

La technique de la description dans les romans de Michel Butor
Une étude Préparée par

Amr Ali Gomaa

Michel Butor adopte comme les réalistes certaines techniques particulières afin de colorer ses romans par la teinture réaliste. En ce sens, Butor écrit commentant les romans de Balzac : « Chez un Balzac, la relation du lieu décrit avec celui où le lecteur est installé revêt une importance toute particulière. Il a une conscience aiguë du fait que ce dernier est précisément situé, et il organise toute sa construction à partir de cette condition essentielle. »¹

*Pour mieux comprendre, la technique de la description de Butor et ses spécificités. Il s'agit à cet égard d'établir le parallèle entre la technique de la description de l'immeuble dans *Passage de Milan*, la description de la pension de Madame Vauquer dans *Le Père Goriot* et l'immeuble parisien de *Pot-Bouille* de Zola. Commençons par *Le Père Goriot*. Dans ce roman, Balzac décrit avec une grande minutie le quartier et la pension bourgeoisie de Madame Vauquer située à Paris en 1819. La description est caractérisée par la teinture intégralement : « Réaliste dans la mesure où Balzac se refuse à idéaliser la réalité à la manière des romantiques. Il cherche à reproduire les objets tels qu'ils sont, y compris dans leur abjection. (...) la volonté réaliste, anti-idéaliste, de l'auteur apparaît dans la forme neutre et objective qu'il donne à la description. »²*

Balzac se met à décrire méticuleusement cette pension, de l'extérieur à l'intérieur : « La façade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Genève, où vous la voyez coupée dans sa profondeur. (...), le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. (...), Le premier étage contenait les deux meilleurs appartements de la maison... »³

Pour *Pot-Bouille*, dès la première page de ce roman, Zola nous invite à découvrir cet immeuble « tout bourgeois », par le nouvel habitant Octave Mouret et son ami M. Campardon qui habite au troisième étage de cet immeuble situé « Rue Choiseul », à Paris. A l'instar de Balzac, Zola nous représente avec précision le système architectural de cet immeuble: « (...), Le vestibule et l'escalier étaient d'un luxe violent. En bas, une figure de femme, une sorte de Napolitaine toute dorée, portait sur la tête une amphore, d'où sortaient trois becs de gaz, garnis de globes dépolis. Les panneaux de faux marbre, blancs à bordures roses, montaient régulièrement dans la cage ronde... »⁴

En ce qui concerne *Passage de Milan*, Michel Butor dit fort bien que : « j'avais besoin d'une représentation de Paris », retenons ce terme de la représentation, qui nous relève l'œuvre butorienne dès *Passage de Milan* à ses œuvres expérimentales.⁵ Butor a choisi d'implanter ses personnages dans des villes réelles, comme au 15 passage de Milan. Cette adresse se réfère à : « Une indication du quartier dans lequel se situe, le quartier de l'Europe, sur la rive droite de Paris, près de la gare Saint-Lazare, dans lequel toutes les rues ont des noms de villes européennes... »⁶ Cet immeuble représente Paris dans les années quarante avec ses caractéristiques,

sociales, architecturales et culturelles qui marquent cette époque définitive de la France.

Dans ce prototype et au niveau de la classification sociale, Butor nous offre un schéma éclatant de la société parisienne de cette période. Il commence par les religieux au premier étage, au deuxième étage loge la famille Mogne, au troisième étage et dans le centre : « Comme une araignée dans sa toile, vit un juif, riche, savant, égyptologue et écrivain, et de mœurs douteuse : Samuel Léonard. »⁷

Dans le quatrième étage, où le théâtre du drame habite une famille aisée. Au cinquième étage habitent les peintres et finalement : « Au rez-de-chaussée et au dernier étage sont logés les ouvriers, les étudiants, les domestiques, tous sans aucune influence mais sans qui rien ne fonctionnerait. »⁸

En fait, Butor adopte un nouveau procédé pour la description architecturale de cette maison. Cette description dépend en premier lieu du lecteur diligent pour déchiffrer l'énigme de la construction de cet édifice puisque, l'auteur ne décrit pas complètement comme dans les deux romans préalables, l'espace ou le milieu où se déroulent les événements comme chez les réalistes. Mais il s'appuie sur la description partielle de l'espace, puisqu'il décrit une pièce ou une partie de l'appartement à chaque étage et le lecteur doit capter ces parties afin d'arriver à une vision parfaite de l'immeuble. Dans ce contexte Butor écrit que : « Les relations d'espace y sont particulièrement importantes. Si l'on veut y comprendre quelque chose, il faut 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, la caméra du narrateur change perpétuellement de place et d'objectif, de vitesse, de filtre, il y a une mobilité perpétuelle ». ⁹ Il affirme également cette notion dans le roman, lorsqu'il décrit la salle à manger au premier étage chez les religieux : « Ce sont les mêmes murs qui se prolongent, et continuent encore chez Léonard et chez Vertigues mêmes fenêtres, mêmes portes aux mêmes places, même cheminée, même miroir, mais au premier chez les curés, le carré de la table est en pointe dans le cube de la salle qui paraît grand ». ¹⁰ Ou lorsqu'il décrit le salon de Samuel Léonard au centre de l'immeuble (p.67).

Notons également que, Butor adopte dans la description de ce roman un nouveau procédé dépend de la description verticale pour l'espace de cette maison: « La chambre de Gaston Mourre, chez les de Vere, au-dessus de celle d'Angèle Vertigues, encombrée de meubles déplacés, au-dessus de celle d'Henriette Ledu, chez Léonard(...), au-dessus de celle de l'abbé Alexis, qui se couche exténué, et triste. »¹¹

Il poursuit la description architecturale spécifique de cet immeuble construit selon le style : « Énigmatique »¹² de cette période, où il y a deux escaliers : « Le grand escalier »¹³ pour les habitants et l'autre pour les servants, et l'ascenseur : « Dans cette maison, les deux escaliers son côté à côté, séparés seulement par des fenêtres de verre dépoli. »¹⁴ « La paroi dépolie séparant les deux escaliers diffusait sur les marches étroites une fine lumière poussiéreuse. »¹⁵

Dans cette perspective, Butor décrit les chambres du sixième étage dans cette maison : « Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir à deux coudes, éclairé de jour par trois trous carrés qui traversent l'épaisseur du 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,...

¹⁶

Il est à noter que, dans les deux exemples ci-dessus et tout au long du roman, la débilité et la faiblesse de l'éclairage dans cet immeuble reflète la défaillance de l'électricité et les moyens d'éclairage dans cette période lors de la guerre. D'autre part, Aziza Awad, note que : « Le romancier (c'est-à-dire Butor) a tendance à écrire souvent l'espace sous une faible lumière. Dans le reflet d'une petite lampe, le cadre spatial est toujours mal éclairé. Le décor n'est donc jamais décrit dans son intégralité. Il y a souvent une partie de l'espace qui n'est pas du tout donné, ou qui, faute d'éclairage, est mal décrite. La peinture du lieu n'est jamais claire parce que le regard de l'auteur ne porte pas sur tout le cadre. »¹⁷

Cette composition architecturale de ces trois édifices, nous montre la particularité et la spécificité de la description butorienne. Balzac commence son roman par une description amplement détaillée dans plus de neuf pages pour les parties de la pension de Madame Vauquer, cette longue description au début de ce roman : « Est un des seuls moyens de saisir la réalité »¹⁸. En ce qui concerne Pot-Bouille Zola : « Choisit l'espace panoptique de la maison pour démasquer l'hypocrisie bourgeoise ».¹⁹ Également dans Pot-Bouille, nous remarquons presque les mêmes facteurs de Balzac, mais avec une description toute neuve et beaucoup plus simple que celle de Balzac. Il s'efforce dès la phrase-incipit de son roman de nous montrer l'aspect bourgeois de cette maison. C'est pourquoi, il nous paraît que les deux écrivains Balzac et Zola profitent intelligemment de l'exposition à la description de l'espace narratif dans leurs romans. Cependant, Butor adopte une méthode qui correspond à sa vision d'une époque anarchique et des individus fantoches.

Finalement, il nous paraît que, Butor est censé plus que Balzac divulguer l'absurdité et l'incohérence de la société française dans cette ère. En d'autres termes, cette description détaillée de cet immeuble n'a pas seulement pour but de teinter le roman par la couleur réaliste, mais aussi pour mettre en évidence les mystifications et les déficiences sur lesquelles sont apprêtées la réalité de ses individus.²⁰

Pour L'Emploi du Temps, Butor nous invite à découvrir la ville de Bleston, ou plus précisément la ville anglaise de Manchester où il a travaillé comme professeur après son travail en Égypte, par le personnage-narrateur du roman : « La ville de Bleston inspirée en grande partie par la ville de Manchester où j'ai passé un certain temps. »²¹

L'ampleur réaliste dans ce roman est beaucoup plus claire que dans le roman précédent. A première vue, Butor se lance dans ce roman par un guide de lecture, autrement dit par le plan de la ville de Bleston dans la première page du roman. Ce plan imaginé est censé orienter le lecteur dans le dédale spatial de Bleston, donnant continûment l'impression du réelle. Aussi, il se : « Fonctionne comme une sorte de « table des matières » : il visualise l'histoire, en concentrant sur l'étendue d'une seule page toute une d'aventures. (...) le plan est donc une image codée du récit de l'aventure, image que l'aventure du récit va codée »²², ou proprement dit, ce plan : « Ajoute du visible au lisible et déploie concrètement l'espace puisqu'il permet ainsi de suivre les grands axes de déplacement du personnage-narrateur. »²³

Ensuite, la description diligente de l'espace urbain de cette ville et ses données ainsi que les bus, les gares, les restaurants et les hôtels, au même titre que les personnages et leurs habits. Il commence la description de la ville par la description de la gare de Bleston : « (...), cette inscription blanche sur de longs rectangles rouges : « Bleston Hamilton Station »²⁴, « J'ai posé mes pieds sur le quai presque désert,... »²⁵, « J'avais faim, mais, dans le grand hall, les mots « bar », « restaurant », s'étalaient au-dessus de rideaux de fer baissés. »²⁶

Il poursuit sa description minutieuse de la gare de Bleston, en mentionnant en même temps la classification sociale, notamment quand il n'a pas réussi à ouvrir la salle d'attente de la première et de la deuxième classe : « Je lisais au-dessus des portes : « Chef de gare », « Sous-chef de gare », « Consigne », « Salle d'attente de première classe » (j'ai tourné la poignée, j'ai tenté d'ouvrir), « Salle d'attente de deuxième classe » (même insuccès), « Salle d'attente de troisième classe » (c'était allumé à l'intérieur). »²⁷

Pour la description de la ville. Butor nous invite à découvrir la ville de Bleston par Revel. Il réussit à nous décrire la ville selon sa propre vision et selon ses impressions. Revel qui répète tellement qu'il travaille chez Matthews and Sons : « Soixante-deux white Street »²⁸, pour aller à cette adresse il nous raconte soigneusement les détails de cette aventure : « Si ce n'est pas trop loin de l'Ancienne Cathédrale, le mieux est de prendre le bus 17. La maison est toute proche, la deuxième rue à droite. (...), « vous ferez bien de descendre à Tower Street. »²⁹

De même, lorsqu'il achetait le premier plan de Bleston chez la papeterie d'Ann Bailey : « Un peu plus loin dans Tower Street ».³⁰ il nous explique les endroits de Bleston sur une carte, en la divisant en : Places, maisons, parcs et canaux attribuant à chaque division une couleur particulière : « Le rose pâle des maisons, celui, plus soutenu, des monuments publics, réservant les rues dominées par deux grandes artères qui se croisent perpendiculairement, à l'angle sud-ouest de la place de l'Hôtel- de Ville,... »³¹

Cet exemple, met l'accent d'une part sur le rôle des couleurs dans les romans de Butor et d'autre part, sur l'intérêt extrême accordé par Butor à la description réaliste de la ville. En outre, ce choix réaliste pour les noms des rues et des places, dans le roman a des significations importantes, puisque ces noms adoptés correspondent d'une manière ou d'une autre à la nature et à l'identité du lieu : « Dans notre vie ordinaire, et dans ce roman ordinaire qu'est le roman traditionnel, les noms de rue apportent une certaine sécurité. C'est le cadre d'une vie, le décors d'une intrigue »³², comme par exemple, white Street, Copper Street, ces noms conviennent plus au moins aux noms des villes anglaises : « Les rues de Bleston ont des noms qui pourraient être ceux d'une ville anglaise, sans jamais renvoyer à un référent précis. »³³ Au même titre que, la description des lieux et des rues de Bleston, Butor nous décrit le réseau de transport à Bleston, puisque il répète tant de fois les numéros des bus et leurs destinations (pp.42-65). Donc, nous connaissons que Revel prend chaque matin le bus 17 pour aller à son travail soixante-deux White Street, et pour revenir à son exil, « l'Écrou » chaque soir : « Le bus 17 qui m'a ramené jusqu'à l'Écrou, et que j'ai repris le lendemain dimanche vers onze heures,... »³⁴

Il est à noter également à cet égard que, Butor a choisi pour ses romans, un cadre autrement dit un espace urbain. La ville* de Paris est l'espace de trois de ses

romans : Passage de Milan, La Modification, et Degrés, cependant, dans ce récit c'est la ville de Manchester qui est décrite sous le nom de Bleston. Cet espace urbain est bien décrit dans L'Emploi du Temps, au même titre que dans ses autres romans, puisqu'il excelle à montrer soigneusement les apparences de la civilisation européenne. Butor décrit dans ce roman, par exemple, l'un des aspects de la vie en Angleterre c'est le bus de deux étages : « (...), je suis arrivée enfin à ce rectangle à peine plus long que large, très agité, avec tout un troupeau de bus rouges et bleus à deux étages, ... »³⁵, dans un autre exemple Revel révèle sa fascination de ce bus de deux étages : « Je suis monté à l'étage supérieur d'où j'ai regardé les automobiles glisser au-dessous de moi comme des poissons de rivière. »³⁶

La représentation de Bleston est dominée par la dualité, ou bien par le dédoublement, deux gares ; Bleston Hamilton Station, Bleston New Station, deux cathédrales ; l'Ancienne cathédrale et la Nouvelle cathédrale, deux plans, deux romans, ... etc. Ce dédoublement : « Opère des déplacements et des condensations d'images ». ³⁷ De même ce dédoublement spatial opère une double polarisation, conférant continûment l'impression labyrinthique pour le personnage-narrateur et pour le lecteur du roman.

* « La ville est un thème absolument essentiel pour nous aujourd'hui. C'est un thème essentiel depuis des siècles, mais c'est particulièrement important pour nous aujourd'hui parce que justement la ville est dans un moment critique. » ³⁶

La description des gens est l'un des moyens à montrer l'état réaliste d'un pays. Ces descriptions aident également, les lecteurs à connaître l'état, les habitudes et les goûts des gens dans n'importe quelle époque. Dans un portrait presque parfait, Butor décrit l'allure misère des certains voyageurs dans la station de Bleston : « J'ai vu deux hommes qui dormaient sur les bancs de bois, deux hommes très sales, l'un allongé sur le côté, le visage caché sous un chapeau, versée, la bouche ouverte, presque sans dents, avec une barbe de quinze jours et une croûte sur la pommette droite, laissant trainer par terre sa main droite à laquelle il manquait deux doigts... »³⁹ Ce portrait montre l'état misérable des voyageurs dans cette station. Cette situation laisse ses ombres sur le séjour de Revel à Bleston. Dans sa description réaliste de Bleston. Il nous semble que Butor ne se borne pas à décrire les rues, les moyens de transport et les gens. Il décrit également, le temps de Bleston lors de son arrivée, au mois d'octobre, pendant l'automne : « Sur la place (Alexandra place), il y avait un grand ciel d'octobre, avec un soleil pâle et bas, un peu rose, dans la course des nuages semblables à des troupes d'animaux de toundras au pelage humide, et le vent soulevait en tourbillons sur les trottoirs tickets, fétus, coupeaux et feuilles mortes. »⁴⁰

Il nous reste à dire que, dans L'Emploi du Temps, Butor adopte une technique particulière de la description dans ce roman : « Nous n'avons jamais dans L'Emploi du Temps, une image qui prétende être totale, complète et définitive, comme la description de la ville qu'un romancier traditionnel placerait éventuellement en tête de son livre ; mais selon l'optique propre de chaque moment de l'histoire, des images partielles, contradictoires, ... »⁴¹ Cette technique nous renvoie au Passage de

Milan où l'image n'est jamais complète, pour cela dans L'Emploi du Temps la lutte : « N'est pas une lutte de l'homme et du monde, c'est une lutte entre elles des images contradictoires qu'un homme se fait du monde. »⁴²

En ce qui concerne, La Modification, Butor poursuit ses descriptions purement réalistes: « Le narrateur semble se livrer à un véritable inventaire des lieux et des objets, arrêtant son regard et le nôtre sur les détails les plus signifiants »⁴³. Cette description réaliste a commencé par la précision méticuleuse pour les étapes et les relais du voyage, le vendredi 15 novembre 1955, dans le train 609 1^{er}, 2^e, 3^e classes Paris-Lyon, et l'annonce de cet indicateur Chaix et ses détails : « C'est l'édition du 2 octobre 1955, service d'hiver, valable jusqu'au 2 juin 1956 inclus »⁴⁴ « (...) en face de vous, avec son cadran à l'entrée aux aiguilles immobiles marquant non point l'heure qu'il était mais celle où le train devait partir, huit heures dix, et la pancarte indiquant les principaux arrêts de cette liste que vous connaissez par cœur : Laroche, Dijon, Chalon, Macon, Bourg, Aix-les-Bains, Chambéry, Mondain, Turin, ... »⁴⁵ Butor n'omet pas de rappeler à son lecteur-voyageur que sur le train Paris-Lyon il n'y a pas de diner puisque : « A ce moment-là c'en sera un autre, italien, il s'arrêta à Dijon et en repartira à onze heures dix-huit, il passera à Bourge à treize heures deux, quittera Aix-Bains à quatorze heures quarante et une, ... »⁴⁶

Pour le train Lyon-Rome, Delmont utilise la description subjective, puisqu'il n'est pas sûr pour les arrêts de ce train. C'est pourquoi, il utilise certaines expressions qui représentent son incertitude, ainsi que « peut-être », « (...) », Mais après Modane, il vous faudrait un indicateur italien, car dans celui-ci il n'y a rien d'autre que cette page avec les étapes principales : Turin, Gênes, Pise, alors qu'il y aura sûrement quelques autres arrêts, à Livourne vraisemblablement, peut-être à Civitavecchia ».⁴⁷ Également, Butor utilise ce que l'on appelle la phrase rituelle pour mettre en évidence la réalité de ce voyage : « Passe la gare de Fontainebleau-Avon ».⁴⁸ Cette détermination des gares : « Indiquent en effet clairement le chemin parcouru et celui qui reste à parcourir : Fontainebleu succède nécessairement à Paris comme Dijon à Fontainebleu et il faudra des heures et des kilomètres avant d'arriver à Rome... »⁴⁹

Au même titre que les indications objectives des gares. Butor utilise la température pour attribuer à son voyage la teinture réaliste. Au début de son trajet Delmont sent que : « La température s'est sensiblement élevée et vous sentez chauffer cet étroit tapis de métal entre les banquettes, décoré de rayures en losanges ».⁵⁰ Peu à peu : « La température a continué de s'élever pendant votre absence, ou bien c'est le mouvement que vous avez pris, le liquide chaud que vous avez bu, ... »⁵¹

Le train est l'un des moyens modernes de transport. Ce moyen joue un rôle capital dans les romans de Butor, nous le trouvons dès Passage de Milan, dans une phrase-rituelle tout au long du roman : « Le passage du métro sous la rue fait trembler le verre à dents sur la tablette ».⁵² Ce passage perpétuel sous l'immeuble est un élan symbolique du trébuchement de cet édifice, qui en fait se réfère au trébuchement de la France dans la seconde guerre. Aussi il fonctionne comme un indice qui vise à donner au lecteur la perception perpétuelle de l'écoulement du temps dans le roman.

Dans L'Emploi du Temps, le train est le moyen qui porte Revel à son exil à Bleston, dans lequel il souffre tellement lors de son voyage jusqu'à son arrivée à

Bleston, puisqu'il : « Prend un autre train ». ⁵³ Ainsi, il arrive très tôt à Bleston pour commencer la lutte contre cet exil : « Si j'avais su à quel point son heure d'arrivée était incongrue dans la vie d'ici, je n'aurais pas hésité, certes, à retarder mon voyage d'un jour, en télégraphiant mes excuses ». ⁵⁴ Également, ce voyage en chemin de fer implique une liaison entre la notion spatio-temporelle dans le roman. ⁵⁵

En ce qui concerne le train dans *La Modification*, il n'est pas seulement un moyen de transport, mais il est un thème important dans la construction du roman. A première vue c'est l'espace qui connaît les chroniques de l'aventure de Léon Delmont dans le roman. En outre, ce train, particulier : « Devient le microcosme de l'univers tout entier. Ce train semblable à d'autre devient le lieu mythique d'une métamorphose. Ce train qui permet le voyage comme déplacement dans l'espace symbolise le déplacement des représentations qu'opère chez le lecteur son voyage dans le livre ». ⁵⁶ De même cet emploi du train dans ce roman met en valeur l'intérêt du voyage comme un thème structurant de l'œuvre butorienne, il rend le récit plus lucide et plus simple, selon Butor : « Toute fiction s'inscrit en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est le thème fondamental de toute littérature romanesque; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus implicite que celui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit. » ⁵⁷

C'est pourquoi, Butor donne une importance extrême à la description du train qui est le lieu principal dans *La Modification*. Cette description confère également à la teinture réaliste du roman, il se lance dès le premier moment de son trajet à décrire sa place dans le train : « Si vous êtes entré dans ce compartiment, c'est que le coin couloir face à la marche à votre gauche est libre, ... ». ⁵⁸ Il se met à peindre les sièges dans le train, « (...), vous apercevez assez distinctement l'intérieur d'un autre wagon de modèle plus ancien aux bancs de bois jaune, aux filets de ficelle, ... ». ⁵⁹ Il n'omet pas également de décrire les désordres dans le compartiment : « Ici, dans ce compartiment, bercés et malmenés par le bruit soutenu, par sa profonde vibration constante soulignée irrégulièrement de stridence et d'hululations en touffes épineuses, ... ». ⁶⁰ Aussi, il nous décrit les vêtements du garçon du wagon-restaurant : « Avec sa casquette et sa veste blanche, ... ». ⁶¹ Pour la description dans le compartiment : « En fait nous sommes en face d'une auto-description ». ⁶² Cette description constante pour les plus petits détails dans le compartiment et en dehors du compartiment livre au lecteur l'impression de l'illusion réaliste de ce voyage. Il commence la description dans le compartiment par les portraits des voyageurs : « Soudain tous les regards se tournent vers la porte que d'un seul coup d'épaule, sans apparence d'effort, ouvre en grand un homme rougeaud, essoufflé, qui a dû monter dans le wagon juste au moment où le train s'ébranlait, ... ». ⁶³ « (...), un jeune homme qui doit avoir finir son service militaire, blond, vêtu de tweed gris clair, avec une cravate à raies obliques rouges et violettes, ... ». ⁶⁴ « Une femme toute vêtue de noir, agitée, assez petite, avec un visage déjà ridé, ... ». ⁶⁵

Butor ne se borne pas à décrire son compartiment, mais de temps en temps il décrit également, l'espace extérieur, ces descriptions représentent l'impact extrême du cinéma et les images mouvantes sur les images décrites dans le roman. Il est à

noter que, ces descriptions sont moins précises que les descriptions intérieures : « L'espace extérieur s'agrandit brusquement, c'est une locomotive minuscule qui s'approche et qui disparaît sur un sol zébré d'aiguillages : votre regard n'a pu la suivre qu'un instant comme le dos, ... »⁶⁶

Les descriptions extérieures, tout au long du roman sont souvent préfixées par l'emploi thématique de ces phrases-thèmes, « De l'autre côté du corridor, ou, au-delà de la fenêtre : « De l'autre côté du corridor passe un long train de marchandises avec des wagons frigorifiques en bois peint de blanc sale, marqués de grandes lettres noires. »⁶⁷, « Au-delà de la fenêtre, la pluie est devenue plus violente, frappant la vitre de grosses qui commencent à descendre lentement en traçant des ruisseaux obliques. »⁶⁸

Il nous semble aussi que, Delmont a recours à la description extérieure, tout au long du roman, dans le but de mettre fin à : « Ce remusement intérieur, à ce dangereux brassage et rabâchage de souvenir, ... ». ⁶⁹ Cette description méticuleuse du compartiment et du train a pour but de : « Faciliter notre adhésion à la fiction, ... »⁷⁰

Ce genre de description sert également, comme un mémoire autrement dit comme un registre historique pour les objets et pour les thèmes anciens : « Quelques années plus tard, (écrit-Butor), j'ai publié un livre intitulé La Modification qui se passe dans un wagon de chemin de fer. Quand il a été traduit en anglais un critique a dit, à quoi cela sert-il de décrire un wagon de chemin de fer ? Tout le monde a pris le chemin de fer, et tout le monde sait bien comment est un wagon de chemin de fer. Mais aujourd'hui les trains ne sont plus du tout comme ils étaient à l'époque, et par conséquent rien ne serait compréhensible dans ce livre si la description n'avait pas été aussi minutieuse. »⁷¹

En ce qui concerne, la description des deux villes ; Paris et Rome. Il nous semble que, Butor décrit ces deux villes à la manière d'un guide touristique ou d'un touriste français amateur de Rome et de ses traces modernes ou anciennes : « Parce que vous aviez envie comme un touriste, à pied, ... ». ⁷² A Paris, Delmont décrit même, les restaurants, les cafés, les cigarettes, la musique et les livres italiens : « (...), mais parce que vous aviez envie de prolonger encore un peu cet itinéraire romain que vous aviez suivi tout au long de cette journée à travers la ville de Paris, ... ». ⁷³ En outre, la décoration, et la place de son appartement portent l'odeur et le style italien : « Dans votre chambre, vous avez ouvert la fenêtre, considéré la masse noire du Panthéon que vous devinez dans la pluie au-dessus de quelques phares humides, avec les thermes de Julien, de tous les monuments de Paris celui qui le plus régulièrement ramène votre esprit vers Cécile, ... »⁷⁴

Il poursuit la même technique en décrivant la ville éternelle la ville baroque*, la ville de Rome, cette description d'un passionné de cette ville avec ses histoires et ses ruines. Ce touriste franco-italien possède un guide bleu : « De Rome et de Paris ». ⁷⁵ En même temps, ce guide a pour but de lui dévoiler les secrets et les majestés de Rome le berceau du christianisme : « Tout le reste de la matinée vous serez seul, pas encore installé, votre valise toujours à la consigne, un touriste à Rome, et vous profitez de cette liberté, de cette vacance pour aller voir un musée où vous n'êtes plus entré depuis des années, depuis que vous connaissez Cécile, ... »⁷⁶

Dans ce roman, Butor décrit les lieux préférés de Delmont à Paris et à Rome. Vu que, dès la première page de ce roman Butor nous montre Delmont comme un touriste ou un prisonnier fuyant du châtimeut de sa vie affligée avec cette femme qu'il n'aime pas. Donc ses descriptions concernent seulement le musée du Louvre et les traces romaines à Paris et à Rome, ou d'un autre terme les lieux

* « Baroque : ce mouvement artistique qui s'épanouit entre 1550 et 1665, privilégia la luxuriance des sensations, la mobilité de toute forme, une esthétique du mouvement, de la métamorphose, de l'illusion et de l'instabilité. En opposition avec les règles rigides du classicisme, le baroque multiplia les audaces dans le choix de ses images, dans la liberté de ses idées. »⁷⁷
qui l'aident à oublier ses chagrins, ses mélancolies et sa vie désespérée auprès de sa femme.

Cependant, dans les romans de Balzac et de Flaubert les descriptions des lieux sont beaucoup plus détaillées que chez Butor. A titre d'exemple, dans Eugénie Grandet, Balzac nous décrit la maison de M. Grandet dans presque vingt-six lignes. Il se lance par la description de la partie extérieure de cette maison, puis il décrit en détail la salle principale de la maison et enfin, la lumière et le système d'éclairage dans cette pièce, en montrant en même temps, l'avarice de M. Grandet : « Cette maison pâle, froide, silencieuse, située en haut de la ville. Une grille carrée, petite, occupe le milieu de la grande porte. Un marteau prend à côté. Par la petite grille, les curieux peuvent apercevoir, au fond d'un couloir obscur, quelques marches qui conduisent à un jardin entouré de murs épais, humides. »⁷⁸

Il est à noter que, la description de La Modification, où l'auteur nous décrit les traces de Rome à Paris révèle un tel rapprochement révélateur d'une conception symbolique très pertinente entre ces deux grandes villes Rome-Paris, puisque selon Butor : « Paris s'efforce de ressembler à Rome avec des monuments qui vont faire que Paris va être une nouvelle Rome. On choisit les monuments les plus romains qu'on peut et le monument romain par excellence, c'est l'arc de triomphe. D'où l'arc de triomphe du Carrousel, mais c'est quelque chose de mythiquement tellement fort que ça ne nous a pas suffi. (...) à travers Rome, il y a une référence plus lointaine. Il y a un type de monument qui fascine les touristes français à Rome où les pèlerins français à Rome, ce sont les pyramides de Cestius, les obélisques. (...) il y a un moment où les Français sentent que pour que Paris soit vraiment l'héritière de Rome. »⁷⁹

Quant à Degrés, il adopte la même technique qui vise à colorer son dernier roman par la teinture réaliste. Puisque le sujet de ce roman est différent. L'auteur invente d'autres procédés qui conviennent en fait au thème du roman. Pour arriver à son but, ce roman est structuré à l'aide de deux éléments principaux : à première vue, les liens de parenté entre élèves et professeurs de seconde A. Ensuite l'emploi du temps des cours de cette école.⁸⁰ Dans ce roman, Butor construit une chaîne des relations familiales très solides entre les professeurs et les élèves de cette classe. En fait, les adresses de ces groupes sont des adresses que l'on peut vérifier et qui confèrent à la vraisemblance comme : « Pierre Ellier et Pierre Vernier; rue de Canivet-même immeuble, même palier.

- Alain Mouron et Henri Jouret ; rue de Pré-aux-clercs, même immeuble.
- René Bailly et Michel Daval ; rue Pierre- Leroux, immeubles cantiques.
- Denis Régnier et M. Bonnini ; rue de Cardinal- Lemoine, habitent en quelques numéros l'un de l'autre.
- Bernard Hubert et François Hutter ; avenue d'Emile Zola. »⁸¹

En outre, loin de la classe et de la vie scolaire, Butor nous raconte le quotidien de certains protagonistes, en évoquant également certains lieux réels comme par exemple : la place de l'Opéra et le musée d'Athènes pour confirmer le concept du réalisme dans le roman : « Le 21 octobre, je t'ai retrouvé au restaurant de la rue des Saints Pères où tu m'avais fait diner le jour de mes quinze ans. Tu m'as fait boire du café et un peu de cognac, tu m'as offert des cigarettes et je t'ai expliqué que je ne pourrais pas rester, parce que je devais aller chez le dentiste. Je t'ai parlé un peu d'Alain Mouron, de M. Bailly, des classes de la veille »⁸², « Le samedi, avec Micheline Pavin, ton oncle Pierre a visité une dernière fois le musée national d'Athènes ; c'était leur adieu à la ville et au paysage »⁸³, « Ton oncle avait donné rendez-vous à Micheline Pavin près de son bureau, dans un café de la place de l'Opéra. »⁸⁴

Ensuite, il nous donne un emploi du temps parfait aux élèves et aux professeurs de cette école. Cet emploi du temps ressemble à l'emploi du temps dans les lycées français à cette époque. C'est pourquoi, il s'efforce de préciser ses dates et ses thèmes. Toutes ces précisions afin de colorer le récit par la couleur réaliste : « C'est seulement le samedi que nous sommes retrouvés dans cette salle, pour la leçon d'histoire suivante, parce que l'heure de géographie du mercredi n'a pas lieu toutes les semaines, une fois sur deux, alternant avec une heure de mathématiques que vous donne M. du Marnet. »⁸⁵

D'après ce qui précède, il nous semble que, la description dans les romans de Butor est une description : « Labyrinthique »⁸⁶, de même, Butor dépend dans ses descriptions du lieu d'une technique particulière. Ce procédé consiste sur l'ensemble, qui correspond en fait à la modernité. Le passage suivant nous explique les particularités de la description spatiale dans les romans de Butor : « Il n'existe pas à ma connaissance de roman qui se passe dans un seul lieu bien isolé. Lorsqu'il y en a l'apparence, en fait, par certain nombre d'artifices, on saute à d'autres lieux. (...). Organiser ainsi la façon dont les lieux vont se « commander », se représenter les uns à l'intérieur d'autres. »⁸⁷

Bibliographie

- 1- Michel Butor, Répertoires II, Paris, les Éditions de Minuit, 1964, p.401.
- 2- Pascal Debailly, Le Père Goriot Balzac, Paris, Hatier, 1989.p.6.
- 3- Honoré de Balzac, Le Père Goriot, Paris, Flammarion, 1966, p.13.
- 4- Emile Zola, Pot-Bouille, Livre de poche, 1941, p.7.
- 5- Georges Raillard, Michel Butor, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p.50.
- 6- Michel Butor, Improvisations sur Michel Butor, La Différence, 1963, p.75.
- 7- Georges Raillard, Butor, coll, Union general d'Édition, 1974, p.57.
- 8- Ibid.p.57.
- 9- Michel Butor, Improvisations sur Michel Butor, op.cit.p.71.
- 10- Michel Butor, Passage de Milan, les Éditions de Minuit, 1954, p.65.
- 11- Ibid. p.140.
- 12- Aziza Awad, L'immeuble parisien dans Pot-Bouille d'Emile Zola et dans Passage de Milan de Michel Butor : du chronotope au mythe, Paris, EDILIVRE APARIS, 2011, p.228.
- 13- Michel Butor, Passage Milan, p.25.
- 14- Ibid.p.30.
- 15- Ibid.p.135.
- 16- Ibid.p.15.
- 17- Aziza Awad, op.cit.p.91.
- 18- Honoré de Balzac, Eugénie Grandet, préface d'Evelyne Bloch-Dano, Paris, Nathan, 1995, p.111.
- 19- Patricia Carles, Béatrice Desgranges, Zola, Paris, Édition Nathan, 1991, p.65.
- 20- Georges Raillard, Michel Butor, op.cit.p.52.
- 21- Michel Butor, Entretiens, Quarante ans de vie littéraire, volume 1, Éditions, Joseph K, 1999, réunis, et présentés par Henri Desoubes, p.219.
- 22- Elise Jongeneel, Michel Butor, Le Pacte Romanesque, Librairie José Corti, 1988, p.65.
- 23- Henri Mitterrand, L'Emploi du Temps, Paris, Nathan, 1995, p.23.
- 24- Michel Butor, L'Emploi du Temps, Paris, les Éditions de Minuit, 1956, p.10.
- 25- Ibid.p.10.
- 26- Ibid.p.11.
- 27- Ibid.p.12.
- 28- Ibid.p.24.
- 29- Ibid.p.24.
- 30- Ibid.p.48.
- 31- Ibid.p.55.
- 32- Pierre Brunel, Butor L'Emploi du Temps, le texte et le labyrinthe, Paris, Presses universitaires de France, 1995..p.52.
- 33- Ibid.p.54.
- 34- Michel Butor, L'Emploi du Temps, p.40.
- 35- Ibid.p.66.
- 36- Michel Butor, L'Emploi du Temps, pp.24-25.
- 37- Viviane Rosé, La ville comme une figure de l'immonde, in Analyses et Réflexions sur Butor, L'Emploi du Temps, éditions Marketing, 1995, p.42.
- 38- Bernard Valette, Entretien avec Michel Butor, in Analyses et réflexions sur Butor, L'Emploi du Temps, marketing 1992, p.22.
- 39- Michel Butor, L'Emploi du Temps, p.14.

- 40- Ibid.p.18.
- 41- Roger Marie Albérès, Butor, Paris, Éditions Universitaires, 1964, p.56.
- 42- Roger Marie Albérès, Métamorphoses du Roman, Éditions Albin Michel, 1966-1972, p.155.
- 43- Françoise Van Rossum-Guyon, Critique du Roman, Essais sur La Modification de Michel Butor, Paris, Gallimard, 1970, p.60.
- 44- Michel Butor, La Modification, les Éditions de Minuit, 1957, p.26.
- 45- Ibid.pp.19-20.
- 46- Ibid.pp.30-31.
- 47- Ibid.p.31.
- 48- Ibid.p.15.
- 49- Françoise Van Rossum, op.cit.pp.60-61.
- 50- Michel Butor, La Modification, p.20.
- 51- Ibid.p.23.
- 52- Michel Butor, Passage de Milan, p.13.
- 53- Michel Butor, L'Emploi du Temps, p.21.
- 54- Ibid.p.10.
- 55- Viviane Rosé, La ville comme une figure de l'immonde, in Analyses et Réflexions sur Butor, L'Emploi du Temps, op.cit.p.41.
- 56- Françoise Van Rossum, op.cit.pp.283-284.
- 57- Michel Butor, Essais sur le Roman, op.cit.p.50.
- 58- Michel Butor, La Modification, p.8.
- 59- Ibid.p.10.
- 60- Ibid.p.13.
- 61- Ibid.p.93.
- 62- Henri Mitterrand, La Modification, Paris, Nathan, 1992, p.22.
- 63- Michel Butor, La Modification, p.14.
- 64- Ibid.p.9.
- 65- Ibid.pp.92-93.
- 66- Ibid.pp.12-13.
- 67- Ibid.p.55.
- 68- Ibid.p.83.
- 69- Ibid.p.156.
- 70- Françoise Van Rossum, op.cit.p.61.
- 71- Michel Butor, Improvisation sur Michel Butor, op.cit.p.56.
- 72- Michel Butor, La Modification, p.77.
- 73- Ibid.pp.76-77.
- 74- Ibid.p.80.
- 75- Ibid.p.73.
- 76- Michel Butor, La Modification, p.58.
- 77- Evelyne Amon, Yves Bomati, Vocabulaire du commentaire de texte, Larousse, 1995, p.40.
- 78- Honoré de Balzac, Eugénie Grandet, op.cit.p.39.
- 79- Bernard Valette, Entretien avec Michel Butor, in Analyses et Réflexions sur Butor, L'Emploi du Temps, op.cit.p.20.
- 80- Elise Jongeneel, op.cit.p.100.
- 81- Ibid.p.103.
- 82- Michel Butor, Degrés, les Éditions Gallimard, 1978, p.272.
- 83- Ibid.p.294.
- 84- Ibid.p.297.
- 85- Ibid.p.25.

86- Roger Marie Albérès, Butor, op.cit.p.91.

87- Michel Butor, « Philosophie de l'ameublement », in Essais sur le Roman, Paris, Gallimard, 1992, op.cit.p.71.