

Esthétisation discursive de la mise en discours de la conscience en acte dans *La Modification* de Michel Butor

Malika Meksem

Doctorante, Université de Tizi-Ouzou



Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 11-24

Résumé : Cet article s'intéresse à l'étude de l'esthétique de la mise en discours de la conscience du sujet Léon dans *La Modification* de Michel Butor dans une perspective sémiotique. Rappelons que ce roman est l'histoire d'un processus de transformations qui affecte les projets, les représentations et les perceptions du personnage, mais aussi l'écriture du roman lui-même, dont le cas nous intéresse dans notre travail. Partant de l'usage inédit de la deuxième personne du pluriel le « Vous », nous décrivons le nouveau statut de la description et la complexité temporelle du roman, ainsi que ses structures phrastiques. Nous dégageons l'isotopie mythique du roman en faisant un parallélisme avec le mythe d'Orphée.

Mots-clés : sujet - lecteur - le « Vous » - temps - mythe d'Orphée.

Abstract: This article is interested on the study of the aesthetics of the development discourse of the subject's consciousness Leon in *La Modification* by Michel Butor in a semiotic perspective. Recalling that this novel is the story of a transformation process that affects the project, the representations and perceptions of the character, but also writing the novel itself, whose case we are interested in our work. Based on the unprecedented use of the second person plural «you», we describe the time complexity of the novel, and his sentence structure. We clear the isotopy mythical novel by a parallel with the myth of Orpheus.

Keywords: The subject - the reader - the «You» - time - Orpheus myth.

المخلص : يتناول هذا المقال دراسة سيميائية لخصوصيات كتابة التيارات الداخلية التي تعبّر لشخصية الرئيسية ليون في رواية التغير لميشال بيّتور. انطلاقاً من تفسير الضمير "أنتم" و دعوة القارئ إلى مشاركة أحداث الرواية، تتناول دراسة الوقت و تركيبه المعقد ودور الجمل الطويلة في الرواية. تنتهي دراستنا بمقارنة الرواية مع أسطورة أورفي.

الكلمات المفتاحية : الشخصية الفاعلية - القارئ - الضمير - أنتم - الوقت - الأسطورة.

Introduction

La sémiotique est une théorie du langage portant plus particulièrement sur le sens. Elle se donne pour objectif « d'explicitier, sous forme conceptuelle, les conditions de la saisie et de production du sens » (Courtés et Greimas, 1979 : 345). En d'autres termes,

elle « se donne pour but l'exploration du sens » (Courtés, 1976 : 76). Le sens est, donc, appréhendé à travers le discours qui le manifeste. A ce propos, Greimas écrit que « tout discours peut être pensé comme une construction narrative dont le caractère conflictuel peut être représenté par un schéma actantiel » (Greimas, 1983 :162). Cette citation résume parfaitement la sémiotique de l'action.

Cependant, certains textes n'obéissent pas forcément à cette logique narrative. Ils manifestent un surplus de sens et débordent la logique de l'action quelque part. Jacques Fontanille note, à cet effet, que « les transformations narratives ne sont pas les seules transformations possibles dans un discours : des figures, des rythmes, des genres peuvent être transformés sans que cela se traduise par un changement narratif [...] les transformations narratives ne sont qu'un des cas de figure possibles des transformations discursives » (Fontanille, 2003 : 83).

Par ailleurs, l'avènement de la phénoménologie et l'introduction du corps sensible dans toute signification rendent le sensible et l'intelligible indissociables dans la sémiotique littéraire. Ainsi, la réflexion sémiotique sur la littérature doit « *prendre nécessairement en compte* [...] *la lecture, ses attentes, ses interrogations et ses surprises* » (Bertrand, 2000 : 251). C'est pourquoi la théorie sémiotique « a fait un retour vers la rhétorique » (Ibid., 2000 : 251). En effet, tout en considérant l'œuvre littéraire comme « objet », la sémiotique interroge « *ses grandes codifications esthétiques* » (Ibid., 2000 : 254). Elle cherche à expliciter les dispositifs sémiotiques employés par l'auteur afin d'obtenir chez ses lecteurs les effets qu'il désire. La sémiotique, « *en s'interrogeant particulièrement sur les modes d'adhésion, de croyance ou de participation qu'induit la lecture des textes* » (Ibid., 2000 : 252), convie le lecteur à une activité d'interprétation des textes. Pour cela, nous proposons dans cet article une analyse qui se veut une contribution à la sémiotique littéraire et qui sera consacrée à l'esthétisation de la mise en discours de la conscience en acte dans *La Modification* de Michel Butor.

Le titre, lui-même, *La Modification*, évoque l'idée de changement, de métamorphose, voire de transgression. Ce roman est construit sur une série de transformations : actantielle, cognitive, passionnelle et esthétique. C'est à ces transformations littéraires, à cette esthétique de la mise en discours de la conscience mouvante que nous nous intéressons dans cet article.

S'intéresser à l'esthétique littéraire de *La Modification* revient à étudier les aspects stylistiques de son écriture. C'est de l'organisation particulière du texte qu'il s'agit de rendre compte : nous commencerons par déceler les marques de présence de lecteur à travers l'interprétation de la seconde personne du pluriel : le « Vous », ainsi que par déterminer le rôle de l'univers fantastique introduit dans le roman. Nous dégagerons, ensuite, les structures phrastiques du roman et nous développerons une réflexion sur sa problématique temporelle. Nous finirons par appréhender la dimension mythique de *La Modification*.

1. La seconde personne du pluriel : « Vous »

Un des caractères les plus frappants et les plus étonnants du roman est le mode de narration adopté, car Michel Butor a choisi d'écrire *La Modification* à la deuxième personne du pluriel « Vous ». En effet, un roman est souvent écrit à la troisième personne « Il » lorsque l'auteur porte sur l'acteur principal un regard extérieur, ou à la première

personne « Je » lorsque l'auteur et surtout narrateur et l'acteur central se confondent. En réalité, l'usage de la deuxième personne du pluriel dans *La Modification* n'a pas cessé de faire couler de l'encre ; les critiques l'ont traité de diverses manières dès sa parution. Certains (les critiques) soutiennent l'idée que la voix qui dit « Vous » ne peut être que celle du personnage Léon Delmont qui s'adresse à lui-même dans un monologue intérieur. D'autres critiques, quant à eux, considèrent que ce « Vous » est une invitation au lecteur à participer à l'action et à la création du roman. Tout en prenant appui sur la théorie sémiotique, nous tenterons d'apporter une clarification sémiotique quant à la perspective narrative du roman.

Convoqué par la deuxième personne du pluriel le « Vous », le lecteur se joint au personnage Léon Delmont, adhère à son histoire. De surcroît, le fait de raconter son histoire à la deuxième personne n'est pas fortuit, impliquant que cette dernière pourrait nous arriver, de telle sorte que chacun de nous pourrait se reconnaître en ce personnage. C'est ce qui confère à son histoire un caractère universel.

Le « Vous » renvoie naturellement à la personne à qui s'adresse le texte, autrement dit, le lecteur, et suppose par conséquent un « Je » implicite. Dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, Emile Benveniste développe une réflexion sur les rapports qu'entretiennent la première personne, le « je », et les pronoms de la deuxième personne le « tu/vous ». Il explique que la première particularité de ces personnes est l'unicité : « le « je » qui annonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont à chaque fois uniques » (Benveniste, 1966 :230), et que la deuxième est que « je » et « tu » sont inversibles : « celui que « je » définis par « tu » se pense et peut s'inverser en « je », et « je » (moi) devient un « tu » » (Benveniste, 1966 : 230).

Il ajoute que « le « tu » (vous) peut se définir comme un « non je » ». Ce qui revient à dire que nous ne prenons conscience de soi qu'en désignant l'autre par un « non je ». C'est de la confrontation de ce « vous » avec les autres voyageurs « eux » que se produit la reconnaissance de soi et, par conséquent, l'apparition du « je ». Le « vous » ne se transforme en « je » qu'à la fin du roman, de telle sorte que le sujet aboutit à une meilleure connaissance de soi, et reconnaît son échec :

« Je continuerai par conséquent ce faux travail détériorant chez Scabelli à cause des enfants, à cause d'Henriette, à cause de moi [...] c'est une erreur de croire que je pourrai m'en échapper » (p. 274).

Eu égard à ce qui précède, ce « vous » de *La Modification* peut être interprété comme la division de la personnalité du sujet Léon en « je » (implicite), « vous » qui parle, interroge, interpelle le personnage et le lecteur. Autrement dit, ce « Vous » a pour fonction d'interpeller le personnage, ainsi que le lecteur. « les rapport du je (implicite) apparaissent non seulement comme des rapports de distance, mais comme des rapport de force » (Barthe, 1964 :164). Pour reprendre les propos de l'auteur :

« C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir cette parole empêchée [...] il s'agit de la lui arracher » (Butor, 1981 : 66-67).

En outre, ce « vous » possède une valeur générique, fonctionnant comme un « on ». A ce propos Emile Benveniste écrit : « *vous* »fonctionne comme anaphorique de « on » [...] » (Benveniste, 1966 : 232). Ce qui confirme, une fois de plus, l'universalité de l'histoire et l'implication des lecteurs.

De ce point de vue, la première phrase du roman, « *Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.* » (p. 7), marque l'entrée pénible du sujet Léon dans le compartiment et, par conséquent, celle du lecteur dans le roman. Autrement dit, la situation de ce sujet correspond à celle du lecteur qui cherche, lui aussi, peut-être avec les mêmes difficultés, de s'introduire dans le roman. D'autre part, l'apparition de ce « vous » ne nous éloigne pas du personnage ; elle lui confère, comme le montre les énoncés ci-dessous, une forte présence :

« *Vos paupières, vous avez du mal à les tenir ouvertes, votre tête à la redresser* » (12).

« *Vous déboutonnez votre épais manteau poilu à doublure de soie changeante, vous écarter les pans, découvrant vos genoux* » (10-11).

« *C'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante cinq ans* » (7).

Il est évident qu'en tant que lecteur, ces énoncés nous convoquent à donner une existence à ce personnage et à nous représenter ses aspects : extérieur (lié aux vêtements) et intérieur (lié à la fatigue). Ce « vous » désigne le personnage principal et le lecteur, le récepteur du roman. Ce dernier se trouve sollicité par l'œuvre de l'intérieur. Ce qui impute à ce « vous » une valeur persuasive, correspondant, en termes sémiotiques, à un « faire participer » le lecteur au mouvement de la conscience du personnage, voire à la transformation qui est en train de se produire. En effet, dès les premières pages du roman, le lecteur est prévenu, comme le montre cet extrait de l'indicateur chaix, du programme qui l'attend :

« [...] *les principaux arrêts de cette liste que vous connaissez par cœur : Laroche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix les Bains, Chambery, Modane, Turin, Gênes, Pise, Roma-Termini, et plus loin encore, Napoli, Reggio, Syracuse [...]* » (pp. 19-20).

« *Ce train qui est parti comme il part tous les jours à huit heures dix de Paris- Lyon, [...] il s'arrêtera à Dijon et en repartira [...] il passera à Bourg à treize heures deux, quittera Aix-les-Bains à quatorze heures quarante [...] il arrivera à Turin [...] à dix neuf heures vingt six [...]* » (pp. 30-31).

Cet extrait de l'indicateur chaix fournit des renseignements portant sur les noms et la succession des gares et, par conséquent, marque les étapes du voyage Paris-Rome. De plus, il permet au lecteur de prendre connaissance du temps et du lieu, ainsi que du schéma du voyage. Au fur et à mesure que le lecteur avance dans le roman, ces indications se vérifient ; le sujet Léon ne cesse de mentionner les gares qui passent, ainsi que les arrêts du train :

« *Vous vous êtes arrêté à Aix-les-Bains* » (143).

« *Si seulement quelqu'un descendait à Laroche ou à Dijon* » (211).

« *A la sortie du roc, à Gênes, vous avez regardé les bateaux* » (259).

Enfin, le fait de placer cet extrait de l'indicateur chaix au début du roman « offre [...] un système de référence précis, qui permet tout long du récit de s'orienter dans l'espace [...] » (Van Rossum-Guyon, 1995 :61). Ce « vous » qui s'adresse au personnage, l'aide à se trouver, à se connaître, l'incite à se chercher, implique le lecteur dans sa quête, l'invite à pénétrer dans ses pensées et ses sentiments, voire à épouser ses réactions et ses points de vue.

Pour conclure, le lecteur joue le double rôle de participant à l'action et à la création du roman moderne. Autrement dit, en nous mettant à la place du « vous », nous devenons, à notre tour, créateurs du roman. A ce propos, Nathalie Sarraute écrit : « *il faut rendre au lecteur cette justice qu'il ne se fait jamais bien longtemps tirer l'oreille pour suivre les auteurs sur des pistes nouvelles* » (N. Sarraute, 1956 : 64).

2. L'apparition fantastique

L'introduction des éléments relevant du fantastique est à signaler dans *La Modification* : il s'agit des apparitions successives du Grand Veneur dans la forêt de Fontainebleau. La présence de ces éléments surnaturels est en relation avec la légende du chasseur tué accidentellement dans cette forêt et dont le spectre hanterait les lieux. Cette légende se trouve racontée, comme le montre l'énoncé suivant, par Henriette au sujet Léon :

« *La forêt Fontainebleau toutes en pousses vives (et ce n'est ce pas elle (Henriette) qui vous a parlé à ce moment de ces promenades, terrorisée dès que le soir tombait d'y rencontrer le Grand Veneur) [...]* » (p. 230).

C'est pourquoi en traversant la gare de Fontainebleau le sujet Léon croit voir apparaître la figure de ce Grand veneur, voire entendre sa voix : « *La figure de ce Grand veneur dont vous aviez même l'impression d'entendre le célèbre plainte : « M'entendez-vous ? »* » (p. 114).

Cette évocation du Grand veneur et ses perpétuelles interrogations se retrouvent tout au long de *La Modification*, fonctionnant comme un leitmotiv :

« *Qui êtes-vous ?* » (p. 211).

« *Que sentez-vous ? Me voyez-vous ? M'entendez-vous ?* » (p. 254).

« *Êtes-vous fou ?* » (p. 183).

« *Où êtes-vous, que faites vous, que voulez vous ?* » (p. 230).

« *Qu'attendez-vous ? M'entendez-vous ? Qui êtes-vous* » (p. 220).

Ces questions semblent posées dans l'urgence, marquant chaque chapitre du roman, et n'appellent pas de réponses. Elles ont pour fonction d'interpeller le sujet Léon, de l'obliger à se sentir en permanence remis en question. Elles l'incitent à se chercher afin de parvenir à une conscience plus claire de lui-même et de ses rapports avec les autres et le monde.

Par ailleurs, ces interrogations itératives, fonctionnant comme des leitmotifs, reflètent la situation sentimentale brouillée du sujet Léon, concrétisent son sentiment d'hésitation et d'égarement. En outre, nous pouvons noter l'omniprésence de l'interrogation : « *M'entendez-vous ?* ». Cette dernière peut fonctionner comme un élément phatique de communication, nécessairement préalable à tout acte de conversation, puisqu'elle

interroge la possibilité d'établir, voire de maintenir la communication avec le personnage et, par conséquent, avec le lecteur.

Enfin, le recours itératif au fantastique conduit à une meilleure représentation de la situation intérieure du sujet Léon. La figure du Grand veneur n'est qu'une image de la terreur et du doute qui s'emparent de ce dernier. A ce propos, Michel Leiris écrit : « [...] la plainte du Grand veneur [...] sera comme un leitmotiv de l'interrogation : le personnage [...] subira maintes questions qui seront, en vérité, l'écho de sa propre question » (Leiris, 1957 : 302).

3. Les structures phrastiques

La structuration singulière du roman, provenant essentiellement de ses divers procédés d'écriture très riches et très élaborés, nous mène à nous interroger sur les structures phrastiques de ce dernier. La construction du récit se trouve au service du mouvement de la pensée du sujet Léon, traduit même son évolution. Ceci est rendu manifeste dans le roman par la longueur des phrases :

« Dehors, une voiture à accumulateurs se fraye un chemin sinueux parmi la grise foule affairée, encombrée, qui s'émeut, qui s'embrouille dans ses conciliabules et ses adieux, tendant l'oreille aux bribes de paroles déformées que déversent les hauts parleurs, puis l'autre train s'ébranle dans le bruit, ses wagons verts passent les uns après les autres jusqu'au dernier qui, se retirant comme la frange d'un rideau de théâtre, ouvre à vos yeux, comme une scène immensément allongée, un autre quai populeux avec une autre horloge et un autre train immobile qui, lui, ne partira vraisemblablement qu'une fois le vôtre aura quitté la gare. » (p. 12).

Il est significatif que ces longues phrases, articulées sur plusieurs paragraphes nous font penser au style de *A la recherche du temps perdu* où Marcel Proust a travaillé à l'extrême la syntaxe française. Outre la longueur des phrases, qui s'étalent sur plusieurs paragraphes, l'emploi du participe présent est à noter dans *La Modification*. Ce dernier rend compte du mouvement intérieur de la conscience du personnage, ainsi que de la mobilité du train :

« [...] la ville moderne et la ville baroque se reculant en quelques sorte » (p. 86).
« Votre voisin [...] replie l'hebdomadaire [...] ne sachant pas où le poser » (pp. 20-21).
« Le tintement revenant vous fait retourner les yeux vers la droite [...] » (p. 21).

La ponctuation traditionnelle se trouve alors bouleversée ; nous notons, dans *La Modification*, la présence d'alinéas qui commencent par une minuscule et se termine par une simple virgule : il s'agit d'une organisation en sous phrases :

« Il faut fixer votre attention sur les objets que voient vos yeux, cette poignée, cette étagère, et le filet avec ces bagages, cette photographie de petits bateaux sur le port, ce cendrier avec son couvercle et ses vis, ce rideau roulé, cet interrupteur, cette sonnette d'alarme, sur les personnes qui sont dans ce compartiment, ces deux ouvriers italiens [...] le plus jeunes des deux [...] essuie la buée sur la vitre avec sa manche, afin de mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenir. » (p. 156).

Cet énoncé montre bien que l'enchaînement des idées d'un paragraphe à l'autre se manifeste par des fragments de phrases. En réalité, la phrase ne se termine ni à l'intérieur d'un paragraphe ni d'un paragraphe à l'autre. D'ailleurs, nous notons des débuts de paragraphes sans majuscules. Cette nouvelle structuration des phrases a pour effet d'attirer l'attention du lecteur, de provoquer ses vertiges et de l'entraîner dans le mouvement du voyage ferroviaire.

Par ailleurs, certaines phrases se répètent tout au long du roman. Ceci s'explique par la fixation excessive de la conscience sur les mêmes souvenirs et sur les mêmes objets, c'est le cas du tapis de fer chauffant. D'autres phrases dont les liminaires sont : « *Passe la gare de* », « *De l'autre côté du corridor* » et « *Au-delà de la fenêtre* », traversent tous les chapitres du roman, fonctionnent comme des motifs de liaison, permettant au sujet Léon le passage du passé au présent et vice versa. Elles (ces phrases) ont aussi pour rôle de guider le lecteur, ne permettant jamais à ce dernier de se perdre dans la complexité du roman.

En somme, le recours à la très longue phrase souvent articulée sur plusieurs paragraphes, l'usage du participe présent, ainsi que l'aspect rituel de certaines phrases, reflètent la pensée en mouvement du sujet Léon, concrétisent l'univers du voyage. Ces nouvelles organisations phrastiques viennent de montrer que les instruments de liaison habituels demeurent insuffisants pour prendre en charge le monologue intérieur de Léon.

4. La temporalité dans *La Modification*

Si nous nous référons à l'expression de Van Rossum Guyon selon laquelle « le roman est un art du temps » (Van Rossum-Guyon, 1957 : 223), il est toujours difficile de préciser ce que nous voulons dire par le temps. Ainsi, « le temps narré », « le temps de l'écriture », « le temps de la lecture », « le temps de la narration » et « le temps de l'aventure » sont les distinctions qu'opèrent les différents critiques.

Loin de rechercher les acceptions du terme « temps », notre analyse veut découvrir l'organisation temporelle du roman, ainsi d'expliquer la contribution du temps à la transformation de la conscience du personnage.

4.1. Le temps en sémiotique

La langue française s'organise selon un modèle triadique : passé vs présent vs futur. A cette organisation s'ajoute l'aspectualisation de type : accompli vs inaccompli. Il s'agit donc d'étudier la temporalisation dans ses deux aspects : énoncif et énonciatif.

4.1.1. La temporalisation énoncive

Sachant que le récit est un discours qui intègre une succession d'événements, la temporalisation énoncive permet de les situer les uns par rapport aux autres. Ainsi, l'énonciateur, dans le roman, choisit, afin de mettre en exergue l'écartèlement de Léon et son état de confusion, de nous présenter les événements de l'histoire dans un ordre anachronique. L'énonciataire ne peut comprendre un chapitre qu'en lisant le suivant. Dès le début du roman, nous reconnaissons une pluridimensionalité du temps. Les événements de l'histoire sont situés à la fois au présent, au passé et au futur :

« Vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défective et le livre » (p. 8).
« C'est une véritable forêt que le train longe, non, traverse, puisque au-delà de ce carreau où s'appuie toujours votre tempe, de l'autre côté du corridor vide maintenant et de ses vitres dont vous apercevez la succession jusqu'à l'extrémité du wagon, c'est le même spectacle de futaie brouvailleuse et terne qui va s'épaississant » (p. 15).

Ces énoncés montrent qu'il s'agit d'un présent descriptif, se référant à la situation immédiate de l'acteur Léon, qui est celle d'un homme en voyage, reconstituant l'espace intérieur et extérieur du compartiment, retournant dans son passé, anticipant son arrivée à Rome. Le présent retrace l'activité cognitive de Léon. C'est à partir de ce présent que sont évoqués les souvenirs et les projets de ce dernier. A l'intérieur de chaque chapitre, ces trois moments sont en concurrence :

« Alors, elle (Cécile) s'est mise à vous parler d'elle, vous apprenant qu'elle allait à Rome » (p. 34).
« [...] ce n'est que mercredi que les choses se sont précipitées,, et cela parce que c'était le treize novembre et par conséquent votre anniversaire » (p. 34).
« Heureusement, le lendemain, hier jeudi, cela s'était apaisé » (p. 38).
« Lorsque vous avez annoncé le soir à Henriette que des circonstances imprévues vous obligeant à partir le vendredi matin » (p. 37).
« Lorsque Cécile sortira du Palais Farnèse, lundi soir, vous cherchera des yeux, vous découvrira » (p. 94).
« [...] ces quelques jours de vacances seront une véritable détente » (p. 41).

Les énoncés au passé résument la vie antérieure et les souvenirs de Léon. Ces derniers, comme le montre la plupart de ces énoncés, sont rapportés à l'imparfait et au passé composé : « se sont précipitées », « allait », « avez annoncé », « s'est mise ». L'emploi de ces temps, marquant l'aspect inaccompli, montre que le passé de Léon est très loin d'être un passé révolu, c'est un passé agissant dont il ne parvient pas à se séparer : il s'agit d'un passé qui travaille la situation présente de ce dernier, le détourne de son projet.

Par ailleurs, il est important de préciser que les indications temporelles sont marquées, dans le roman, en plus des formes verbales, par des adverbes, des indications spatio-temporelles, des dates etc., les énoncés suivants en sont une bonne illustration :

« Au lieu de vous y arrêter demain, au lieu d'y entrer [...] vous ne ferez que passer rapidement » (p. 44).
« vous étiez parti depuis un peu plus de deux heures » (p. 49).
« Mais maintenant ça y est, c'est fait vous voilà libre » (p. 84).
« Plus d'un mois après votre rencontre dans le train, [...] au soir d'une journée de septembre [...] vous aviez dîné seul [...] » (p. 116).
« Le lendemain, le lundi, il lui faudra retourner à neuf heures » (p ; 85).
« Il y a deux ans [...] vous étiez assis [...] en face de vous il y avait Cécile » (p. 66).

Évoqués sous forme de souvenirs ou de projets, le passé et le futur sont perpétuellement confrontés au présent. Ces retours au présent occupent dans le roman une place centrale, permettant un embrayage énonciatif temporel qui crée l'illusion du moment de l'énonciation, ce qui correspond, de point de vue sémiotique à un /pouvoir faire croire vrai/ de la part de l'énonciateur qui impose à l'énonciataire un point de vue à partir duquel se déploient les événements de l'histoire.

4.1.2. La temporalisation énonciative

La temporalisation énonciative dépasse le cadre de l'énoncé, « met en jeu uniquement le rapport énonciateur/énonciataire » (Courtés, 1991 : 261). Le temps s'organise par rapport au présent qui marque le moment de l'énonciation, c'est-à-dire le moment où nous parlons. Dans *La Modification*, c'est avec le voyageur Léon et en même temps que lui que nous découvrons le compartiment, ses compagnons de voyage et les objets qui l'entourent. Nous devons, en fait, passer par sa mémoire pour découvrir son passé et épouser ses projets pour découvrir son futur. Nous reconnaissons, par ce fait, au monologue intérieur à la deuxième personne du pluriel « vous », son pouvoir intégrateur. Il est à signaler que ces souvenirs et ses projets ne sont donnés que par de bribes, c'est à l'énonciataire de les reconstituer peu à peu, se trouvant ainsi contraint de déchiffrer la situation du voyageur au fur et à mesure qu'elle se dévoile.

Le temps de l'énonciation, le temps de l'histoire et celui de la lecture se recouvrent pour créer l'illusion du réel. C'est pourquoi le lecteur a l'impression qu'il est en train d'effectuer le voyage au même titre que Léon. Autrement dit, l'énonciateur, et par la suite l'énonciataire, s'identifient à l'acteur Léon. Ce qui fait de l'énonciataire un participant actif qui s'intègre dans les faits présentés par l'énonciateur : il participe à l'action et s'implique dans les événements.

Enfin, ces jeux de temporalité, anticipation, retour dans le passé et le présent, montrent bien que nous avons affaire à une conscience en acte qui déploie le temps, conférant au roman sa complexité.

4.2. Le temps et la transformation de la conscience du sujet

L'analyse précédente de la temporalisation énonciative et énonciative révèle l'organisation complexe du temps dans le roman. Le voyage qui mène Léon de Paris à Rome devient aussi un voyage dans le temps, permettant à ce dernier d'explorer les différentes étapes de sa vie antérieure, d'anticiper sa vie future avec Cécile. Enfermé dans un compartiment de troisième classe, nous sommes aussi enfermés dans la conscience de Léon qui juxtapose des souvenirs plus au moins anciens, sa vision de son union future avec sa maîtresse et sa situation dans le compartiment. Le présent du compartiment, comme nous l'avons déjà vu, a pour fonction de décrire l'activité cognitive de Léon, de suivre son œil afin de reconstituer cet espace.

Ce présent apparaît comme un temps ouvert et perméable, permettant à Léon de retourner dans son passé, d'anticiper et d'imaginer son union avec Cécile. C'est par rapport à ce présent que prennent sens les souvenirs et les projets de Léon. Le passage, dans le roman, du futur au passé, ou d'un passé proche vers un passé lointain, est marqué toujours par un retour au présent. De ce point de vue, *La Modification* illustre en quelque sorte la réflexion de Saint Augustin selon laquelle la saisie du temps ne se fait qu'à partir du présent qui se déploie en triple axes : le présent du passé (la mémoire), le présent du présent (l'attention), le présent du futur (l'attente). Ces trois moments marquent tous les chapitres du roman, se succèdent, s'entrecroisent au fil du récit. Les indications temporelles viennent pour situer avec précision les événements les uns par rapport aux autres.

C'est ainsi que se superposent les voyages que Léon a déjà effectués. Les épisodes relatifs à Cécile se succèdent du plus ancien au plus récent et ceux qui concernent Henriette se succèdent du plus récent au plus ancien. Cette opposition dans l'ordre des périodes relatives aux deux femmes renforce l'opposition des figures qui leur sont associées. De plus, à l'évocation d'une période heureuse avec Cécile succède celle d'une période malheureuse, tandis qu'à l'évocation d'une période malheureuse avec Henriette succède celle d'une période heureuse. C'est pourquoi il se produit un renversement des perspectives entre les deux femmes à la fin du roman ; l'épouse vieillissante reprend peu à peu ses traits d'amour, tandis que Cécile les perd. D'ailleurs, à la fin du roman, et dans l'impossibilité où il se trouve de changer sa vie, que Léon débouche sur le souvenir de son voyage de noces, retrouvant le temps perdu, décide de revenir auprès de sa femme.

Cet ancrage dans le passé de plus en plus ancien s'accompagne de la compréhension et de la récupération de ce passé par le sujet Léon. Autrement dit, cette remontée dans le temps permet à ce dernier de découvrir ce qui est jusque là inconnu ; à Paris, Cécile « *perd ses pouvoirs d'intermédiaire, elle n'apparaît plus que comme une femme parmi les autres, une nouvelle Henriette* » (p. 278). Et il ne l'aimait donc que dans la mesure où elle était messagère d'un ailleurs, structure d'accueil d'une utopie, figure de Rome. Il passe alors à la quête de vérité, vérité de la ville de Rome. Cette quête lui permet d'apporter un éclaircissement à sa situation présente, en découvrant que cette ville n'est plus aujourd'hui un centre du monde.

Par ailleurs, le futur se défait progressivement et se trouve détruit par le présent, par la nouvelle vision du temps passé. L'attente ne sera comblée que par l'écriture d'un livre, d'une expérience du temps. Enfin, sans prétendre clore la problématique temporelle du roman, nous pouvons dire que la transformation de la conscience du personnage dépend de la suite des événements racontés, qui dépendent à leur tour de la situation présente du sujet. C'est à cause des événements accumulés du passé, à cause du temps passé et qui continue à passer, que la transformation a eu lieu.

5. La dimension mythique du roman

5.1. L'isotopie mythique

La première lecture du roman, *La Modification*, révèle qu'il est traversé par une série de figures récurrentes, renvoyant à un univers mythique. Récit d'un voyage décrit dans ses moindres détails, le roman comporte des éléments qui trouvent leur interprétation au niveau symbolique. En effet, le voyage, lui-même, constitue la première figure qui nous fait penser à un récit initiatique. Dès le début du roman, Léon parle d'un voyage vers le centre : « [...] *partir de la porte Majeure, vous pénétrez droit vers le centre* » (p. 32). Ce centre, qui est bien entendu Rome, est représenté, dans notre texte, comme un haut lieu qui est à la fois magique et mythique ; le sujet Léon le décrit comme étant un espace d'authenticité, de rajeunissement, où il part périodiquement se retremper comme dans une fontaine de jouvence.

Ce voyage vers le centre traduit parfaitement le sens de la quête de Léon « qui cherche le chemin vers le soi, vers le centre de son être » (Eliade, 1969 : 31). Il donc clair qu'en cherchant Rome à Paris, Léon est à la recherche de lui-même. Cependant, il ne va pas

y arriver sans souffrir, car « Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage [...] de l'illusoire à la réalité » (Eliade, 1969 : 31). Tous les souvenirs qui lui reviennent de loin pour le tourmenter constituent « des épreuves initiatiques à la suites desquelles le héros victorieux, acquiert un nouveau mode d'être » (Eliade, 1963 :105).

Cette remémoration méticuleuse et exhaustive des voyages qu'il avait déjà effectués correspond à un retour progressif à l'origine, en remontant le temps à partir du voyage présent jusqu'à son premier voyage avec sa femme. Le but attendu de ce voyage dans le temps est de comprendre le passé et de le maîtriser.

Tout comme un héros mythique, Léon se trouve soutenu par des objets magiques, en l'occurrence l'indicateur Chaix et le livre qu'il vient d'acheter avant qu'il quitte la gare de Lyon. Le caractère magique de ces objets est mis en évidence, dans le roman, par l'usage de la figure de « talisman », qui est, selon le Robert, « un objet sur lequel sont inscrits des signes consacrés, et auquel on attribue des vertus magiques de protection, de pouvoir » :

« Il (l'indicateur Chaix) était comme le talisman, la clé, le gage de votre issue, d'une arrivée dans une Rome lumineuse, de cette cure de jouvence dont le caractère clandestin accentue l'aspect magique » (p. 39).

Outre cet indicateur Chaix, le livre accompagne aussi Léon dans son voyage, mais il faut attendre la fin du roman pour que sa fonction magique et son pouvoir libérateur soient révélés. Léon décide après la transformation de sa conscience de revenir auprès de sa femme et d'écrire un livre. Il passe ainsi de son ancienne existence vers une nouvelle vie couronnée par l'écriture d'un livre. Cette décision montre bien que la vie de Léon ne peut se renouveler que par « le retour aux sources » (Eliade, 1963 : 46). Ce retour individuel aux origines correspond à une tentative de renaître, de régénérer son existence, en trouvant sa nouvelle vie dans l'ancienne.

2. *La Modification* et le mythe d'Orphée

Le mythe d'Orphée compte parmi les mythes les plus chargés de symbolisme qui ont marqué la civilisation gréco-latine. C'est à ce dernier que nous tenterons de rapprocher *La Modification*. Comme dans le mythe, le thème de l'amour est au centre du roman. Les deux textes privilégient un certain nombre de figures, constituant la manifestation de ce thème : « aimait passionnément », « amour pur et magnifique ». Outre ces figures, le thème de l'amour est rendu manifeste par les acteurs de *La Modification* qui suivent le même parcours que ceux du mythe. Orphée descend aux Enfers pour chercher sa bien-aimée, tandis que Léon voyage dans un compartiment de troisième classe pour rejoindre sa maîtresse. Ce compartiment est décrit comme étant un espace où

« [...] la chaleur est devenue plus lourde » (158) et dans lequel Léon a l'impression que « les losanges forment une grille au travers de laquelle monte l'air chaud d'une fournaise obscure » (p. 164).

Les figures de « chaleur », « grille », « fournaise obscure » attribuent au compartiment les caractéristiques d'un monde chtonien, en l'occurrence, les Enfers. Ce voyage en train, marqué par la chaleur qui ne cesse d'augmenter, équivaut à une descente aux Enfers.

De plus, La prescription, « *il est dangereux de se pencher au-dehors* » (p. 14), inscrite à l'intérieur du compartiment sur la plaque de métal peut être rapprochée de la condition qu'Orphée a reçue aux Enfers, consistant à marcher devant la captive délivrée et à aucun moment il ne se retourne pour la regarder. L'usage de la figure de « dangereux », se rapportant à tout ce qui peut nuire, confère à cet énoncé un caractère injonctif, sous entend qu'il faut se méfier de ce retour en arrière afin de garantir une arrivée sûre à Rome.

Cependant, Léon retrouve involontairement son passé ; ouvre la porte à ses souvenirs. La résurrection du passé conduit ce dernier à abandonner son projet de changer sa vie, entraîne la perte de Cécile. Donc, nous saisissons mieux maintenant la signification de la figure de « dangereux ». De même Orphée, saisi d'impatience, tourne la tête, voit sa bien aimée Eurydice disparaître et mourir à nouveau. Ce retour en arrière est présent dans le récit, ainsi que dans le mythe, constitue la démesure commise par les deux acteurs : Orphée et Léon. La perte de leurs bien-aimées constitue la sanction qui en résulte.

Par ailleurs, si Orphée est toujours accompagné de sa Lyre, Léon, lui aussi, est doté d'objets magiques : l'indicateur Chaix et le livre. C'est après l'échec de son projet de changer sa vie qu'il prend conscience qu'il possède en lui-même le moyen de se consoler et de se trouver. Il décide d'écrire un livre, un livre « *dans lequel elle (Cécile) devrait apparaître dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu'elle sait si bien réfléchir* » (p. 282). De même, Orphée ne cesse de pleurer et de chanter son malheur. Nous remarquons que les objets magiques interviennent à la suite de l'échec des aventures des héros, révélant leur pouvoir consolateur. Les activités artistiques : le chant et l'écriture sont présents respectivement dans le mythe et dans le roman. Ils permettent à l'être le dépassement de son échec et le retour à la vie. Enfin, nous reconnaissons une certaine parenté, voire une identité entre le récit et le mythe. Il existe beaucoup d'éléments qui concordent dans le récit avec le mythe : le thème de l'amour, la figure des Enfers, la démesure, la présence de l'activité artistique et les objets magiques.

Conclusion

Comme la plupart des romans modernes, *La Modification* vient réhabiliter le rapport auteur/narrateur/lecteur. L'usage de la deuxième personne du pluriel « vous » a pour fonction première de surprendre le lecteur et de le déranger dans ses habitudes de lecture. Il (le lecteur) se trouve impliqué dans les événements du récit, pénètre dans la conscience du sujet, participe à son évolution. A ce propos, Michel Butor rajoute que « chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience [...] c'est la seconde personne qui sera la plus efficace » (Butor, 1981 : 67). La longueur des phrases, quant à elle, assure la continuité du courant de la conscience de Léon, concrétise l'atmosphère du voyage en créant chez le lecteur une sensation de vertiges. L'analyse de la temporalité montre que l'aventure de Léon est aussi une aventure temporelle. La résurrection du passé grâce à la mémoire, l'imagination du futur, ainsi que les retours au présent, font de *La Modification* un roman du temps, traçant les traits d'une expérience temporelle.

L'analyse de l'isotopie mythique montre les influences de la lecture du mythe d'Orphée sur Michel Butor. La parenté qui existe entre *La Modification* et le mythe d'Orphée se justifie par l'identité des thèmes qu'ils développent et les figures qui les manifestent.

Bibliographie

- Achour, Christiane et Rezoug, Simone. 1995. *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*. Alger : OPU.
- Barthe, Roland. 1964. « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet ». In *Essais critiques*, Paris : Seuil, pp. 101-105.
- Benveniste, Emile. 1966. *Problème de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard.
- Bertrand, Denis. 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.
- Biglari, Amir. 2010. « Le pronom et l'actant : remarque sur *La Modification* de Michel Butor ». In : *Nouveaux actes sémiotiques*. Université de Limoges.
- <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3239>
- Butor, Michel. 1957. *La Modification*. Paris : Minuit
- Butor, Michel. 1981. *Répertoire 2*. Paris : Minuit.
- Commelin-Maréchaux, Pierre. 1995. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Dunod.
- Courtès, Joseph. 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette,
- Courtès, Joseph. 1991. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.
- Dort, Bernard. 1958. « La forme et le fond : *La Modification* ». In : *Les Cahiers du sud*, Janvier 1958, n° 334, pp. 121-125.
- Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- Eliade, Mircea. 1969. *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*. Paris : Gallimard,
- Eliade, Mircea. 1980. *Image et symboles*. Paris : Gallimard.
- Fontanille, Jacques. 2003. *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim.
- Giraud, Lucien. 1992. *La Modification : Michel Butor*. Paris : Nathan.
- Greimas, Algirdas Julien, Courtès Joseph. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* t I. Paris : Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien. 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- Lalande, Bernard. 1972. *La Modification : Butor*. Paris : Hatier,
- Leiris, Michel. 1995. « Le réalisme mythologique de Michel Butor » . In : *La Modification* (postface). Paris : Minuit, pp 289-314.
- Robbe-Grillet, Alain. 1961. *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Minuit
- Roubichou, Gérard. 1973. *Michel Butor. La Modification*. Paris : Bordas.
- Sarraute, Nathalie. 1956. *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*. Paris : Gallimard.
- Strueberg, Patricia. 1994. *La structure mythique de La Modification de Michel Butor*. New York, Peter Lang.

Valette, Bernard. 1999. *Etude sur Michel Butor. La Modification*. Paris : Ellipses,

Van Rossum-Guyon, Françoise. 1970. *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*. Paris : Gallimard.