ALTRALANG Journal
e-ISSN: 2710-8619 p-ISSN: 2710-7922
Volume 8 Issue 1 / June 2026 pp. 80-88

Le renouvellement des techniques narratives dans *La Modification* (1957) de Michel Butor

Moussa Camara*
University of Cheikh Anta Diop, Dakar, Senegal
mc2016028@gmail.com

Received: 24/02/2025, **Accepted:** 06/02/2026, **Published:** 05/06/2026

The Renewal of Narrative Techniques in *La Modification* (1957) by Michel Butor

ABSTRACT: *The renewal of the romantic genre through its narrative procedures is present in the writing of Michel Butor. In La Modification (1957), he adopts a scriptural style that breaks with classical habits. The culmination of this innovative narrative movement appears with the second person plural you, which remains a first in literary history. Also the other novelty that this time presents itself to other neo-romancers is the way in which space plays a primordial role in the narrative so that is conceived as a generating matrix of the narrative. In addition, to this narrative are grafted paralled narratives, which are fragmentedly embedded, in the general structure of the novel. These are all factors that make Butorian writing resolutely part of a movement of quest. A quest for new narrative forms able to reflect the constantly changing realities of his time, confronted with multiple crises impacting literature.*

KEYWORDS: Space, Aesthetic, Narration, Novel, You.

RÉSUMÉ : *Le renouveau du genre romanesque à travers ses procédures narratives est bien présent dans l'écriture de Michel Butor. Dans La Modification (1957), il adopte un style scripturaire qui rompt avec les habitudes classiques. Le point culminant de cette mouvance narrative novatrice apparaît avec la deuxième personne du pluriel vous qui reste une première dans l'histoire littéraire. Aussi l'autre nouveauté qui cette fois se présente chez d'autres néoromanciers est la manière dont l'espace joue un rôle primordial dans la narration si bien qu'il se conçoit comme une matrice génératrice du récit. De surcroît, à ce récit, se greffent des récits parallèles qui s'enchâssent de manière fragmentaire dans la structure générale du roman. Autant de facteurs faisant que l'écriture butorienne s'inscrit résolument dans une quête. Une quête de nouvelles formes narratives à même de refléter les réalités sans cesse changeantes de son époque confrontée à des crises multiples impactant la littérature.*

MOTS-CLÉS : Espace, esthétique, narration, nouveau roman, récit, vous.

* Corresponding author
ALTRALANG Journal / © 2026 The Author(s). Published by the University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algeria.
This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ALTRALANG Journal
Volume 8 Issue 1 / June 2026

Introduction

Le renouvellement des procédures narratives s'est accéléré au tournant des années 1950 avec l'apparition du nouveau roman. Michel Butor, dans sa démarche scripturaire se lance dans une vaste opération d'investigation en expérimentant de nouvelles pistes narratives. Le titre de son roman, *La Modification* (1957) dit long sur l'orientation qu'il entend donner à son récit qui divorce avec les pratiques couramment admises. Les normes classiques du roman s'effritent au profit d'une narration novatrice qui s'émancipe des règles standards. Ainsi, de la structure de l'intrigue à l'espace, en passant par les personnages et les voix narratives, on note une démarche novatrice. Pour de nombreux exégètes littéraires, le constat est sans équivoque comme on peut le lire dans l'avant-propos de *Le Nouveau Roman une césure dans l'histoire du récit* :

« Le nouveau roman, même si, comme nous le verrons, ses frontières furent floues, ne se confond pas dans l'ensemble des romans novateurs de cette période : la démarche qui le promeut repose sur des principes radicaux, discutables certes, neufs à coup sûr dans l'extension de leur champ et leur coloration scientifique. Il se voue une sorte de révolution, et non une évolution. » (Francine Dugast-Porte, 2001 : IX)

Dès lors, il appert que l'étude des techniques narratives dans *La Modification* de Butor invite au décryptage du modèle esthétique mis en branle par le néo romancier. Alors, par quels moyens novateurs renouvèle-t-il la narration ? Comment arrive-t-il à disloquer les piliers esthétiques classiques ? Qu'en est-il du patron narratif ?

Respectivement, l'intrigue traditionnelle est déstructurée pour laisser la place à une multitude d'intrigues qui prennent des directions différentes. Une profusion d'espaces habite le texte sous forme de tableaux picturaux, de sites historiques ou de lieux réels qui s'entrechoquent avec des espaces imaginaires ou remémorés sans nette consistance. Les personnages restent dans la surface et offrent au lecteur une vision tabulaire qui ne les circonscrit pas réellement. En ce sens, Michel Zéraffa écrit : *« L'esthétique du roman est renouvelée […] sous l'effet conjugué de l'histoire même du roman et du refus affirmé par des écrivains novateurs, de puiser dans cette histoire des modèles inadéquats. On reconsidère le romanesque au moment où ces écrivains désagrègent, sans le renier, tout un héritage de formes et de* principes. » (Michel Zéraffa, 1971 : 26) La seule exception est celle du personnage phare butorien, Léon Delmont qui par ailleurs obéit à une remémoration abusive qui le laisse planer dans une marre d'illusions. Et cela se trouve renforcé par l'œil du narrateur extra diégétique qui tel une caméra le suit à la loupe et le nomme à travers le déictique pronominal vous sur lequel repose l'essentiel du récit :

« Vous vous asseyez au milieu de la banquette […] Vous sentez la chaleur traverser les semelles de vos deux souliers […] Vous vous mettez à considérer la couverture carrée bleu ciel de l'indicateur Chaix pour la région sud-est que vous tenez entre vos mains tremblantes elles aussi comme tremble tout ce compartiment doucement dans son mouvement de Paris à Rome. » (Michel Butor, 1957 : 25-26)

En effet, c'est par la deuxième personne du pluriel que la narration s'opère en rompant avec la traditionnelle troisième personne, le pronom personnel il plus spécifique au récit romanesque classique. Comment interpréter dans *La Modification* ces esquisses narratives expérimentale et contestataire du modèle classique ? Pour davantage analyser les nouvelles voies narratives mises en exergue dans le récit par Michel Butor, nos circonscriverons arbitrairement ce travail sur trois axes. Ainsi, nous étudierons tour à tour le vous disjonctif narratif, la générescence de l'espace et enfin la manière dont les récits enchâssés déstructurent l'intrigue principale.

I – La disjonction historique du Vous narratif de *La Modification*

L'histoire littéraire a montré que les récits traditionnels sont structurés sur la base d'une esthétique basée sur des normes. Ces dernières sont multiples et peuvent être étudiées sous plusieurs angles. Celles

ALTRALANG Journal
Volume 8 Issue 1 / June 2026

qui intéressent cette étude tournent autour de la narration. En outre, le récit classique est structuré par l'anaphorisation de la troisième personne du singulier (il/elle) (Roland Barthes, 1972) avec ses variantes en genre et en nombre. Il fait l'unanimité chez les spécialistes du genre romanesque. Cela en dehors de quelques cas particuliers comme le récit autobiographique ou à tendance autobiographique qui est entretenu par la première personne (je). Ici, il y a coïncidence entre l'auteur et le narrateur (Philippe Lejeune, 1975). Selon ces deux perspectives, la lecture des romans classiques valide ces affirmations. Dans *La Princesse de Clèves* (1678), Madame de La Fayette organise son récit avec la troisième personne (il ou elle) pouvant renvoyer respectivement au narrateur qui relaie l'histoire, à M. de Nemours, un des personnages phares du roman, amoureux de Mme de Clèves, épouse du personnage portant le même nom etc. :

« Il semblait bien que ce qui faisait l'aigreur de cette affliction était ce qui s'était passé dans cette journée et que, Si M. de Némours n'eût point eu lieu de croire qu'elle l'aimait, elle ne se fût pas souciée qu'il en eût aimé une autre. Mais elle se trompait elle-même ; et ce mal, qu'elle trouvait si insupportable, était la jalousie avec toutes les horreurs dont elle peut être accompagnée. » (Madame de La Fayette, 1678 : 72).

Ce passage montre la présence de la troisième personne du singulier tour à tour au masculin et au féminin selon le genre du personnage. C'est le même schéma que l'on retrouve dans les romans du XIX^{e} siècle comme chez cet auteur réaliste :

« Le signor Geronimo était un chanteur célèbre, homme de bonne compagnie, et cependant fort gai, qualité qui, en France, ne sont guère plus compatibles. Il chanta après souper un petit duettino avec Mme de Rénal. Il fit des contes charmants. À une heure du matin, les enfants se récrièrent, quand Julien leur proposa d'aller se coucher. » (Stendhal, 1997 : 154-155).

Dans cet extrait, on constate la présence du pronom personnel il qui s'affiche comme une cataphore renvoyant au signor Geronimo et l'essentiel du récit répond à cette démarche. C'est cette tendance quasiment générale que l'on peut lire dans cet autre passage d'un autre romancier du XIX^{e} siècle appartenant au naturalisme :

« Depuis un instant, Chaval, debout, les regardait de loin. Il s'avança, s'assura que Maheu ne pouvait le voir ; et, comme Catherine était restée à terre, sur son séant, il l'empoigna par les épaules, lui renversa la tête, lui écrasa la bouche sous un baiser brutal, tranquillement, en affectant de ne pas se préoccuper d'Étienne. Il y avait, dans ce baiser, une prise de possession, une sorte de décision jalouse. » (Émile Zola, 1978 : 113)

Ici encore il y a cet usage de la troisième personne qui structure le fil de la narration à l'image des deux cas précédents. Quant au récit autobiographique, l'exemple le plus illustratif se voit chez Jean Jacques Rousseau qui dans ses *Confessions* emploie la première personne du singulier (je) symbolisant l'hyper subjectivation du récit puisqu'il y évoque sa vie avec ses hauts et ses bas. Ainsi voici ce qu'on peut lire dès les premières lignes de son ouvrage : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'animateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme c'est moi » (Jean Jacques Rousseau, 2002 : 30) Cette brève analyse a le mérite de révéler les particularités des pratiques narratives qui étaient en cours avant le nouveau roman qui cependant va créer une disjonction par rapport aux habitudes. En réalité, avec la nouvelle tendance *« le narrateur lui-même entreprend de mettre en doute sa propre réalité. Le je se met en crise, en même temps que l'unité et la stabilité de la personne sont mises en question. »* (Jean Rousset, 1973 : 35-36) Dans cette optique, *La Modification* de Michel Butor rompt avec l'emploi de la troisième et de la première personne selon le cas, qu'il remplace par un vous conatif qui suture la narration de bout en bout. En faussant les attentes du lecteur, Michel Butor promulgue dans son récit, l'usage de la deuxième personne du pluriel qui du coup donne à la narration une autre dimension. En outre, le narrateur extra diégétique gagne en ampleur certes, il marque davantage sa présence dans la narration et entretient une relation plus ou moins éloignée avec le personnage principal. Il semble instaurer un style de reportage des actes et des élans de pensées de Léon Delmont. Cela se voit dès l'incipit du roman :

« Vous avez mis le pied sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise […] » (Michel Butor, 1957 : 7)

Le vous que l'on peut lire dans cette ouverture du roman ainsi que ses dérivés à la lumière de l'adjectif possessif votre (trois fois répété) instaure une nouvelle démarche scripturaire. Ce vous marque une rupture par rapport à la narration classique basée sur l'emploi du pronom personnel il, tient en haleine le personnage désigné et s'émancipe tacitement du vous de déférence souvent utilisée dans la rhétorique usuelle.

Ici, il ne s'agit pas de déférence mais plutôt d'un vous qui établit entre le narrateur et le personnage une sorte de distance qui s'érige en frein dans la quête de profondeur ou de sens. Par conséquent, il en découle un récit de reportage superficiel sur les faits et gestes du personnage. Toujours est-il qu'on est en face d'une nouveauté témoignant de la volonté du néo romancier de changer de mode de narration. Cela favorise l'émergence d'un narrateur hétérodiégétique ayant une perspective neutre renvoyant à une idéologie :

« L'écriture béhavioriste, en référence au courant psychologique selon lequel on ne peut analyser ce qui se passe à l'intérieur du cerveau humain, et qui préconise donc de s'en tenir à l'observation des comportements. Le lecteur se trouve alors confronté à un univers dont la subjectivité et le sens tendent à s'effacer. ». (Yves Reuter, 2000 : 53)

À cet égard, le narrateur est à l'image du lecteur qui se limite à l'observation de ce qui est apparent. Dans le récit de Butor, tout ce que l'on peut connaître du récit vient des éléments de surface même si par ailleurs le lecteur et le narrateur peuvent se livrer à des interprétations et à des commentaires libres. Analysé sous un autre angle, le vous de *La Modification* relève d'une technique narrative ou plutôt d'une astuce qui masque le monologue intérieur plus empreint à la subjectivité. Bernard Valette a soulevé le masque de la deuxième personne du pluriel pour dévoiler qui se cache derrière ce pronom personnel. Il y est arrivé en remplaçant « vous » par « il » et évidemment il en a résulté un récit qui tend vers le monologue. En réalité, le « vous » témoigne d'une participation affective du lecteur à l'histoire à laquelle il marque son adhésion et se trouve donc impliqué. Michel Butor lui-même a expliqué ce subterfuge dans ses *Essais sur le roman* (1964) :

« Les paroles prononcées par le témoin se présentent comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émersion. Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera plus efficace. » (Michel Butor, 1964 : 48)

Bref, ce parcours analytique a permis de rappeler les traditionnelles techniques narratives qui ont pour socle la troisième personne du singulier (il) et la première personne (je) pour le récit autobiographique. Surtout, on a pu observer comment Michel Butor se démarque de ces usages pour faire le baptême de feu de la deuxième personne du pluriel (vous). Par ailleurs, la propension de renouvellement de la narration chez ce néoromancier se met également à l'œuvre dans l'architecture spatiale.

II - L'espace comme générateur narratif

S'il y a une autre réforme de taille dans la narrativité néoromanesque butorienne c'est bien dans l'approche spatiale qui, au lieu de rester figée dans un cadre de référence géographique unique, va à l'aventure au gré des envolées mémorielles du personnage ou du lecteur. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard explique comment ce procédé participe de la narration à partir de l'espace et des flux mémoriels qui en émanent lorsqu'il évoque la : « […] phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité. » (Gaston Bachelard, 1964 :2) *La Modification* a symboliquement comme espace générique un train et plus précisément un wagon de

troisième classe dans lequel se trouve Léon Delmont qui quitte Paris pour se rendre à Rome. Depuis ce wagon, le personnage nous amène avec ses flux mémoriels à la découverte d'espaces variés. À ce titre, le cadre choisi sert juste de prétexte et de lieu de souvenance par des analepses, pour dévoiler des choses passées auxquelles se mêlent des références surfaciques et des anticipations via des prolepses narratives. Dès lors, il s'agira de s'appuyer sur le postulat suivant pour mieux analyser la narration utilisée par Butor : « Les déictiques spatiaux […] s'interprètent grâce à une prise en compte de la position du corps de l'énonciateur et de ses gestes. » (Dominique Maingueneau, 1990 : 14-15)

Le déictique spatial qui importe le plus est le wagon de troisième classe même si par ailleurs le récit s'attarde sur les villes qui se trouvent sur son trajet et sur les édifices de la capitale italienne (Rome). En raison du temps passé dans le compartiment de troisième classe et des envolées lyriques auxquelles se livre le personnage juste pour avoir vu un objet ou une chose qui renvoie à Cécile ou à ses différents voyages effectués par train, le cadre du wagon organise l'essentiel de la narration dans la mesure où c'est par ce cadre que le narrateur, par le biais du personnage principal déroule le fil du récit avec des descriptions : « Si vous êtes entré dans ce compartiment, c'est que le coin couloir face à la marche à votre gauche est libre, cette place même que vous auriez fait demandé par Marnal comme à l'habitude s'il avait été encore temps de retenir […] » (Michel Butor, 1957 : 8) Le choix de cette place n'est pas fortuit car elle est le lieu par lequel Léon Delmont entend revivre plusieurs histoires dont l'une des plus importantes est sa rencontre avec celle qui sera sa maîtresse. Cette maîtresse nommée Cécile et qu'il préfère à sa femme Henriette. Son dessein est d'aller la trouver à Rome pour lui proposer de venir vivre auprès de lui à Paris. Avec ce schéma, il compte abandonner sa femme et ses enfants. Alors le wagon qui se présente comme une boîte fermée du point de vue physique est pour lui un moyen de libération de ses pensées tout comme ce voyage se présente comme une libération de son corps et de son esprit qu'il trouve prisonniers auprès de sa femme.

Néanmoins tout cela se déroule dans ses pensées et on verra qu'au cours du voyage qui dure vingt-quatre heures, il changera de décision puisqu'il n'est pas aussi simple de se séparer de sa famille. Il faut toutefois noter que le compartiment de troisième classe où est enfermé le personnage pour narrer son histoire est symétrique à sa tête car en réalité tout ce qui est dit se passe uniquement dans son esprit. Ce qui confère au récit, par endroits, une allure monologique qui peint l'intérieur du personnage qui se livre à ses pensées. À ce titre, le personnage se soumet à une topoanalyse que Bachelard fait coïncider avec des espaces représentatifs de la maison qu'il appelle nid, coquille favorisant : « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime. » (Gaston Bachelard, 1964 : 27)

En dehors du wagon, d'autres décors entrent dans la composition du récit et entretiennent la narration. C'est le cas d'une foule de villes, de bourgs et parfois de gares qui jonchent les abords du chemin de fer entre Paris et Rome. Plusieurs stations de la SNCF sont dépassées et leur superposition dans le texte participe de l'opacité spatiale qui s'inscrit dans la logique subversive du nouveau roman : « Sennecey, Varennes-le-Grand, les longs quais vides de Chalon où le train ne s'arrêtait pas, Fontaines-Mercurey, Rully […] Chagny » (Michel Butor, 1957 : 108) En fait, la succession des lieux avec une densité rythmique soutenue aboutit à l'illisibilité du récit en ce sens que le lecteur finit par se lasser. Il s'y ajoute que ce dernier n'a qu'une perception superficielle et aléatoire de la réalité qu'il n'arrive pas à percer parce que le train roule et dépasse furtivement les lieux que les protagonistes du roman aperçoivent depuis les fenêtres de leur compartiment. Des aspects similaires de la relation des faits sont perceptibles lorsque le narrateur suit les pérégrinations mentales du personnage principal dans Rome. Les sites historiques que son regard traverse sans pénétrer la profondeur des édifices fait de *La Modification* un récit d'espaces voire une marqueterie spatiale qui assombrit le récit plus qu'elle ne l'éclaire. Partant, « on prend conscience de la possibilité de traiter le roman comme un espace où le texte, page après page, s'organise à la manière d'une succession de tableaux dans un cadre physique qui donne au récit sa configuration propre. » (R. Bourneuf et R. Ouellet, 1956 :53) Traçons, à l'instar de Michel Butor, un essai, en répertoriant quelques lieux qui dessinent l'itinéraire de Léon Delmont, dans le circuit du roman. *La Modification* érige en outre, en forme de collage, un impressionnant catalogue de lieux sommairement nommés dont le contenu rend le récit polyphone et

plurivoque. La succession des lieux, quasi simultanément accouchés, déjoue l'attente du lectorat. Les endroits sont hyper nommés et mis en exergue à l'instar de la place de l'Esedra, la fontaine mille neuf cent, les arcades, la via nazionale, l'autre trottoir, l'hôtel Quirinal, le monument à Victor Emmanuel, le tunnel, le Corso déjà encombré à droite, le palais de Venise, le Gèsu, Sant Andrea delle Valle, la chambre de Cécile, le Capitole, le Tibre etc. (Michel Butor, 1957 : 43-44-45)

Tout compte fait, la narration butorienne est porteuse de nouveauté sur le plan du traitement de l'espace. La superposition des lieux insérés de manière anodine dans l'architecture du récit invite en réalité le lecteur à l'investigation. C'est un procédé qui fait de ce dernier un coopérant ou un « lecteur comme écrivain » (Louis Bazinet, 1990 :179) pour parachever l'aventure de l'écriture entamée par l'auteur et le narrateur. Ce qui nécessite ainsi d'aller à la découverte de la variété des récits qui faussent l'intrigue initiale.

III – Les récits en pochettes ou récits enchâssés

À l'instar du théâtre classique qui défend le principe de la règle des trois unités (unité de lieu, unité de temps et unité d'action) comme dans *Tartuffe* (2005), les romans traditionnels favorisent la transparence du récit par la linéarité de l'intrigue que l'on peut suivre du début à la fin sans perdre le fil de la narration à l'image de ce qu'on peut lire dans *Le Père Goriot* (1995). Ces récits s'accommodent du schéma narratif avec l'état initial, l'élément perturbateur, les péripéties et l'état final. Cette démarche théorisée par de nombreux critiques littéraires est synthétisée dans *L'Analyse du récit* en termes de schéma quinaire : État initial – Complication - Dynamique – Résolution - État final (Yves Reuter, 2000 : 23) qui a le mérite de subdiviser le récit en cinq phases ordonnées et complémentaires. L'intérêt de cette démarche est de favoriser la lisibilité du récit avec des séquences claires permettant au lecteur de se situer par rapport à l'histoire racontée.

À l'opposée, le nouveau roman disloque cette forme de structure du récit en instaurant une a-synchronie des actions qui finissent par déstructurer l'architecture linéaire de la narration. Il en résulte donc un brouillage général qui désoriente le lecteur habitué à la transparence des histoires qu'on lui raconte. Dans le nouveau roman, il s'agit en l'occurrence de montrer au lieu de raconter, quitte au lecteur de débrouiller le charivari en face duquel il se trouve. C'est pourquoi Umberto Eco souligne à juste titre ceci *: « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs […] Un mécanisme paresseux qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire. Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »* (Umberto Eco, 1985 : 66) Le lecteur participe alors à l'élan d'investigation qui fait de lui un écrivain à part de par les interprétations qu'il peut se faire sans que rien ne lui soit imposé. À cet égard, *Les Gommes* (1953) d'Alain Robbe-Grillet est un ouvrage qui sert de référence aux critiques et lecteurs avertis de la nouvelle mouvance du récit. Ce nouveau roman montre un détective privé arrivé dans une ville du nord pour mener une enquête sur un meurtre. Peinant à se situer géographiquement dans cette ville où il se perd tout en perdant le lecteur à travers des rues labyrinthiques sur lesquels il passe et repasse sans trouver ses repères, il s'embrouille également dans sa quête. En outre, Wallas venu enquêter sur un crime devient le meurtrier de la personne sur qui il fait des investigations et cette dernière se révèle être son père. Cela à l'image de la tragédie d'Œdipe qui, parti à la recherche de son père, le tue sans le savoir et épouse sa mère Jocaste. Une tel scénario narratif confirme l'analyse de Jean Ricardou sur le roman moderne **:** « le roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. » (Jean Ricardou, 1967 : 111).

Sous ce modèle du roman policier qui a la particularité d'ouvrir une enquête devant une incertitude, Michel Butor écrit *L'Emploi du temps* (1954) qui met également en scène un détective privé qui enquête sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second, dans lequel il est la victime du meurtrier. Jacques Rével essaie de déjouer des faits ambigus à travers des pistes incertaines et variées le soumettant à l'ouverture et à la fermeture de plusieurs dossiers. Ainsi, voit-on que le récit n'est pas linéaire mais brasse des strates temporelles différentes, faisant référence au canon, une des structures

fondamentales de la polyphonie. Une structure embrouillée quasi similaire se voit dans *Passage de Milan* (1954) l'un des romans qui a révélé le génie de Michel Butor. Dès le titre de l'ouvrage, se dressent deux pistes de lecture : l'une renvoie à une ville où se déroule l'action et l'autre renvoie à un oiseau (le milan) que l'on aperçoit dans l'air avec ses ailes déployées qu'on confondrait à un avion. Et c'est parti pour des histoires embrouillées aux pistes variées, entreposées, superposées qui s'entrecroisent et se confondent dans un immeuble de sept étages qui abrite une intrigue qui se déploie de sept heures du soir à sept heures du matin, en prenant des orientations inattendues qui créent du tournis au lecteur, ou du vertige plutôt, par la multiplicité des personnages invités par les Vertigues pour fêter la majorité de leur fille Angèle. Au regard de ces formes de narration, il est fort légitime de parler de récits emboîtés définis comme suit :

« Certains récits peuvent comprendre un ou plusieurs autres récits emboîtés : au sein d'une intrigue englobante, un ou plusieurs personnages deviennent narrateur d'une ou plusieurs histoires qu'ils écrivent, racontent ou rêvent. Ce mécanisme est en fait fréquent et peut prendre des formes diverses. Il peut ainsi être ponctuel (un personnage trouve un manuel et le lit ; un personnage raconte une histoire…) […] » (Yves Reuter, 2000 : 57)

À la lumière de ce qui précède, force est de constater que *La Modification* de Michel Butor s'inscrit dans cette logique novatrice du récit malgré quelques particularités qui lui sont propres. Le personnage principal du roman est un employé de la maison Scabelli (Michel Butor, 1957 : 8). Il effectue des voyages entre Paris et Rome. Deux villes, deux capitales différentes et qui abritent chacune une femme dont l'une est l'épouse qui vit à Paris (Henriette) et l'autre la maîtresse qui habite Rome (Cécile). Et dans son projet initial, Léon Delmont compte abandonner sa femme et ses quatre enfants au profit de sa maîtresse. Dans le train qu'il prend à la gare de Lyon en partance pour Rome, il se trouve dans un compartiment de troisième classe qui sert de matrice à son récit. Au cours du voyage, il change sa décision initiale et retournera à Paris pour reprendre sa vie.

Cependant, plusieurs histoires en pochettes sont greffées dans cette intrigue au point de dérouter le lecteur. C'est sans doute ce qui explique ce genre de récit soumis à : *« la dialectique entre concordance et ordre, entre épisode et configuration, entre discordance et concordance. »* (Paul Ricœur, 1983 : 139). En guise d'exemples, le personnage tient entre ses mains un manuel qu'il pose par moments sur sa place pour la marquer lorsqu'il va au wagon restaurant. Aussi, le professeur de droit est en train de lire un vieux volume et qui du coup s'insère comme récit enchâssé dans le roman. De même le jeune couple assis près de Léon Delmont entretient un récit qui s'écarte de l'intrigue principale. Il en est de même de l'ecclésiaste, du grand veneur de la forêt de Fontainebleu, de l'épisode fragmentaire de Briséis, de Cléopâtre et de plusieurs symboles renvoyant à l'Égypte qui tous sont de potentiels récits enchâssés à la trame générale. Par chacune de ces parenthèses que le narrateur ébauche, il y a une invitation tacite qui est faite à l'endroit du lecteur pour qu'il mène des investigations qui font l'objet de récits parallèles. Par conséquent, *« la narration qui visait à nous faire croire au monde du récit en tant qu'objet constitué hors de l'effort du romancier apparait maintenant comme dérisoire.* » (Ludovic Janvier, 1964 : 177). Une telle démarche offre trois options narratives qui s'entremêlent dans le récit primaire à savoir la narration ultérieure, la narration antérieure et la narration simultanée :

« La narration ultérieure, la plus fréquente dans le roman classique, qui rapporte des événements passés sur le mode du récit historique ; les éléments de vérité y abondent, qu'il s'agisse de dates précises ou de lieux géographiques bien réels. [...] La narration antérieure est celle de la prédiction. Rares sont les romans où on la rencontre en quelques passages « visionnaires » ou à des moments où diverses possibilités narratives sont proposées. La narration peut enfin être simultanée, se déroulant théoriquement en un temps sensiblement identique à celui des événements (ou avec un très léger décalage). Le cas le plus typique est celui du journal qui est censé narrer le soir des événements de la journée (le temps grammatical généralement employé est le passé composé) […]. » (Bernard Valette, 1985 : 47)

C'est exactement ces formes de narration que l'on peut déceler dans la structure du récit butorien qui entrecroise faits ponctuels, passés et diverses divagations du personnage sur un futur incertain. Il ne se limite pas à un seul de ces modèles narratifs mais il donne l'impression de les embrouiller à dessein.

En résumé, la narration chez Michel Butor est une histoire de récits sectoriels et parcellaires qui se diluent dans l'intrigue initiale qu'ils finissent par phagocyter. En partie, cela s'explique par les multiples fragments qui jalonnent la charpente générale du récit qui finalement se débride en laissant la place à d'interminables récits sous-jacents.

Conclusion

Au terme de cette étude, on a pu constater que la mouvance narrative butorienne participe *« à la mise en cause du récit »* (Jean Ricardou, 1973 :139) avec des techniques propres au style de l'auteur. On a pu le vérifier à travers plusieurs aspects de son roman : la disjonction historique du vous narratif, l'espace comme matrice génératrice de la narration et la polyphonie narrative issue des récits enchâssés. Dans l'ordre ci-dessous souligné, il est une première dans l'histoire littéraire de bâtir un roman sur la base de la deuxième personne du pluriel.

Elle a ainsi subverti les canevas classiques de la narration en donnant un nouveau souffle au roman. Et le « vous » de Butor s'est substitué à la traditionnelle troisième personne du singulier et au « je » subjectif des récits autobiographiques même si certains critiques littéraires et l'auteur lui-même trouvent là juste un subterfuge pour masquer les envolées lyriques du monologue intérieur (Michel Butor, 1964 ; Bernard Valette, 1985). Aussi, l'autre nouveauté de la narration cette fois que Michel Butor partage avec d'autres néoromanciers réside dans le traitement de l'espace qui se présente comme une matrice génératrice du ou des récits à l'image du wagon de troisième classe à partir duquel les souvenirs de Léon Delmont se mettent en branle pour engendrer des histoires en relation avec le vécu du personnage. Enfin, les récits en pochettes qui prolifèrent dans le roman, se livrent par fragments, s'écartent de l'intrigue inaugurale avant de la débrider à son tour. Ainsi, à la fiction se greffent des pans importants de la réalité que le lecteur coopérant est convié à décrypter par son investigation.

Références bibliographiques

- Bachelard, Gaston. (1964). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Balzac, Honoré de. (1995). *Le Père Goriot*. Paris : Librairie Générale Française.
- Barthes, Roland. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture suivi des nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil.
- Bazinet, Louis. (1990). *Le Lecteur comme écrivain.* Montréal : Novotexto.
- Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal. (1956). *L'Univers du roman,* Paris : Editions de Minuit.
- Butor, Michel. *(*1957). *La Modification*. Paris : Minuit.
- Butor, Michel (1964). *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard.
- Butor, Michel. *(1954). L'Emploi du temps*. Paris : Minuit.
- Butor, Michel. (1954). *Passage de Milan*. Paris: Minuit.
- Eco, Umberto. (1985). *Lector in fabula*. Paris: Bernard Grasset.
- Janvier, Ludovic. (1964). *Une parole exigeante. Le nouveau roman.* Paris : Editions Minuit.
- La Fayette, Madame de. (1678). *La Princesse de Clèves*. Paris : Pocket.
- Lejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Maingueneau, Dominique. (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas.
- Molière. (2005). *Le Tartuffe*. Paris : Hachette.
- Reuter, Yves. (2000). *L'Analyse du récit.* Paris: Nathan/HER.
- Ricardou, Jean. (1973). *Le Nouveau roman*. Paris : Seuil.
- Ricardou, Jean. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil.

- Ricœur, Paul. (1983). *Temps et récit I*. Paris : Seuil.
- Robbe-Grillet, Alain. (1953). *Les Gommes.* Paris : Minuit.
- Rousseau, Jean Jacques. (2002). *Les Confessions*. Paris : Flammarion.
- Rousset, Jean. (1973). *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris : José Corti.
- Stendhal. (1997). *Le Rouge et le Noir*. Paris : Librairie Générale Française.
- Valette, Bernard. (1985). *Esthétique du roman moderne*. Paris : Nathan.
- Zéraffa, Michel. (1971). *Personne et personnage. Le romanesque des années vint aux années cinquante*. Paris : Editions Klincksieck.
- Zola, Émile. (1978). *Germinal.* Paris : Éditions Gallimard.