et Theodor Verweyen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993.

### **Émissions radiophoniques :**

BÉNÉZET, Mathieu et ASTIER, Judith (réalisation), *Le Ciné-club*, émission radiophonique sur France Culture en octobre 1998.

## Bibliographie

### **Films vidéos :**

COULIBŒUF, Pierre, (réalisation), *Michel Butor, Mobile*, film de 61 min., INA, Musée du Louvre, Regards Productions, 1999.

PERROT, Jean-Philippe, (réalisation), *A l'Écart*, film vidéo, Circeto films production, Paris, 1995.

### **Internet :**

Site personnel de Michel Butor. Accès :  
<http://perso.orange.fr/michel.butor/> [février 2007].

Essai sur Enrique Zanartu :  
<http://perso.wanadoo.fr/michel.butor/Zanartu.html> [février 2007].

Site de Henri Desoubieux (« Dictionnaire Butor »). Accès :  
<http://perso.orange.fr/henri.desoubieux/index.html#Dictionnaire> [février 2007].

Site de Jean Duffy (« Michel Butor Web site »). Accès :  
<http://www.selc.ed.ac.uk/butor> [février 2007]

Le Musée du Louvre:  
[http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail\\_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225746&CURRENT\\_LL\\_V\\_NOTICE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225746&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500815&bmUID=1153216244557](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225746&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225746&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmUID=1153216244557) du 23 février 2007.

Kunsthistorisches Museum, Vienne: <http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page248.html>  
du 23 février 2007.

ROMANICA GOTHOBURGENSIA

ISSN 0080-3863

ED. KARL MICHAËLSSON

- I. BRATTÖ, O., *Nuovi studi di antroponimia fiorentina. I nomi meno frequenti del Libro di Montaperti (An. MCCLX)*. 1955.
- II. *Liber Extimationum (Il Libro degli Estimi) (An. MCCLXIX)*, pubblicato per cura di OLOF BRATTÖ. 1956.
- III. BRATTÖ, O., *L'anthroponymie et la diplomatique*. 1956.
- IV. BRATTÖ, O., *Notes d'anthroponymie messine*. 1956.
- V. PROSCHWITZ, G. VON, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*. 1956. Épuisé. Réimpression : Slatkine Reprints. Genève, 1981.
- VI. BJERROME, G., *Le patois de Bagnes (Valais)*. 1957.

ED. KARL MICHAËLSSON – HANS NILSSON-EHLE

- VII. *Le livre de la taille de Paris l'an 1296*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1958.
- VIII. SVENSON, L.-O., *Les parlers du Marais Vendéen*. Vol. I-II. 1959.

ED. HANS NILSSON-EHLE

- IX. *Le livre de la taille de Paris l'an 1297*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1962.
- X. ALBANO LEONI, F., *Concordanze Belliane, con lista alfabetica, lista di frequenza, lista inversa e rimario*. Vol. I-III. 1970-1972.
- XI. *Les péages des foires de Chalon-sur-Saône*, publiés par SVEN ANDOLF. 1971.
- XII. HJORTH, A., *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome I : Le manuscrit et la langue. 1971.
- XIII. LINDVALL, L., *Sempres, lues, tost, viste et leurs synonymes*. 1971.
- XIV. ROSENGREN, P., *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno*. 1974. Épuisé.

- XV. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Tuscia viterbese*. Vol. I. 1974.

ED. HANS NILSSON-EHLE – GUNNAR VON PROSCHWITZ

- XVI. *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome II : Le texte. Édition publiée avec introduction, principes d'édition, commentaires, planches et index complet des mots par ARNE HJORTH. 1978.

ED. GUNNAR VON PROSCHWITZ

- XVII. *Relation du Royaume de Suède par Monsieur de Sainte-Catherine (1606)*, publiée pour la première fois par SVEN ANDOLF. 1980.
- XVIII. ERIKSSON, O., *L'attribut de localisation et les nexus locatifs en français moderne*. 1980.
- XIX. HANSÉN, I., *Les adverbes prédicatifs français en -ment. Usage et emploi au XX<sup>e</sup> siècle*. 1982.
- XX. *Alexis Piron épistolier. Choix de ses lettres*. Texte établi, annoté et présenté par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1982.
- XXI. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Tuscia viterbese*. Vol. II : *Il ciclo colturale*. 1983.
- XXII. *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742. Lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin*. Édition par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1983.
- XXIII. FORESTI, C., *Análisis morfológico de veinte cuentos de magia de la tradición oral chilena*. 1985.
- XXIV. AHLSTEDT, E., *La pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust 1913-1930*. 1985.
- XXV. ERIKSSON, O., *La suppléance verbale en français moderne*. 1985.
- XXVI. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome I : Texte. 1986.
- XXVII. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome II : Notes. 1986.
- XXVIII. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome I : Texte. 1986.
- XXIX. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome II : Notes. 1986.

- XXX. GRIOLET, P., *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une Francophonie*. 1986.
- XXXI. *Correspondance littéraire secrète, 1<sup>er</sup> janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome I : Texte. 1987.
- XXXII. *Correspondance littéraire secrète, 1<sup>er</sup> janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome II : Notes. 1987.
- XXXIII. *Le comte de Creutz. Lettres inédites de Paris 1766-1770*. Édition par MARIANNE MOLANDER. 1987.
- XXXIV. *Un ambassadeur à la cour de France, le comte de Creutz. Lettres inédites à Gustave III 1779-1780*. Édition par GEORGES MARY. 1987.
- XXXV. ARVIDSSON, K.-A., *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*. 1988.
- XXXVI. ENKVIST, I., *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. 1987.
- XXXVII. HJORTBERG, M., *Correspondance littéraire secrète, 1775-1793. Une présentation*. 1987.

ED. LARS LINDVALL

- XXXVIII. ERIKSSON, O., *Coordination et subordination dans quelques séquences narratives du français actuel*. 1989.
- XXXIX. BAUHR, G., *El futuro en -ré e ir a + infinitivo en español peninsular moderno*. 1989.
- XL. NILSSON-EHLE, H. (1910-1983), *Varia Romanica*. Eds. Lars Lindvall & Olof Eriksson. 1991.
- XLI. MELKERSSON, A., *L'itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. 1992.
- XLII. ERIKSSON, O., *La phrase française. Essai d'un inventaire de ses constituants syntaxiques*. 1993.
- XLIII. AHLSTEDT, E., *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. 1994.

ED. KEN BENSON – LARS LINDVALL

- XLIV. LÖFQUIST, E., *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. 1995.

- XLV. KYLANDER, B.-M., *Le vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins*. 1995.
- XLVI. ELGENIUS, B., *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del periodo 1200-1600*. 2000.
- XLVII. KARLSSON, B.-M., *Sagesse divine et folie humaine. Étude sur les structures antithétiques dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre (1492-1549)*. 2001.
- XLVIII. GUNNESSON, A.-M., *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*. 2001.

ED. KEN BENSON – CHRISTINA HELDNER

- XLIX. CASTRO, A., *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. 2002.
- L. AHLSTEDT, E., *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. 2003.
- LI. VAJTA, K., *« Nous n'avons plus de langue pour nos fêtes de famille ». Le changement de langue dans une famille alsacienne*. 2004.
- LII. ALVSTAD, C., *La traducción como mediación editorial: Un estudio de 150 libros para niños y jóvenes publicados en Argentina durante 1997*. 2005.
- LIII. URRUTIA, A., *Hacia una lectura ideológica del Canta sola a Lisi, de Francisco de Quevedo*. 2005.

Dépositaire général:

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Box 222, SE-405 30, Göteborg, Suède

ISBN 978-91-7346-586-1