



L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte

sous la direction de Patrizia Oppici et Susi Pietri

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

2

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-564-8

Prima edizione: marzo 2018

©2018 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Carla Moreschini

I volumi della collana “Experimetra” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Table des matières

Susi Pietri

- 9 Les mots et les pierres. Enjeux d'une rencontre

L'imaginaire architectural

Michel Delon

- 43 *La Petite Maison* ou le pouvoir des seuils (1758-1871)

Irene Zanot

- 59 *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux ou le texte comme « opération architecturale »

Daniele Frescaroli

- 75 La description, lieu de mémoire fictionnel.
L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola

Francesco Paolo Alexandre Madonia

- 93 Architectures en vertige et « topographie » du personnage chez Julien Green

Anna Lapetina

- 109 Dedali e geometrie musicali. L'architettura tra costruzione simbolica e formale in *Intervalle e L'Emploi du temps* di Michel Butor

Emanuela Cacchioli

- 119 La fluidité des lieux définis. *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et une structure architectonique avec des fenêtres sur le passé et sur le futur

L'espace architecturé

- Giorgietto Giorgi
 135 L'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges et Madeleine de Scudéry
- Claudia Frasson
 145 Description du paysage et fonctions de l'architecture dans les romans français de la fin du XVIII^e siècle
- Tommaso Meldolesi
 157 La gare de chemin de fer, nouvelle forme architecturale du XIX^e siècle
- Laura Brignoli
 167 Les habitations imaginaires de Pascal Quignard
- Davide Vago
 181 L'architecture naturelle des romans d'André Bucher

Architextures

- Aurelio Principato
 197 Chateaubriand et la mémoire du château paternel
- Susi Pietri
 211 Architetture dell'incompiuto
- Eleonora Sparvoli
 227 Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* di Proust
- Daniela Tononi
 239 Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor
- Maria Chiara Gnocchi
 257 Des constructions. L'architecture du corps, de la mémoire et du récit dans *La Rénovation* de Dominique Rolin
- Fabrizio Impellizzeri
 273 Du chantier narratif à l'« architexture » des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit

Architectures visionnaires

- Carmelina Imbroscio
 291 L'architecture claustrante de l'espace utopique
- Rosalba Gasparro
 305 Franz Hellens et Paul Willems, architectures de brume en Belgique francophone
- Alessandra Marangoni
 319 Espaces urbains de Jules Romains : une poésie de la ville, après Du Bellay et Baudelaire
- Vittorio Fortunati
 333 Dalle pietre alle stelle: l'architettura nei *Mémoires d'Hadrien*
- René Corona
 341 Les constructions de l'enfance. Promenade poétique au gré des fantaisies enfantines et adolescentes : toits, émois, à travers les architraves du Poème et des points de vue du toi et du moi

Penser/dire l'architecture

- Letizia Norci Cagiano de Azevedoo
 369 Architetture barocche nell'opera letteraria di Montesquieu, prima e dopo l'esperienza italiana
- Alain Guyot
 387 Écrivain, architecte ou urbaniste ? L'architecture comme passion et comme mode de pensée chez Théophile Gautier
- Luca Pierdominici
 403 Une architecture littéraire du XV^e siècle : la *Salle* d'Antoine de La Sale
- Sara Cigada
 417 L'architecture du texte dans une perspective « bréaliste »
- Paolo Frassi, John Humbley, Maria Teresa Zanola
 435 *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* de Viollet-le-Duc : représentation fictionnelle et documentation terminologique

	Patricia Kottelat
465	Architectures de mémoire et Grande Guerre : enjeux du discours architectural
481	Index des noms

Daniela Tononi

Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor

1. *Le roman comme recherche*¹

La relation qui unit un texte à un autre texte préexistant représente pour Michel Butor l'essence de la littérature même. C'est à partir d'une telle suggestion que dans *Palimpseste*² – claire allusion au texte de Genette – Butor fait voir au lecteur les différentes étapes de l'écriture, identifiant dans l'hypertextualité une caractéristique universelle de la littérarité. Ainsi, repassant à l'envers les phases d'écriture d'un texte/palimpseste³ (imprimé, épreuve, manuscrit, brouillon, esquisse, inscription, trace)⁴, Butor interprète l'écriture d'abord dans le sens de *réécriture*, que

¹ Titre d'un essai de Michel Butor (1955).

² Michel Butor, *Palimpseste*, dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor. Réseaux – Frontières – Écart*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1991, p. 3-9.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, quatrième de couverture : « On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation ».

⁴ Le texte de Butor ne se contente pas de nous donner une simple liste car l'énumération des différentes phases d'écriture alterne avec des images, des métaphores et des structures syntaxiques extrêmement diverses. Ainsi, des périodes hypothétiques à la première personne font allusion à la phase éditoriale : « Si je soulève "palimpseste" un autre mot apparaît : "imprimé", à la phase pré-éditoriale : « Si je gratte "imprimé", je lis par dessous "épreuve" », « Si je traverse "épreuve", j'arrive au "manuscrit" », et à la phase rédactionnelle : « Si je rature "manuscrit", je parviens à "brouillon" » ; « Si j'efface "brouillon" j'en arrive à "esquisse" ». Butor fait alterner l'impersonnel de la phase pré-rédactionnelle : « Lorsqu' "esquisse" s'efface, on voit apparaître "inscription" » ; « Lorsqu' "inscription" fait défaut, il demeure "trace" », pour signaler une participation différenciée du sujet dans certaines phases du travail d'écriture.

son œuvre déploie sous les formes les plus diverses, mais aussi dans le sens de métamorphose du texte pendant sa genèse, transformation d'un auto-hypotexte⁵ d'où naîtra l'œuvre définitive.

Une fois le livre imprimé, le processus d'écriture évoqué par cette logique transformationnelle ne disparaît pas mais demeure sous forme de *trace*, de *fouilles*, de *sol*. C'est l'évocation d'une interprétation archéologique de l'écriture, clin d'œil à Schliemann⁶ explicité par l'allusion à la ville de Troie⁷ et par l'emploi du mot « fouilles », qui transforme l'association ville/livre, à laquelle Butor consacre plusieurs de ses essais théoriques⁸, en ville/manuscrit. Ainsi, par un hystéron-protéron qui se réalise dans l'inversion de l'ordre chronologique et logique des étapes du processus génétique⁹, Butor défend alors l'approche diachronique du texte en accord avec l'idée d'un « structuralisme dynamique »¹⁰ qu'Antoine Compagnon retrace dans les lectures que l'écrivain fait des œuvres de Montaigne, de Chateaubriand, ou de Proust¹¹ et qui permet aussi de comprendre le travail créatif de Butor. Pour interpréter « les épaisseurs »¹² du texte butorien, pour en saisir les mouvements, pour comprendre le fonctionnement du brouillon qu'il appelle dans *Palimpseste* « Athanor de l'alchimiste », il faut alors s'aventurer dans le « brouillard

⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 335-340. Le terme auto-hypotexte désigne l'avant-texte.

⁶ M. Butor, *Palimpseste*, *op. cit.*, p. 8.

⁷ *Ibid.*: «Lorsque “fouilles” s'épuisent, on croit rencontrer “sol”. Mais sous la ville de Troie il en est une autre antérieure, et plusieurs, et quand on arrive au-dessous de toutes les villes, du moins dans nos connaissances actuelles, il y a les établissements humains avec leurs pierres polies ou taillées, leurs foyers aménagés, leurs tas de coquilles et d'ossements, leurs coprolithes ».

⁸ M. Butor, *La Ville comme texte*, dans *Répertoire V*, Paris, Les éditions de Minuit, 1982, p. 33-42.

⁹ Voir à ce sujet Pierre-Marc De Biasi, *La Génétique des Textes*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁰ Antoine Compagnon, *Butor et les classiques*, dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, *op. cit.*, p. 13-27, p. 22.

¹¹ Cf. sur Montaigne : *Essais sur les essais*, dans M. Butor, *Œuvres Complètes de Michel Butor* (Mireille Calle-Gruber dir.), Paris, Éditions de la Différence, 2006, vol. II, tome 1 (*Répertoire 1*), p. 619-715 ; sur Proust, *Proust et les sens*, dans M. Butor, *Répertoire V*, Les éditions de Minuit, 1982, p. 201-216 ; sur Chateaubriand, *Chateaubriand et l'ancienne Amérique*, dans *Répertoire II*, *Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, p. 491-524.

¹² M. Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, *op. cit.*, p. 300.

de la forêt des mots », en parcourir les sentiers, et pénétrer le « théâtre où se joue l'aventure du monde »¹³.

Le dossier de *Passage de Milan* comporte un manuscrit conservé à la Bnf dans le « Fond Grenier » et deux versions dactylographiées conservées à la Bibliothèque de Nice qui portent sur la phase rédactionnelle du roman. Peu de documents attestent un travail prérédactionnel, sauf quelques annotations à propos des personnages et de leur succession dans les chapitres.

On constate que Butor fait précéder la première dactylographie de la remarque « brouillon » qui nous confirme l'état provisoire de ce document. Le manque de documents prérédactionnels n'exclut pas toutefois l'existence d'une réflexion préliminaire et la formation d'un pré-projet. Bien que pour Butor le roman « pour une grande mesure s'écri[ve] tout seul »¹⁴ c'est lui qui dans son *Intervention à Royaumont* remarque l'importance de la phase de programmation initiale :

Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement [...]. Muni de cet instrument, de cette boussole, ou si l'on préfère de cette carte provisoire, je commence mon exploration, je commence ma révision car ces schémas eux-mêmes dont je me sers, et sans lesquels je n'aurais pas osé me mettre en route, ce qu'ils me permettent de découvrir m'oblige à les faire évoluer, et ceci peut se produire dès la première page, et peut continuer jusqu'à la dernière correction sur épreuves [...]¹⁵.

Cette affirmation ne semble pas en accord avec les brouillons peu raturés de *Passage de Milan* mais on constate, grâce à une comparaison attentive des documents, que Butor semble avoir recopié le manuscrit à la machine sans intervenir sur la longueur du roman : il transforme le texte, hormis quelques corrections apportées dans l'interligne, par des ratures blanches¹⁶ c'est-

¹³ M. Butor, *Palimpseste*, dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, op. cit., pp. 5-6.

¹⁴ Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor, « Livres de France » (juin-juillet, 1963), dans M. Butor, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire*, 3 voll., 1956-1968, vol. I, p. 212-220, p. 215.

¹⁵ M. Butor, *Intervention à Royaumont*, dans *Répertoire I, Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, pp. 253-255, p. 255.

¹⁶ P.-M. de Biasi, *Qu'est-ce qu'une rature ?* dans Bertrand Rougé (dir.), *Ratures et repentirs*, Actes du cinquième colloque du CIGADA, 1, 2, 3 décembre 1994,

à-dire des corrections sans biffures qui se concrétisent par la reprise du texte de la page fautive sur un nouveau feuillet.

En parcourant le manuscrit et les dactylogrammes de son premier roman, le lecteur peut découvrir les phases de transformation : si le roman articule une structure à peu près linéaire dans sa première phase de rédaction, il s'éloigne peu à peu de cette forme préconstituée et s'engage dans la recherche d'une "architecture" non conventionnelle. Il s'agit en effet de la quête d'une forme¹⁷ innovante et apte à concilier l'élaboration d'une structure qui puisse en même temps accueillir, comme le précise Butor, « non seulement la réalité du jour mais aussi celle de la nuit, non seulement la conscience claire, mais le rêve »¹⁸, et répondre aux malaises de la condition humaine. D'ailleurs, seul le roman lui semble apte à concilier sa fascination pour le vers et ses études philosophiques¹⁹, Butor étant assuré que la « philosophie de l'époque menait d'une façon quasi inévitable au roman ». « Si je compare ce livre avec les poèmes que j'avais écrits auparavant, j'y vois une filiation certaine »²⁰, affirme aussi Butor. Par ces mots, l'écrivain commente la « mobilité perpétuelle » de son premier roman en remarquant l'indissoluble lien avec la création poétique qu'il abandonne en 1951 (et à laquelle il retourne en 1962)²¹, pour entreprendre la longue rédaction de *Passage de*

Publications de l'Université de Pau, 1996, p. 17-48, p. 19.

¹⁷ Michel Butor précise : « 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 » (M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'Écriture en transformation*, Paris, éditions de la Différence, 1993, p. 51).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 49-50 : « [...] je me suis dit qu'un des moyens de rétablir une unité dans ma vie, ce pouvait être d'écrire un roman. Dans la philosophie de cette époque il y avait une grande influence de la phénoménologie allemande apportée en France surtout par Sartre. [...] Comme tous les étudiants philosophes d'alors j'étais baigné dans ces influences. J'étais loin certes d'adhérer complètement à toutes leurs thèses, et c'est ce manque d'adhésion qui m'a séparé pratiquement alors de la philosophie. Cette philosophie m'apprenait au moins [...] qu'un des meilleurs moyens de résoudre les problèmes difficiles, c'était de décrire la façon dont ils se posaient. [...] La solution de mes problèmes poétiques se trouvait aussi dans une approche de ce genre. Je pouvais décrire la façon dont les personnages se comportaient le jour, dont ils apercevaient ceci ou cela, mais aussi les suivre dans leurs rêveries et leur sommeil. Ainsi pouvaient passer tous mes propres fantasmes ».

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ Butor abandonnera le roman de manière définitive à partir de 1960 : « C'est

Milan : « À partir du moment où j'ai commencé à écrire *Passage de Milan*, en Égypte, j'ai cessé d'écrire des poèmes, je me le suis interdit pendant des années, pour que toute la charge dont je pouvais être porteur fût investie dans le roman »²².

Et son dernier *Poème écrit en Égypte* devient le texte qui conserve l'émerveillement d'un autre monde et la nostalgie de la ville natale qui s'imposent en arrière-plan de l'écriture de *Passage de Milan* :

J'ai passé là comme une île oubliée
d'année en année
déformée ou jamais revue
dans ce purgatoire de fleurs
cette chapelle de printemps excessif
où la rare poignante béatitude même
était épreuve²³.

La nostalgie qui émeut le voyageur devient alors le principe qui harmonise le roman et qui se cache derrière l'apparence d'une exégèse de la banalité quotidienne. Le sentiment d'émerveillement face à un autre monde, l'Égypte, détermine la nécessité de comprendre le pays natal par une sorte de roman de la méditation : « J'étais dans la Thébaïde, le pays de la méditation, et le sujet de cette méditation ne pouvait être que Paris, le pays que j'avais quitté. Il fallait profiter de la distance dans laquelle je me trouvais pour comprendre un peu comment fonctionnait le pays d'où je venais et dans lequel j'allais retourner, pour voir cela d'une façon un peu plus claire »²⁴. Or, comment ne pas reconnaître derrière cette affirmation la notion de « Génie du

à partir de 1960 que j'ai franchi l'Atlantique. Là, je me suis senti dans un monde profondément différent. C'est le contact avec ce monde-là qui m'a obligé à abandonner la forme romanesque, ceci sans en prendre conscience tout de suite évidemment, et m'a amené à des recherches qui ont fait qu'il est devenu de plus en plus difficile pour moi de donner satisfaction à mes éditeurs sur ce plan-là » (*Entretien sur les entretiens*, dans M. Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, op. cit., vol. III, p. 9-25, p. 17).

²² M. Butor, *Entretien avec Roger Borderie* (21 août 1971), dans *Travaux d'ap-proche*, Paris, Gallimard, « Poésie » 1972, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 73-81, p. 75.

²⁴ M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 69.

lieu »²⁵ qui anime d'abord les cinq livres de la série homonyme pour évoluer ensuite sous une forme insolite dans *Mobile* ?

Ainsi, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que son premier roman ne marque pas seulement la genèse de son écriture romanesque, mais il évoque aussi tous les chemins potentiels du roman butorien : *Passage de Milan* est un roman/laboratoire où l'écrivain forge les procédés techniques et les unités thématiques qui seront explorés dans ses autres œuvres. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs réflexions qu'on trouve dans *Recherches sur la technique du roman*²⁶ et dans *Essai sur les essais* semblent être formulées d'après l'expérimentation que Butor met en place dans *Passage de Milan* car, comme le remarque Mireille Calle-Gruber, « toute invention fictionnelle fonctionne comme une critique et toute analyse critique est invention »²⁷. Les livres de Butor sont « pré-textes à d'autres volumes, écriture ou réécriture, variation sans fin des livres que modèlent les livres, qui se marquent et démarquent, et de l'œuvre elle-même formant paradigme, série, fugue, projection ou ligne de fuite – littérature vouée par suite à incomplétude et inachèvement »²⁸. Mireille Calle-Gruber en parlant des trois volumes des *Improvisations* remarque que l'exercice critique devient « révélateur d'une généalogie de l'écriture »²⁹, car pour Butor, critique et invention sont les aspects d'une même activité³⁰. Notre analyse se propose alors d'expliquer l'architecture du roman à partir du processus de transformation que l'auteur décrit sous forme théorique dans

²⁵ M. Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.

²⁶ M. Butor, *Recherches sur la technique du roman*, dans *Répertoire II, Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, p. 437-449.

²⁷ M. Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, op. cit., p. 113.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 117 : « [...] La critique littéraire telle que Butor la pratique exhibe non seulement sa propre écriture mais une généalogie de toute écriture. Point de littérature qui ne naisse de rien. Point de création ».

³⁰ Voir à ce sujet le commentaire que Butor donne dans *La Critique et l'invention* : « Critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux genres différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles. [...] Premier lecteur, l'écrivain commence à propos de son propre travail ce qu'il se sait faire pour celui d'autrui. Son activité va se réfléchir comme dans un miroir » (*Répertoire III*, dans *Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, p. 727).

les essais³¹ et qu'il réalise dans le travail rédactionnel de son ouvrage, car *Passage de Milan* est un roman sur la méthode qui met en dialogue l'analyse critique et l'invention romanesque pour en établir le point d'équilibre.

2. *L'architecture de la forme-roman*

Passage de Milan est sans aucune doute le chantier où Butor commence à travailler sur la forme du roman qui trouve son contrepoint théorique, son manifeste, dans l'essai *Recherches sur la technique du roman* : c'est à partir de cette formalisation d'un roman nouveau qu'on analysera les documents préréactionnels et rédactionnels des passages que Butor soumet à un travail de réécriture substantielle pour suivre les phases de l'élaboration d'une nouvelle forme romanesque.

Ainsi, dans *Recherches sur la technique du roman*, qu'il publie dans les années Soixante, Butor définit les éléments fondamentaux d'un roman qui ne s'accorde plus avec la réalité : il travaille sur la notion de récit, la suite chronologique, le contrepoint temporel, la discontinuité temporelle, les vitesses, les propriétés de l'espace, les personnes, la transformation des phrases et les structures mobiles. Butor interroge ces notions afin de résoudre les problèmes posés par l'organisation chronologique du roman traditionnel : si les références au passé, à la mémoire et à l'intériorité sont impossibles dans une structure strictement chronologique, Butor fait appel à une *chronologie complexe* qui, suivant le modèle du contrepoint musical³², permet de construire notre « conscience du temps », écho de l'interprétation phénoménologique qui influence son écriture. C'est alors une poétique de la discontinuité qui domine le roman butorien en quête de sa

³¹ Parmi les premiers essais théoriques il faut considérer : *Le Roman comme recherche* (Répertoire I, dans *Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, p. 21-25) ; *L'Alchimie et son langage* (Répertoire I, *ibid.*, vol. II, tome 1, p. 26-32), *L'Espace du roman* (Répertoire II, *ibid.*, vol. II, tome 1, p. 399-405).

³² M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *op. cit.*, p. 70 : « Un livre qui serait fait en douze chapitres correspondant chacun à une heure, laquelle sera marquée par le clocher du monastère des sœurs voisines, ce qui donne déjà une organisation musicale ».

forme : bien que dans ses *Improvisations*³³ Butor explique que son roman suit dans sa construction les règles des trois unités on s'aperçoit qu'il ne s'agit que d'un ordre apparent qui recèle des structures de succession complexes auxquelles Butor fait aussi allusion dans *Recherches* : « Il s'agit de préciser une technique de l'interruption et du saut, ceci en étudiant naturellement les rythmes objectifs sur lesquels repose en fait notre évaluation du temps, les résonances qui se produisent à l'intérieur de cet élément. Ici encore, l'attention portée à ce que l'on prend d'ordinaire comme allant de soi révèle une inépuisable richesse »³⁴.

L'immeuble, espace multiple et stratifié, a souvent été utilisé dans la littérature³⁵ en tant qu'objet architectural au point, comme le note Philippe Hamon³⁶, de surdéterminer l'architecture littéraire. Il devient chez Butor l'un des moyens d'englober les temps du roman, de multiplier les couches du temps et cesse, ainsi, d'être un contenant amorphe. Cette nouvelle fonction assignée à l'immeuble en tant que modèle réduit de la ville transforme la simple description d'un microcosme social en une « façon de dévoiler la réalité »³⁷ qui tente d'intégrer le réel et l'imaginaire.

Pour organiser un système de relations entre les parties qui composent le roman, Butor choisit ainsi un modèle architectural qui évoque, entre autres, certaines œuvres de Mondrian³⁸ : la structure géométrique de l'immeuble trouve son contrepoint dans la composition rigoureuse du tableau de Martin De Vere qui fonctionne comme une mise en abyme du roman lui-même. L'effet de mobilité qui permet de mettre en relation les histoires des habitants de l'immeuble n'est pas seulement réalisé par le

³³ *Ibidem* : « Je me suis dit qu'à l'intérieur du roman on pouvait utiliser des règles du même genre que celle des trois unités. On pouvait utiliser une unité de lieu ; cela a été l'immeuble ; une unité de temps [...] les 12 heures d'une nuit ».

³⁴ M. Butor, *Recherches sur la technique du roman*, op. cit., p. 441.

³⁵ Butor évoque toujours *Pot-Bouille* de Zola parmi les œuvres qui ont influencé son premier roman.

³⁶ Cf. Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

³⁷ René-Maril Albérès, *Michel Butor*, 2^e éd., Paris, Éditions Universitaires, 1964, p. 14.

³⁸ Voir à ce sujet *Le Carré et son habitant*, dans *Répertoire II, Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, p. 966-980.

déplacement perpétuel des personnages, mais il est atteint aussi par la concordance entre des actions des personnages qui se répètent, d'une façon à peu près identique, à des étages différents : par ses notations spatiales, Butor invite le lecteur à faire attention « à tous les indices qui nous permettent de voir où les scènes ont lieu, bien que le récit passe perpétuellement d'un étage à l'autre, et dans le même étage d'une pièce à l'autre. La caméra du narrateur change perpétuellement de place et d'objectif, de vitesse, de filtre »³⁹. Mais les indices butoriens qui persistent dans le texte imprimé sous différentes formes se configurent en tant que traces d'une autre version du roman bien plus longue que ne le sera sa forme définitive.

Ainsi, l'analyse des rapports entre ce qui est maintenu, modifié et abandonné nous permet de reconstituer la discontinuité textuelle engendrée par la disjonction entre les segments du texte. Dans ce qui suit, nous montrerons que l'alternance des voix synchroniques et diachroniques qui permet d'établir la concordance entre les actions des personnages est le résultat d'un processus de réorganisation de la structure qui peut être expliqué par l'analyse génétique des séquences qui ont été objet d'une révision substantielle.

3. *Analyse génétique et reconfiguration structurelle*

Le manuscrit de *Passage de Milan*, qui comporte 318 feuillets peu raturés et paginés par l'auteur⁴⁰, et la première dactylographie de 390 pages sont beaucoup plus longs que la deuxième dactylographie (185 feuillets) très proche de la version éditée.

Le généticien doit se pencher alors sur cet écart : il se vérifie que plusieurs passages ont été entièrement abandonnés et d'autres soumis à un processus complexe qui comporte soit une réduction, soit la fragmentation des plusieurs séquences et la dissémination de leurs parties dans chapitres divers.

³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰ Le manuscrit de *Passage de Milan* est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Fonds Grenier – Brouillons d'auteurs – I. Butor B-65.

Ce procédé systématique trouve sa logique dans la segmentation et le déplacement des fragments et dans leur condensation qui se réalise dans la deuxième dactylographie. On a ainsi affaire à une transformation qui s'étale d'un document à l'autre : la narration linéaire du manuscrit où les séquences sont structurées en tant qu'unités cohérentes et achevées est soumise à un procédé de déstructuration qui aboutit dans la première dactylographie à une nouvelle structure. Butor transforme son roman : il isole les paragraphes par les blancs, superpose les perspectives des personnages, alterne les fragments d'histoires diverses sans toutefois compenser l'absence de lien entre les segments textuels.

Dans la première dactylographie les chapitres n'ont pas leur forme définitive car Butor travaille à la structure sans rien changer du point de vue de la longueur des paragraphes qui seront soumis à une réduction serrée lors de l'élaboration de la deuxième dactylographie. Mais cette reconfiguration structurelle caractérisée par la fragmentation et les transferts remet aussi en question les unités de temps et de lieu qui ne sont pas des unités absolues mais « éclatées, désintégrées »⁴¹. Englober plusieurs personnages dans l'immeuble de *Passage de Milan* et entre-lacer leurs histoires donne à Butor la possibilité de superposer plusieurs couches temporelles et de dilater l'espace à l'infini. Par là, dans la mesure où Butor a déstructuré son roman après en avoir écrit une première version linéaire, il faut se demander si la déstructuration du manuscrit détermine et influence l'architecture de l'immeuble, et jusqu'à quel point.

La description de l'immeuble recourt dans le manuscrit à des repères spatiaux fort limités. C'est à partir de la première dactylographie que Butor donne davantage de détails sur la construction de l'édifice : au premier chapitre Butor ajoute une longue description des chambres du sixième étage qui ne se trouve pas dans le manuscrit :

⁴¹ M. Butor, *Rencontre avec Michel Butor*, dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. I, *op. cit.*, p. 33-36, p. 39 : « Ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. À travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux. Jamais en réalité, une tragédie ne se déroule en vingt-quatre heures. Mais c'est seulement si ces unités sont bien constituées qu'on peut parler d'autres choses en surveillant celles-ci et en contrôlant cette désintégration... ».

Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir éclairé pendant le jour par des trous carrés qui traversent l'épaisseur de toit, fermés par des vitres d'un seul tenant que l'on peut en principe ouvrir à l'aide d'un ingénieux système mécanique actionné par une ficelle pendante. Le couloir dessine les trois cotés d'un carré rectangle dont le quatrième est esquissé d'une part par l'arrivée de l'escalier, couronné de son grand vasistas, et à l'autre bout par le départ d'une échelle de fer qui permet de monter sur le toit. Les trois tuyaux de lumière sont situés just'au milieu de ces côtés de telle sorte qu'aux deux coins l'obscurité est quasi totale même à midi. La nuit l'éclairage est assuré par trois lampes fixées au plafond à côté des orifices, est commandées par minuterie générale de l'escalier de service. L'ennui c'est qu'il n'y a au sixième que deux interrupteurs, chacun à l'une des extrémités, disposition fort incommode, qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches⁴².

La phrase soulignée connaît une transformation importante : bien qu'elle disparaisse dans la version imprimée, elle est très travaillée dans la deuxième dactylographie par des modifications avec en particulier l'ajout d'un long passage qui sera à son tour biffé :

Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir < à deux coudes > éclairé de jour par trois trous carrés < fermés par des vitres d'un seul tenant > qui traversent l'épaisseur de toit, et qui sont ~~fermés par des vitres d'un seul tenant que l'on peut en principe ouvrir à l'aide d'un ingénieux système mécanique actionné par une ficelle pendante et directement~~ au milieu de trois côtés d'un carré rectangle < de chaque tronçon > le quatrième étant esquissé par l'arrivée de l'escalier de service, couronnée de son grand vasistas, et à l'autre extrémité par le départ d'une échelle de fer qui permet de monter sur la "terrasse" ou "chemin de ronde" de telle sorte qu'aux deux coins l'obscurité est quasi totale même à midi et, de nuit, par trois faibles lampes, fixées au plafond à côté des trois orifices, et reliées à la

⁴² Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_1 f. 4.

Version éditée: « Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir à deux coudes, éclairé de jour par des trous carrés qui traversent l'épaisseur de toit au milieu de chaque tronçon, de telle sorte qu'aux coins l'obscurité est quasi totale, même à midi, et, de nuit, par trois faibles lampes, fixées au plafond à côté des trois orifices, et reliées à la minuterie mineure de l'immeuble – domestiques –, pour laquelle on a pensé qu'un seul interrupteur au sixième serait suffisant, sur le palier, ce qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches » (M. Butor, *Passage de Milan*, dans *Œuvres Complètes*, édition citée, vol. I [*Romans*], p. 59).

minuterie mineure de l'immeuble - domestiques – pour laquelle on a pensé qu'un seul interrupteur au sixième serait suffisant, sur le palier, *disposition fort incommode*, <ce> qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches⁴³.

Cette suppression n'est pas anodine mais répond à l'exigence de construire un édifice qui soit ressenti par le lecteur comme orienté vers le bas suivant l'idée d'une similitude entre la représentation de l'immeuble et le voyage dans la conscience. À partir de la deuxième dactylographie la description se resserre et abandonne deux éléments que Butor avait ajoutés : la lumière naturelle du couloir et la terrasse.

Bien qu'elle soit absente du manuscrit, la description du couloir est indispensable pour comprendre le sens de la construction de l'immeuble. Dans le texte imprimé, « les trous carrés fermés par des vitres » qu'on peut ouvrir au besoin pour faire entrer la lumière, le grand vasistas de l'escalier et l'échelle de fer qui permet de monter sur la terrasse disparaissent. Si dans la dernière étape de sa révision Butor hésite encore sur cette description, c'est que la réduction de cette partie ne répond pas à un souci de simplification : les mots « terrasse » et « tour de ronde » que Butor écrit entre guillemets seront substitués par le simple « toit » de la première dactylographie. Cette hésitation entre ces mots est significative : Butor semble alors éliminer toute possibilité d'ascension au-delà des limites de l'édifice, interdiction qui trouve en revanche son parfait contrepoint dans la descente d'Henri à la cave. Avec cette suppression Butor veut transformer l'immeuble en miniature d'une société factice qui semble anticiper la réflexion bachelardienne sur l'espace :

À Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand'ville. [...] Du pavé jusqu'au toit, les pièces s'amoncellent et la tente d'un ciel sans horizons enclôt la ville entière. [...] Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier. [...] Les maisons n'y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part⁴⁴.

⁴³ Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_2, f. 8.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 43.

Cette réflexion trouve un écho dans l'incipit du roman qui s'ouvre en suivant le regard de l'Abbé Ralon se penchant à la fenêtre sur une vue panoramique de Paris : la vision des objets qui l'entourent donne lieu à une série de réflexions sur les habitudes des hommes dominés par la monotonie de leurs actions. D'ailleurs les « maisons basses, sans étages, en longues traînées horizontales », « Les blocs qui jaillissaient en pyramides et en terrasse » et l'ascenseur qui domine la narration se transformant en personnage parmi les autres, suggèrent l'existence d'une dimension de l'imaginaire qui accompagne toujours l'interprétation du réel.

Si le rapport entre architecture du texte et architecture de l'immeuble est établi à partir de la première dactylographie, la superposition spatiale des personnages et des gestes n'en est qu'une étape successive. Il suffit de citer la première action qui se développe en parallèle au deuxième et au premier étage : Frédéric Mogne qui rentre chez lui après le travail « accroche son manteau, jette sa canne dans un cylindre de carton à bord de cuivre, [...] va jusqu'à sa chambre, allume, s'assied sur le lit, dénoue les cordons de ses chaussures », action qu'Alexis venait de faire « quelques mètres au-dessous de lui ». La séquence qui concerne Alexis n'a pas la même fonction qu'elle avait dans la première dactylographie où on lit : « Alexis a quitté ses chaussures et s'est étendu sur son lit. Il regarde le plafond de sa chambre obscure, extrait lentement de sa poche un paquet de cigarettes, en tire une, et l'allume »⁴⁵. La superposition des personnages qui se détermine à partir de la deuxième dactylographie et qui complète l'échafaudage du roman est en outre explicitée par plusieurs passages qui tout en restant imprécis, comme l'expression « Au-dessus des Ralon : les Mogne ; au-dessus des Mogne : Samuel Léonard », soulignent le rapport entre les personnages et l'immeuble.

L'assignation d'une place fixe aux personnages à l'intérieur de l'édifice s'accorde avec le principe qui anime la narration et qui se trouve synthétisé par le premier titre du roman :

⁴⁵ Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_1 f. 4.

Entrepôt, titre provisoire qu'on retrouve dans le manuscrit et dans la première dactylographie, mais que Butor abandonne à la demande de l'éditeur au profit du titre définitif *Passage de Milan* :

Je l'avais appelé l'*Entrepôt*, ce qui indiquait le caractère mobile des objets à l'intérieur, et les personnes qui sont toujours liées à un certain habitat [...]. Donc tout cet immeuble peut apparaître comme entrepôt, un lieu où l'on place provisoirement objets et personnes [...]. À partir du moment où les gens sont serrés les uns contre les autres, leurs relations deviennent des relations d'objets⁴⁶.

De plus, les objets dont la description minutieuse permet la superposition des couches temporelles jouent un rôle remarquable dans la définition du temps comme le remarque Butor à propos de *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre où « par l'intermédiaire de la description des objets, de leur histoire, le lecteur passe à d'autres lieux »⁴⁷. Ainsi la description n'a pas pour seule fonction de représenter, mais c'est l'instrument qui nous permet l'accès à d'autres dimensions temporelles ou de l'espace. Une analyse de Roland Barthes le relève également : les objets sont « les attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espace et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne : l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme [...] ils visent à la révélation d'une essence, ils sont *analogiques* »⁴⁸.

Mais si le premier titre synthétise le rapport entre l'homme et la réalité dominée par les objets, le deuxième est chargé d'hyperméantisme : *Passage de Milan* évoque à la fois le quartier Saint-Lazare où les rues portent le nom des villes européennes, l'oiseau de proie qui représentait en Égypte le dieu Horus et, en même temps, le caractère métafictionnel de la narration qu'il faut interroger pour comprendre l'architecture du texte. Parmi les épisodes qui se trouvent en relation métonymique avec le roman, c'est par la description du tableau de Martin De Vere

⁴⁶ M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, cit., p. 78.

⁴⁷ M. Butor, *Philosophie de l'ameublement, Répertoire II*, dans *Œuvres Complètes*, édition citée, vol. II, tome 1, p. 406-414, p. 413.

⁴⁸ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 104.

que Butor nous donne une représentation à échelle réduite de l'édifice et de ses habitants. Ce tableau inachevé où tous les éléments sont provisoires n'est que l'image du roman en gestation qui s'écrit au fur et à mesure que la narration avance. Dans le manuscrit, la longue description des projets du tableau du peintre se déploie sur plusieurs pages qui restent à peu près les mêmes dans la première dactylographie. Suivant les opérations les plus fréquentes que Butor utilise en tant que procédés systématiques de révision, le texte a été déstructuré et ses parties disséminées dans le troisième et dans le quatrième chapitre.

Ainsi, l'analyse comparative des documents permet de constater que la séquence du peintre qui occupe du folio 136 jusqu'au folio 147 dans la première dactylographie a été soumise à une réduction serrée pour aboutir à un texte définitif très court. Parmi les parties supprimées qui peuvent expliquer le processus de révision des séquences métafictionnelles, on peut citer à titre d'exemple la description du premier projet du peintre en quête d'une logique qui puisse régler les rapports entre les éléments choisis pour « rendre sa fouille plus systématique » :

Il me fallait une loi pour organiser tout cela, il me fallait des instruments pour me permettre de faire naître les habitants de ces espaces tout prêts. Les animaux fouisseurs sont armés de leurs pattes pour déterrer les produits souterrains, mais l'homme a besoin de bêches, de houes, de charrues. Ces carrés de terrains que j'avais si bien préparés dans leurs cadres, j'avais l'impression qu'ils étaient stériles, et les coups de sonde que je donnais ne ramenaient que des fragments : un peu de terre, un peu de poussière, une brindille⁴⁹.

Si l'on ne tient pas compte des phrases soulignées qui persistent dans le texte imprimé avec de petites modifications, on remarque que l'auteur préfère éliminer les parties qui font allusion à une loi systématique qui règle la structure du tableau et qui semble évoquer le « système de signalisation » que Butor concrétise dans la description minutieuse des objets matériels.

Semblablement, le renvoi à la phase d'exploration qui ne produit que des fragments, semble lui aussi faire allusion au

⁴⁹ Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_1 f. 139.

processus de fragmentation qu'on peut considérer comme l'opération dominante par laquelle Butor réorganise l'architecture du roman.

L'analyse portée sur certaines séquences, qu'on pourra enrichir d'autres exemples, révèle ainsi la logique qui règle la composition du roman. Elle permet donc d'établir une chrono-typologie de la révision qui tienne compte des enchaînements logiques de transformations à partir de la répétition des certaines opérations. Dans la première version, l'immeuble n'avait pas de fonction structurelle car il n'était qu'un espace où les personnages se déplacent, et dépourvu de tout lien avec la structure du roman, mais les dactylographies démontrent comment Butor transforme l'immeuble en modèle de reconfiguration structurelle du roman.

Conclusion

Pour Butor, le roman est la forme littéraire qui par ses « structures suffisamment fortes » devient un « instrument de nouveauté et par conséquent de libération »⁵⁰. L'étude des rapports entre son premier roman et les essais publiés juste après sa parution et l'analyse des documents qui concernent la genèse de l'ouvrage permettent de révéler les différentes phases d'une « prise de conscience du travail romanesque »⁵¹.

C'est surtout dans *Recherches sur la technique du roman* que Butor définit les principes théoriques qui seront à la base de ses autres romans : le rôle fondamental de l'imaginaire dans la compréhension du réel⁵², l'importance des permutations de pronoms et du monologue en tant qu'instruments de traduction

⁵⁰ M. Butor, *Intervention à Royaumont*, op. cit., p. 254.

⁵¹ *Ibid.*, p. 255.

⁵² M. Butor, *Recherches sur la technique du roman*, op. cit., p. 438 : « Nous sommes à chaque instant obligés de faire intervenir dans les récits une distinction entre le réel et l'imaginaire, frontière très poreuse, très instable, frontière qui recule constamment, car ce qu'hier nous prenions pour réel [...] nous le reconnaissons aujourd'hui comme imagination. Impossible de céder à l'illusion que cette frontière serait définitivement arrêtée. Chassez l'imaginaire, il revient au galop. [...] Le seul moyen de dire la vérité, c'est donc de « travailler » sur le récit. Le roman, fiction mimant la vérité, est le lieu par excellence d'un tel travail ».

des divers niveaux de la conscience, la description minutieuse des objets que Butor appelle « réalisme optique »⁵³ participent alors à la recherche d'une nouvelle mythologie afin d'atteindre une forme romanesque inédite.

Ainsi, le processus de transformation de l'écriture butorienne qui aboutit à la complète désintégration de la narration dans *Mobile*⁵⁴, apparaît sous la forme d'une réflexion méthodologique dans les différentes étapes de la rédaction de son premier roman, le seul qu'il ait écrit à la main. Par les phases du travail d'écriture, *Passage de Milan* révèle les efforts par lesquels Butor essaie de construire un système de discontinuité cohérente afin d'englober une réalité qui se révèle insaisissable. Les métamorphoses du roman, que certains passages rédactionnels permettent d'éclaircir, démontrent la progressive transformation de l'immeuble de *Passage de Milan* en un modèle de construction narrative qui permet une nouvelle interprétation du temps par l'exploration d'un espace encombré d'objets.

⁵³ *Ibid.*, p. 443-444 : « 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 [...] c'est un espace dans lequel les directions ne sont nullement équivalentes, un espace encombré d'objets qui déforment tous nos parcours [...] ».

⁵⁴ M. Butor, *Mobile : Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.