

L'ESPACE DANS LES ROMANS DE MICHEL BUTOR

Rıfat GÜNDAĞ

Maître de conférences adjoint à la Faculté de Pédagogie de l'Université Ondokuz Mayıs.

SETTING IN MICHEL BUTOR'S NOVELS

Abstract: One of the components which Butor talentedly tried to explore in his novels is the theme of setting. The events generally occur in the closed settings and cities. The novelist focuses attention on the walls, the building and the streets of cities reminding of labyrinth. These are the circumstances in which we always exist. The settings are presented in the way that is interweaved with each other. Besides, the scenes of description have some transitions from one setting to another. In Butor's novels the presentation of setting elements includes original and contemporary approach. When one returns the past in the time dimension, he also returns the setting where the event occurred in the past. The standpoint in question puts forward the breaking up and sudden transitions in the presentation of the setting due to cinema techniques.

Keywords: Setting, Labyrinth, Object, Description, Standpoint.

MICHEL BUTOR'UN ROMANLARINDA MEKAN

Özet: Butor'un romanlarında önemle üzerinde durduğu sorunlardan bir tanesini mekan konusu oluşturmaktadır. Olaylar genellikle kapalı mekanlarda ve kentlerde geçmektedir. Romancı dikkatleri duvarlar, labirenti anımsatan binalar ve kent sokakları üzerine yoğunlaştırmaktadır. Bunlar günlük yaşantımızda her zaman içinde bulunduğumuz ortamlardır. Mekanlar birbirleriyle iç içe sunulmaktadır. Ayrıca betimleme sahnelerinde sürekli bir mekandan diğerine geçişler yer almaktadır. Butor'un romanlarında mekan öğelerinin sunusu özgün ve çağdaş bir yaklaşım içermektedir. Zaman boyutunda geçmişe dönülürken, geçmişte olayın yaşandığı mekana da dönülmektedir. Söz konusu bakış açısı, sinemanın da etkisiyle mekan sunularındaki parçalanmaları ve ani geçişleri ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mekan, Labirent, Nesne, Betimleme, Bakış Açısı.

I. INTRODUCTION

A la technique romanesque, comme le souligne Şen [1], les nouveaux romanciers suivent la voie que Flaubert a ouverte à la deuxième moitié du XIXe siècle et plus tard Proust a développée. Flaubert refusait la description que l'on fait en ouvrant parenthèse chez Balzac et qui a une fonction symbolique. "Avant l'apparition du Nouveau Roman, Proust avait ouvert un chemin. Le narrateur de La Recherche use du récit avec une extrême liberté" [2]. Quant au rapport entre Proust et Butor, à côté de cette caractéristique, chez Proust on constate aussi des lignes droites et géométriques dans la description de l'espace et de l'objet que nous voyons plus tard chez nouveaux romanciers. Une autre ressemblance entre Flaubert, Proust et Butor, c'est que ces écrivains ne font pas la description des éléments romanesques, comme on la voit chez Balzac, par une seule fois et au début de leurs oeuvres. A l'inverse, ils la dispersent dans tout le roman et ils présentent le même élément de différentes perspectives. Dans le roman butorien, ce n'est pas seulement un ou deux chapitres qui contiennent la description de l'espace ou celle de l'objet. La fragmentation des vues est extrême. Il nous présente les éléments de la description comme dans un film de cinéma. Robbe-Grillet explique cette nouvelle technique de présentation par ces paroles: "Il n'est pas rare en effet, dans ces romans modernes, de rencontrer une description qui ne part de rien; elle ne donne pas d'abord une vue

d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance,... soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc... Mais les lignes du dessin s'accroissent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit. Quelques paragraphes encore et, lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle: elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage,... d'où vient la déception inhérente aux oeuvres d'aujourd'hui" [3]. Il y a toujours des juxtapositions mentales et des répétitions. Ricardou l'appelle: "suicide de la description" [4]. C'est pourquoi on voit toujours des ruptures à la présentation des éléments romanesques. En outre, la fréquence de la description de l'objet et sa répétition empêchent la suite de l'histoire qui est difficile d'ailleurs à saisir.

Dans les romans de Butor la description de l'espace tient une vaste place. "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" [5]. Janvier l'accentue par une phrase: "Ce n'est peut-être pas un hasard si la tragédie moderne, depuis Kafka, s'exprime surtout en termes d'espace" [6]. Et il faut déterminer que Butor ne donne pas place seulement aux descriptions des espaces réels, mais aussi à celles des espaces imaginaires.

Comme on le voit à l'instar de Balzac, Butor commence à ses romans, sauf *Degrés*, par la présentation de l'espace et durant quelques pages il continue à le décrire. Mais à l'inverse de Balzac, il ne suit pas un plan et ses descriptions ne constituent pas une unité. Et, il retourne plusieurs fois à la présentation du même espace ou objet.

Dans son premier roman *Passage de Milan* Butor choisit comme l'espace englobant les personnages un immeuble parisien de six étages. Mais de temps en temps il décrit aussi des rues de Paris et des scènes de vie de Paris. Le roman commence par une image de Paris vue par la fenêtre, puis on passe à la présentation de l'immeuble et de la chambre dans laquelle le narrateur-héros habite.

Dans *L'Emploi du Temps*, l'auteur promène toujours sa caméra dans les rues d'une ville anglaise (Manchester) et dans une chambre d'hôtel à l'intérieur de cette ville.

Dans *La Modification* l'espace essentiel c'est un compartiment du train qui part de Paris à Rome. Mais par retour en arrière et à partir des espaces imaginaires Butor présente aussi les espaces historiques de l'Italie et les lieux où Léon Delmont s'est promené avec son amante Cécile à Rome et les lieux à Paris où il s'est promené avec sa femme.

Dans *Degrés* l'histoire se passe dans les classes, salles et corridors du lycée de Tain. Mais en même temps à partir du cours d'histoire et de géographie on parle de L'Europe, de l'Égypte, de l'Amérique et de Constantinople. Le romancier s'efforce de présenter des événements historiques par les espaces où on les a vécus. La plupart de ces pays ou villes sont les lieux que Butor a visités.

II. L'ESPACE CLOS

Butor accorde la priorité aux espaces clos dans ses œuvres. Dans *Passage de Milan* le récit se déroule dans un immeuble parisien. Le romancier décrit la vie de quelques familles en parcourant les différents étages de cet immeuble, c'est l'enchevêtrement de la chronologie et de l'architecture [7]. Dans *L'Emploi du Temps*, il parle de l'hôtel dans lequel le narrateur habite, de la maison de Horace Buck, camarade de Revel, des restaurants et des magasins. Chaque fois, le romancier fait entrer son héros dans un espace différent. Dans *Degrés* il décrit les classes et les salles d'un lycée dans lequel les élèves continuent aux cours. Dans *La Modification* il raconte le voyage de Léon Delmont dans un compartiment du train. Tout au long du roman, par voie de répétition, le romancier nous présente la description de ce compartiment:

“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... A droite, au travers de la vitre fraîche à laquelle s'appuie votre tempe, et au travers aussi de la fenêtre du corridor à demi ouverte” [8].

Le wagon est comme une prison et Léon est prisonnier de ses sentiments et de ses souvenirs.

En décrivant ces espaces, Butor attire l'attention surtout sur les murs, les parres, les fenêtres et même parfois sur l'obscurité. Par exemple, le début de *Passage de Milan* s'ouvre par une phrase sur la fenêtre et la muraille, le héros de *La Modification* regarde toujours par les fenêtres des compartiments comme si il veut comparer le dehors et l'intérieur du train, dans *Degrés* il décrit plusieurs fois les murs des classes et les parres de la salle de gymnastique:

“Alain Mouron ouvrait la marche... Il observait l'effet que faisaient sur ses camarades les longs corridors à maint coude. Il a ouvert la porte, “voilà”.

C'était une pièce mansardée, très petite, éclairée seulement par un vasistas poussiéreux, tendu de toiles d'araignée, vide, les murs tapissés de papier à fleurs mauves dont un grand pan s'était décollé et retombait laissant voir le plâtre travaillé par l'humidité, boursoufflé, raviné” [9].

Cette citation nous montre non seulement la situation des espaces que Butor veut exposer, mais aussi la condition de l'être humain qui est serré parmi ces espaces clos, labyrinthiques et oppressants dans le monde d'aujourd'hui. Nous pouvons dire que de nos jours l'homme vit de façon condamnée parmi quatre murs. Car, dans notre monde, la situation de l'homme est semblable à celle d'une araignée qui est serrée dans ses étoiles.

D'une part, l'espace clos est oppressant; Butor décrit les salles d'un lycée, les couloirs obscurs des immeubles, les chambres, les compartiments par leur vision labyrinthique, d'autre part, ces espaces clos sont aussi sécurisants pour l'homme. “Bien des auteurs ont ménagé un contraste entre la sécurité de la chambre close et le caractère inhospitalier du dehors... Certains nouveaux romanciers ont eu le mérite de présenter des épures de cette thématique contrastée de l'espace clos et de l'espace ouvert” [10]. Par exemple, le héros de *L'Emploi du Temps*, Jacques Revel, va et vient entre l'espace clos et l'espace ouvert. Il se promène toujours dans les rues de Bleston (Bleston est une ville imaginaire, en vérité cette ville que le romancier présente c'est Manchester) et lorsqu'il est fatigué, a froid, ou a faim, il entre dans un restaurant ou un café et retourne à l'hôtel:

“Lorsque je suis arrivé dans *Iron Street*, à la maison d’Horace Buck, c’était déjà le crépuscule et déjà de nouveau la pluie, mais une plus légère qui ne nous a pas empêchés de sortir, d’aller dîner dans un *snack-bar* de *Continent Street*, et de prendre ensuite le bus 24 jusqu’à la foire dans son train du dixième où nous avons bu pinte sur pinte, afin de lutter contre le froid qui nous surprenait, d’où nous sommes revenus à pied parmi tes rues humides et désertes, tandis que j’entendais bruire, derrière les vitres obscures, les sommeils de tes habitants qui désire ta mort autant que moi, Bleston, tout au fond de leurs os, sous leur carapace de fatigue et d’acceptation” [11].

Dans ce passage un autre point important c’est que Butor personnifie l’espace: “tes rues”, “tes habitants”, “ta mort.” En fait, ces adjectifs possessifs et cette manière d’énoncé appartiennent aux hommes. Et, c’est par là que nous saisissons le rapport étroit entre la situation de l’espace et la condition de l’homme.

Dans *Passage de Milan* il y a le vent, le brouillard et le bruit en dehors. Dans *La Modification* la pluie et le vent menacent la vie:

“La pluie sur la *Stazione Termini* faisait presque autant de bruit que le train en marche, tambourinant en grandes ondes sur le toit transparent de la salle des Pas perdus comme vous buviez rapidement, debout dans le bar, vos tasses de café latte, et sur la place il y avait de grandes flaques d’où les taxis faisaient jaillir des gerbes d’éclaboussures; les coups de vent lançaient des rafales sous le grand auvent où vous attendiez tous les deux, immobiles, silencieux, le col de vos manteaux relevé et serré, dans la nuit noire, rien ne semblant annoncer l’aube sinon le mouvement des trollers” [8].

Ici, le romancier présente la pluie, le vent, la nuit noire, le froid comme des signes des caractères inhospitaliers de l’espace ouvert. Par contre, il détermine l’espace clos comme un port dans lequel on peut se réfugier pour se sauver des conditions négatives dans l’espace ouvert.

III. L’ESPACE OUVERT

Lorsqu’il s’agit de l’espace ouvert, ce sont les descriptions des villes qui tiennent une place importante dans les romans de Butor: dans *Passage de Milan* Paris, dans *La Modification* Paris et Rome, dans *L’Emploi du Temps* Bleston (Manchester).

L’Emploi du Temps, du début jusqu’à sa fin, implique les descriptions des rues, des carrefours et des bâtiments d’une ville anglaise. Le héros de *L’Emploi du Temps* se promène dans les rues identiques de Bleston. Le lecteur suit Jacques Revel au sein de la ville comme on le voit dans *Dans le Labyrinthe* d’Alain Robbe-

Grillet. Car, dans ce roman de Robbe-Grillet aussi le lecteur suit le héros du roman (le soldat) dans les rues d’une ville inconnue et indéfinie. Butor et Robbe-Grillet font voyager ou introduisent leur héros pour un temps limité à une ville inconnue. “Toute fiction s’inscrit donc en notre espace comme voyage, et l’on peut dire à cet égard que c’est là le thème fondamental de toute littérature moderne” [12]. Pour le sujet de *L’Emploi du Temps*, Butor prend l’arrivée d’un jeune français à une ville anglaise. Le roman ne contient aucune vision objective de Manchester, il est composé par les images successives, toujours remises en question, que Revel se fait Bleston au cours de son séjour. C’est la plongée et l’errance d’un homme seul, à travers les rues d’une ville, dans un monde “urbain” et “moderne”. Toutes les rues et tous les carrefours sont pareils aux mêmes enfilades d’immeubles, un décor tout vide et plat. Le lecteur est égaré par la ville-labyrinthe. [7]. A l’exemple de Robbe-Grillet, Butor veut mettre au jour le problème du labyrinthe que les villes et les bâtiments forment. Ces espaces labyrinthiques donnent l’angoisse et font malheureux l’homme. Car, l’homme ne peut pas trouver sa route parmi les rues, corridors et immeubles identiques. “Image du labyrinthe: cette érrance d’un héros égaré dans le dédale des rues de la grande ville, c’est un beau thème du roman moderne depuis *L’Education Sentimentale* de Flaubert jusqu’à *Labyrinthe* d’Alain Robbe-Grillet” [10].

Toutes ces images exposent la vision des villes dans lesquelles nous vivons. Les descriptions des immeubles et des rues labyrinthiques remplacent les descriptions des paysages que nous les voyons dans les romans traditionnels du XVIIIe et XIXe siècles. Parce que, de nos jours, il est difficile de trouver des paysages pittoresques dans les grandes villes qui abritent la majorité de la population. Ici, *Brich Street* par ses maisons serrées et sordides, par ses grands murs à corniches de barbelés, interrompus de temps en temps par des portes de grillage ou de tôle brun, donne l’ennui au héros du roman, Jacques Revel, c’est-à-dire à l’homme. On présente la ville Bleston comme une prison et Jacques Revel, dans laquelle, comme un prisonnier. Car un dimanche, il décide de faire une promenade à la campagne. Mais il remarque que cette campagne dont il rêve, n’existe plus. Les rues et les immeubles se ressemblent. Tout est symétrique et monotone. Il n’y a pas de choses différentes pour s’orienter. Cette structure circulaire montre l’impossibilité de sortir de la ville, l’emprisonnement de l’homme, le caractère labyrinthique de la ville. Voilà pourquoi Jacques Revel est désorienté: il ne sait pas où il se trouve. Sa réaction est qu’il se sent malheureux et il ressent une profonde déception. A la fin, il comprend que ce n’est pas seulement Bleston, mais il y a d’autres villes aussi qui ont une structure similaire. Dans *Passage de Milan* les maisons et les rues de Paris exposent une situation pareille. Après avoir lu *L’Emploi du Temps* de Michel Butor, on voit une fois plus que la

campagne disparaît de plus en plus et que la ville devient de plus en plus grande, autrement dit, les immeubles et les rues labyrinthiques et identiques remplacent les paysages naturels. Il n'y a rien de la nature, tout est fait par les hommes. [13].

Dans ses romans, la question de la ville moderne et l'anxiété de l'homme tiennent une place importante. Selon Butor, non seulement du point de l'individu, mais aussi du point de vue social, la planification des villes modernes n'est pas favorable. Dans ces espaces, l'homme doit être stressé, car le spectacle des villes donne de l'anxiété, en ville il n'y a pas plus des paysages naturels. Dans *Passage de Milan*, alors que le héros veut voir des paysages naturels, il peut voir seulement l'avion ou l'oiseau au ciel à cause des grands bâtiments qui occupent toute la ville: "Dans le haut de l'air, ailes déployées, si ce n'est pas un avion c'est un milan." [14]. Or, autrefois, l'homme vivait au cœur de la nature. La construction des villes menace la vie naturelle. On peut dire que l'homme a tué des beautés naturelles en ville par ses mains.

Surtout dans ses romans *Passage de Milan* et *L'Emploi du Temps* Butor s'efforce de raconter ses expériences et souvenirs qu'il a vécus à la vie urbaine. Comme Bleston, dans *Passage de Milan* il présente Paris étant un espace assez maléfique. Robbe-Grillet dit: "Ces parcours labyrinthiques... ces scènes qui se répètent... ces multiples espaces parallèles au déboitement soudain, ce thème enfin du "double" auquel s'alimente tout un pan de notre littérature" [15]. Lorsque le lecteur lit *L'Emploi du Temps*, se trouve perdu dans les espaces identiques de Bleston:

"A quelque deux cents mètres, j'ai aperçu ce que m'avaient caché la nuit et la brume, le pont épais, haut de deux étages, qui la franchit, sur lequel passait un train, le pont semblable à ce que j'ai vu peu après, en tournant autour de cette place en forme de triangle, à une distance équivalente, dans chacune des rues rayonnantes, à part celles qui mènent directement aux gares, et comme toutes ces arches ressemblaient à autant de portes dans une enceinte, je m'imaginai être au centre de Bleston" [11].

L'emploi des termes géométriques montre ici une autre nouveauté dans la description de l'espace; Butor présente l'espace par des termes géométriques. Or, les romanciers traditionnels le décrivaient par les termes et les adjectifs qui contiennent une valeur symbolique. Chez Butor, les termes comme "deux cents mètres", "le pont épais", "forme de triangle" sont des expressions qui donnent l'enseignement sur la forme d'un lieu ou d'un objet. Ces expressions ne contiennent pas des déterminismes sociologiques ou métaphysiques.

Pour le roman de *Passage de Milan*, la description de la ville tient une place importante, mais ici aussi la vision de l'espace ouvert n'est pas positive. Et on s'efforce de montrer comme frontière entre le dehors et le dedans les volets :

"L'abbé Ralon se pencha à la fenêtre. Il y avait Paris tout autour, séparé par une fausse muraille de brumes et de fumées couleurs de teinture d'iode, de châtaignes et de vieux vin, après un vague espace vide apparemment, (sauf deux arbres maigres, élégants malgré tout, ayant déjà poussé quelques feuilles enfermés par des palissades ouvertes d'afficher), où l'attention découvrait des planches usées, des madriers, des lattes, et puis des pierres et des ferailles, matériaux plus jamais utilisables, penserait-on, lentement polis par les seuls vents, et rangés par la seule poussière... Depuis des années que l'abbé l'observait au moment des pages brunissantes, renouant lentement à fermer ses volets, avant de s'installer près de sa lampe à contempler le passage des vitres de la transparence à la réflexion." [14].

Les personnages de Butor sont serrés entre le dehors et le dedans. En outre, Butor attire l'attention aux murailles, les pierres et il accentue que bien que deux arbres soient maigres, sont élégants. Ces paroles montrent la situation des villes de nos jours et l'envie du romancier à un environnement naturel. Dans ce roman aussi, il estime la ville moderne, Paris, comme un labyrinthe et une prison. Mais, il le reflète en utilisant des symboles.

Dans *La Modification*, d'une part le narrateur décrit le compartiment du train pour l'instant, mais d'autre part par des "retours en arrière" il décrit les villes de Paris et de Rome. Son quartier parisien de la place du Panthéon et divers monuments ou sites romains tiennent une place importante. Paris – Rome, Léon Delmont est partagé entre ces deux villes. Rome a un double visage: l'une c'est la Rome antique, impériale, païenne et l'autre la Rome chrétienne, celle du Vatican et du pape. Les points de vue de la femme et de de l'amante de Léon Delmont reflètent une culture qui plonge ses racines d'une part dans l'Antiquité gréco-romaine et païenne, et d'autre part dans la religion chrétienne, elle-même héritière du judaïsme. Rome est la ville où ce double héritage est le plus manifestement présent. [16]. Les images de Rome et celles de Paris se mêlent, et même on parle de la Byzance. Parfois Rome est dans Paris par les moyens des Œuvres d'Arts. Léon Delmont voit des toiles de Pannini au Louvre. Il y a toujours des transitions entre les espaces différents et tous ces espaces s'intègrent par morceaux à la description. Les romans de Butor s'évaluent à mesure que les espaces se multiplient.

IV. L'ESPACE REEL ET L'ESPACE IMAGINAIRE

Butor décrit en général des espaces réels: dans *La Modification* le compartiment du train de Paris-Rome, dans *Degrés* le lycée de Tain, dans *Passage de Milan* un immeuble parisien, dans *L'Emploi du Temps* une ville anglaise, Manchester (Bleston).

Mais, en vérité, dans *Passage de Milan* à partir de ses rêveries la ville que Butor présente n'est pas Paris, comme dans *L'Emploi du Temps*, c'est Manchester. Soit *Passage de Milan* et soit *L'Emploi du Temps* exposent les spectacles gênants d'une ville moderne qui sont cachés dans les souvenirs de l'auteur. D'ailleurs, pour le roman *L'Emploi du Temps* aussi le romancier utilise, au lieu de raconter directement Manchester, un nom imaginaire étant Bleston.

A côté des espaces réels, Butor présente les espaces imaginaires aussi dans ses descriptions. Par exemple, dans *Degrés* à partir d'une peinture dans le devoir d'un élève, dans *La Modification* à partir d'une photographie dans le compartiment, il peint des espaces imaginaires. Dans *L'Emploi du Temps*, le récit se forme à partir du journal intime du héros-narrateur. "On voit assez que l'espace n'est plus le cadre a priori d'une action à venir, mais une suite de réalités perçues ou imaginaires. Bref, un espace imaginaire se constitue, ici, selon les caprices de la rêverie, un espace au deuxième degré, fait de la surimpression de plusieurs espaces réels" [17]. Citons un passage de *Degrés*:

"Le devoir d'Hubert Jourdan décrivait une classe en Sologne, dans une grande propriété bordée de bruyères et d'étangs, le retour le soir au château, avec les perdreaux, les faisans et les lièvres, les photographies, le long dîner fourbu avec tous les cousins dans la grande salle à manger faux gothique" [9].

L'emploi des scènes imaginaires empêche l'unité à la description de l'espace et la suite de l'histoire, car dans la description butorienne tout se trouve localisé. "C'est en déplaçant le regard sur un espace clairement imaginable que nous pourrions véritablement suivre la marche du temps, étudier ses anomalies. Mais l'espace dans lequel nous vivons n'est plus celui de la géométrie classique que notre temps celui de la mécanique qui lui correspond, c'est un espace dans lequel les directions ne sont nullement équivalentes, un espace encombré d'objets qui déforment tous nos parcours, et où le mouvement en ligne droite est en général impossible d'un point à un autre, avec des régions ouvertes ou fermées, l'intérieur des objets par exemple, et surtout comportant toute une organisation de liaisons entre ses différents points: mouvement de transport" [12]. On voit toujours des transitions entre les scènes réelles et les scènes imaginaires. Dans *La Modification* il s'agit d'une

mobilité que l'on suit de station en station et du déplacement entre Paris et Rome; dans les réminiscences et les projets du voyageur. Mais des lieux fictifs aussi apparaissent, évoqués par des oeuvres d'art. La pensée du voyageur, qui n'est alors qu'un pur regard, se porte sur les endroits représentés par les photos publicitaires dont sont garnies les cloisons du compartiment [18]:

"Ce sont deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre, Pannini... 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... 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 Eglise, que soulignent les deux tableaux symétriques: galeries 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.

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 chauffant entre les banquettes, les raies de fer s'entrecroisent comme de minuscules rails dans une station de triage" [8].

Dans la première citation, le narrateur parle des scènes imaginaires; à partir des tableaux dans le compartiment du train, la description de la Rome moderne et celle de la Rome antique constituent les descriptions de l'espace imaginaire. Dans la deuxième citation le narrateur décrit le compartiment du train qui est la scène réelle du roman. Tout au long du roman nous voyons le héros dans cet espace. En résumé, dans les romans de Butor les espaces sont délimités entre le réel et l'imaginaire.

V. L'OBJET

V.1. L'emploi De L'objet Dans Le Roman

Butor, comme les autres nouveaux romanciers, donne une large place à la description de l'objet dans ses romans. Au lieu d'exposer un objet dans un chapitre du roman, il préfère nous l'offrir dans chaque chapitre ou dans chaque page. Il nous décrit le même objet plusieurs fois. Par exemple, dans *La Modification*: il présente "le tapis de fer chauffant" vingt fois. Nous pouvons augmenter ces exemples: les gouttes d'eau, la valise, le paquet de biscuits, etc. Ce sont des objets obsédants:

"Sur le tapis chauffant entre les banquettes, les raies de fer s'entrecroisent" [8].

"Sur le tapis de fer chauffant, vos deux pieds raclent" [8].

"Sur le tapis de fer chauffant, la chaussure du militaire écrase la miette de biscuit" [8]...

Ces citations nous révèlent que la description d'un objet n'est pas statique chez Butor. Comme si le romancier promène l'objectif d'une caméra sur les objets, il les présente de différents côtés et en différents moments. Or, les écrivains traditionnels, comme Balzac, nous décrivaient un objet par une seule fois et suivaient une méthode. Par exemple, dans *Eugénie Grandet* ou dans *Le Père Goriot* Balzac décrivait les objets de la maison du père Grandet ou ceux de la Pension Vauquer par une seule fois et selon un ordre.

Dans ses autres romans aussi on aperçoit l'approche similaire. Dans *Degrés* on présente par la voie de répétition les salles, les corridors et les outils et les matériels scolaires, dans *Passage de Milan* les étages, les escaliers, les portes, les fenêtres et les meubles d'un immeuble parisien, dans *L'Emploi du Temps* des objets qui se trouvent à l'hôtel et dans la chambre du héros.

Bien que ses romans exposent une unité de lieu et de temps dans leur cadre général, par exemple dans *Passage de Milan* un immeuble parisien durant une nuit, dans *L'Emploi du Temps* une ville et une chambre durant une année, dans *La Modification* un compartiment du train à peu près durant vingt quatre heures, dans *Degrés* un lycée parisien durant un cours, en détail lorsqu'on analyse les structures des romans, on peut apercevoir facilement les mises en abyme et les recoupements.

Butor explique lui-même le problème de la mise en abyme par ces paroles: "le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité" [19].

Lorsqu'il raconte la vie des habitants dans un immeuble à Paris, la mobilité des points de vue et l'enchevêtrement de l'espace et du temps attire l'attention. Comme si durant douze heures le narrateur observe de l'un à l'autre les appartements. [20].

Dans certains romans de Butor, le début et la fin de l'histoire s'unissent dans le même espace. Par exemple, *L'Emploi du Temps* commence par la description de la ville et prend fin au même point. Robbe-Grillet aussi pratique la technique pareille dans *Le Labyrinthe*.

Dans le lycée de Tain les cours et les salles constituent le fond de l'œuvre, mais toujours il y a des répétitions. "Les nouveaux romans sont faits de réécriture intratextuelle comme d'un leitmotiv obsessionnel et générateur. On y voit Butor appliquer à l'autocitation intra- et macrotextuelle les mêmes techniques que lorsqu'il se livre à une réécriture intertextuelle: découpage/collage, décontextualisation." [21]

Comme si la structure ou la composition des romans de Butor expose la vue d'une œuvre inachevable. Car, le romancier préfère les parties mouvantes et les jeux à une structure fixe et unie. Le romancier compose ses romans avec une architecture complexe. Il a une liberté technique et il n'a pas d'un point de vue statique, mais bougeant comme une caméra.

Butor présente certains espaces et objets, à la suite de leurs souvenirs dans sa mémoire. Plusieurs scènes sont des produits de son imagination.

La complexité à la présentation des objets et la répétition de leurs descriptions font incompréhensible l'histoire et la vingt fois présentation du même objet montre aussi l'importance de l'objet dans le roman. On peut dire que l'objet joue un rôle plus important que l'homme. Car les objets prennent la place de l'homme dans la vie quotidienne aussi. Par exemple, les machines, les véhicules, etc. "Quant aux nouveaux romanciers... Dans le roman l'objet occupe la plus large place... Comme a perdu sa place dans le monde, il a perdu aussi sa place dans le roman. Et contre cela, comme l'objet a gagné une grande importance dans la vie humaine, il a gagné aussi une place et une valeur importantes dans le roman. L'objet qui est souverain dans la vie humaine, a commencé aussi à régner dans le roman,... C'est une transition de la vérité de l'homme à la vérité de l'objet" dit Sunel [22]. En tout cas, l'objet est l'élément obsédant des romans de Butor.

V.2. La Nature Et Le Role De L'objet Dans Le Roman Butorien

Dans les romans de Butor, on voit des objets par leurs formes, leurs dimensions et leurs éléments, mais

non avec leurs contenus sociaux ou sentimentaux. Autrement dit, lorsque Butor met en scène un objet, il le décrit par matière avec laquelle il fait le corps. Ce sont des qualités communes pour tous les objets. "Chacune de ses composantes, dont l'indépendance relative est un produit de la description elle-même, tend à se conjuguer avec les qualités correspondantes de toute une série d'objets. L'objet décrit demeure donc lui-même, certes" [4]. Prenons, comme exemple, la description de la valise du héros du roman *La Modification*:

"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 assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit... pour être une chose, une possession et non un mot, posée sur le filet de métal aux trous carrés, et appuyée sur la paroi du corridor" [8].

La description de la valise du voyageur ne contient pas une valeur symbolique, c'est-à-dire elle ne donne aucun renseignement sur le statut de son maître. Nous la connaissons par sa forme, sa dimension et sa matière.

Nous pouvons dire que dans la description butorienne l'objet a un caractère neutre. Il est petit ou grand, ancien ou neuf, blanc ou noir, mais ces particularités ne portent pas un rôle significatif hors de son existence propre. Or, dans les romans traditionnels l'objet reflétait le statut de son maître et même toute une époque par ses signes caractéristiques. Pour les écrivains traditionnels il s'agissait de sonder les objets, pour Butor il est suffisant de les regarder et de les décrire sans toucher leur contenu. "La littérature vise d'autres buts. Seule la science, en revanche, peut prétendre connaître l'intérieur des choses" dit Robbe-Grillet [3]. Dans les romans modernes il ne s'agit pas de trouver des règles absolues de la science comme on les voit dans les romans des écrivains réalistes et naturalistes. Chez Butor nous ne pouvons pas trouver la description qui porte une valeur à la fois explicative et poétique, car l'objet quitte son rôle secondaire dont il s'agit dans les romans traditionnels et il mène seulement son rôle essentiel.

Mais dans ce cas, Butor nous décrit des objets simples et pas importants jusqu'à leurs détails inutiles. Par exemple, dans *Passage de Milan* les pierres du mur ou le mécanisme d'ouverture de la porte, dans *La Modification* il décrit plusieurs fois les gouttes de pluie qui tombent sur les fenêtres de compartiment, le paquet de biscuits, les morceaux de biscuits, etc:

"la voici qui commence tout doucement, en très fines gouttes qui tracent de petites lignes sur la vitre semblables à des centaines de cils... Et vous regarderez,

au travers des vitres noires peut être couvertes de milliers de gouttes de pluie, surgir de l'ombre absolue, au passage des fenêtres du corridor éclairé..." [8].

Si nous jetons un coup d'oeil au passé, le rôle des objets dans la description commence à différer dès Flaubert. Il décrit des objets futiles. Par exemple, dans *Madame Bovary* il décrit plusieurs fois et minutieusement le chapeau d'Emma. A cet égard, Butor aussi, comme les autres nouveaux romanciers, suit la méthode de Flaubert. Butor, qui ne veut pas exposer un tableau d'une certaine époque historique, des classes sociales ou des mœurs, a la volonté de "tout voir" et de "tout peindre".

D'autre part, chez Butor il n'est pas difficile de saisir les traces de l'art de peinture. D'ailleurs, il a l'intérêt pour la peinture et il écrit sur la peinture dans son livre *Rencontre*. Il fréquente les peintres surréalistes. Ses certaines descriptions d'image ne sont pas loines de l'art de peinture. Dans ses romans on peut observer les rapports entre texte et image. "L'image et le texte se conjuguent pour produire un effet visuel singulier, comme un tout inséparable. Parmi les écrivains d'aujourd'hui qui réalisent des livres d'artistes, Michel Butor est sans doute le plus ancien... Enfin, sa méthode de travail ainsi que le statut qu'il assigne au texte sont tout à fait originaux." [23]. A la technique butorienne l'image a une antériorité. Comme en peinture il décrit certains objets étant un élément productif. Autrement dit, il n'interprète pas l'objet, mais il s'efforce de le montrer de différentes perspectives.

VI. CONCLUSION

L'organisation de l'espace dans l'oeuvre romanesque de Butor, comme celle du temps, tient une place importante et une structure complexe. C'est la description de l'espace et de l'objet qui remplit le roman de Butor: "L'objet se trouve solidement inséré dans une structure, est à même de remplir le récit par ses seuls moyens" [24].

Dans les romans de Butor les événements se passent généralement dans les espaces clos ou dans les villes. En décrivant ces espaces, Butor attire l'attention surtout sur les murs, les parois et les fenêtres, les batiments, les carrefours et les rues. Les descriptions des immeubles et des rues labyrinthiques remplacent les descriptions des paysages que nous les voyons dans les romans traditionnels du XVIIIe et XIXe siècles. Par la description de ces espaces, il nous présente une vision du monde où nous vivons.

Les espaces se multiplient et leurs descriptions coïncident. Il s'agit toujours des transitions d'un espace à l'autre comme dans un film cinématographique. La présentation de l'espace et de l'objet contient les lois de perspective. En outre, l'objet ne porte pas un rôle

significatif dans la description hors de son existence propre.

Par conséquent, les transitions et les ruptures à la présentation de l'espace, comme les anachronies et les morceaux à l'expression du temps, mettent en abyme la suite de l'histoire. En refusant les concepts de caractérisation traditionnelle, Butor pratique une nouvelle manière de présenter la réalité. Le récit butorien se forme à partir du réalisme moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Şen, M. (1989). *La Jalousie de Robbe-Grillet et La Nouvelle Technique Romanesque*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- [2] Press, A. (1994). *La dissertation littéraire*. Paris: Armand Colin.
- [3] Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Editions de Minuit.
- [4] Ricardou, J. (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Editions du Seuil.
- [5] Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1956). *L'Univers du Roman*. Paris: Editions de Minuit.
- [6] Janvier, L. (1964). *Une parole exigeante, le Nouveau Roman*. Paris: Editions de Minuit.
- [7] Beaumarchais, J.-P.; Couty, D. & Rey, A. (1984). *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Paris: Bordas.
- [8] Butor, M. (1957). *La Modification*. Paris: Editions de Minuit.
- [9] Butor, M. (1960). *Degrés*. Paris: Editions Gallimard.
- [10] Raimond, M. (1988). *Le Roman*. Paris: Armond Colin.
- [11] Butor, M. (1956). *L'Emploi du Temps*. Paris: Editions de Minuit.
- [12] Butor, M. (1964). *Essais sur le Roman*. Paris: Editions de Minuit.
- [13] (www.gymsm.krefeld.schulen.net/tric/ecrivo/ville_butor1.htm). [17.02.2006].
- [14] Butor, M. (1954). *Passage de Milan*. Paris: Editions de Minuit.
- [15] Robbe-Grillet, A. (1984). *Le Miroir qui Revient*. Paris: Editions de Minuit.
- [16] (home.worldcom.ch/jfjobin/hlitt/BUTOR_modif.html). [17.02.2006].
- [17] Mansuy, M. (1971). *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain*. Paris: Ed. Klincksieck.
- [18] Reiris, M. (1964). Le Réalisme Mythologique de Michel Butor. *dans l'annexe de La Modification*. Paris: Editions de Minuit.
- [19] Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire*. Paris: Editions Seuil.
- [20] (www.letemps.ch/livres/Critique.asp?Objet). [11.03.2006].
- [21] Belugue, G. (2004). *Acta*, le 27 septembre 2004. (www.fabula.org/revue/document563.php). [15.03.2006].
- [22] Sunel, A.H. (1983). Yeni Romanda Öge Değişiklikleri. *Yazın ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, III(12), 83-93.
- [23] (theses.enc.sorbonne.fr/document81.html). [05.04.2006].
- [24] Barilli, R. (1964). De Sartre à Robbe-Grillet, Un Nouveau Roman? Recherches et tradition. *la Revue des Lettres Modernes*, No:94-99, 199-216.

Rifat GÜNDAY (rgunday@omu.edu.tr) has Ph.D. of French Language at Marmara University Social Sciences Institute. He is Assistant Professor at the Department of French Language Teaching of Ondokuz Mayıs University. His research areas are comparative literature, French literature, new Turkish literature, teaching literature and teaching French language.