

Tiempo: texto e imagen

Temps : texte et image

José Manuel Losada Goya
(editor general)



Universidad Complutense de Madrid

TIEMPO: TEXTO E IMAGEN

TEMPS : TEXTE ET IMAGE

Actas del XIX Coloquio
de la Asociación de Profesores de Francés
de la Universidad Española (APFUE)



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

21-23 de abril de 2010

TIEMPO: TEXTO E IMAGEN

TEMPS : TEXTE ET IMAGE

Editor general: José Manuel Losada Goya

Co-editoras: Pilar Andrade, Lourdes Carriedo,
Ángeles Ciprés, M^a Luisa Guerrero, Isabelle Marc,
Laurence Rouanne y Amelia Sanz

Con la colaboración de Andrea Amancio, Borja Mozo y Esther Navío



ÁREA DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
(2011)

Esta publicación se ha beneficiado de una ayuda de la Subdirección de Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2009-07406-E/FILO) y de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE).

PALABRAS CLAVE: Texto, sociedad, cultura francesa, literatura francesa, lingüística francesa, cine, publicidad, didáctica, FLE, traducción, francofonía, APFUE.

MOTS CLÉS: Texte, société, culture française, littérature française, linguistique française, cinéma, publicité, didactique, FLE, francophonie, APFUE.

KEYWORDS: Text, society, French culture, French literature, French linguistics, cinema, advertising, didactics, FLE, translation, francophone countries, APFUE.

ISBN: 978-84-96701-37-3

DL: M-11238-2012

Edita: Universidad Complutense de Madrid. Área de Humanidades

© 2011, de esta edición, Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid.

© de los textos: los autores.

© de la imagen de portada: César Rey.

Le temps narratif dans *La Modification* de Michel Butor

EMMA BAHÍLLO SPHONIX-RUST
Universidad de Valladolid

Une heure n'est pas une heure,
c'est un vase rempli de parfums,
de sons, de projets et de climats.
(Marcel Proust)

La Modification est le troisième et certainement le plus célèbre roman de la première période littéraire de Michel Butor, grâce auquel il reçoit le Prix Renaudot en 1957, année de sa parution.

Le héros Léon Delmont entreprend le vendredi 15 novembre 1955 à 8 heures du matin un voyage en troisième classe –contrairement à son habitude– dans le train Paris-Rome à la Gare de Lyon pour rejoindre Cécile, sa maîtresse qu'il a rencontrée il y a deux ans lors d'un voyage sur le même itinéraire. S'il décide de faire ce voyage c'est pour lui annoncer une bonne nouvelle : il est décidé à quitter sa femme et à lui trouver une situation qui leur permettrait de vivre ensemble à Paris. Au cours du voyage, qui matérialise le déroulement linéaire de l'espace et du temps, il accomplit par la pensée un va-et-vient constant du présent, passé¹ et futur. Ce voyage mental se construit par le biais du regard, du souvenir et de l'imagination qui se situent sur divers plans : le réel, le remémoré et l'imaginé qui s'entrecroisent donnant au récit un aspect fragmenté et discontinu. Le pourcentage d'observation, de souvenir et d'imagination est bien dosé tout au long du récit : dans la première partie nous avons le voyage réel avec l'observation de la réalité et la récupération du passé récent; dans la deuxième partie c'est le souvenir qui domine, les moments vécus avec les deux femmes; enfin, dans la troisième partie, ce sont les visions qui coïncident avec la fatigue et le sommeil du héros. Ce voyage

¹ On évoque des souvenirs dont un qui joue un rôle capital : le voyage que Cécile fait à Paris l'année qui précède celui-ci voyage, voyage malencontreux où les deux femmes on fait connaissance.

introspectif conduit à une *modification* de la décision première et raison principale du voyage. L'état d'esprit s'est modifié à tel point qu'il n'ira même pas voir sa maîtresse.

Le roman est, au même titre que la musique, un art temporel et s'oppose, dans ce sens, aux arts spatiaux que sont par exemple la sculpture et la peinture. La temporalité narrative se présente sous deux faces étroitement liées : temps du récit et temps de l'histoire. Cette double temporalité narrative permet d'établir des *jeux* avec le temps : on peut narrer les événements dans le désordre, plus ou moins vite, en développant un épisode ou, au contraire, en passant sous le silence des jours, des semaines, ou même des années complètes.

Gérard Genette² distingue trois déterminations pour l'étude des relations pertinentes entre le temps du récit et le temps de l'histoire, à savoir, l'ordre, la durée et la fréquence.

Cette duplication du temps romanesque est manifeste dans l'œuvre qui nous occupe, *La Modification*, devenant ainsi un véritable roman du temps. À partir du présent on évoque souvenirs et projets. Le passé et le futur sont perpétuellement confrontés au présent. Évoqués sous la forme de souvenirs et projets, ils sont actualisés.

1. TEMPS DE L'HISTOIRE

La première dimension temporelle saisie par le lecteur est, sans aucun doute, celle de l'histoire. Il se pose des questions comme : À quelle époque se situe-t-elle? Pendant combien de temps s'étend-elle? Le temps de l'histoire, c'est l'ordre chronologique des événements racontés que le lecteur reconstruit mentalement à partir des données qu'on lui offre.

La Modification fournit suffisamment d'indications temporelles pour délimiter la durée exacte de l'histoire évoquée dans ce roman. Au début du livre, nous trouvons la première indication : l'indicateur de Chaix qui permet de fixer l'année du voyage : « C'est l'édition du 2 octobre 1955, service d'hiver » (Butor, 1980 : 26). Les autres dates se construisent par rapport à celle-ci, à cette date du voyage central.

Pour établir la date du début de l'histoire narrée nous disposons d'indications d'événements historiques :

² Dorénavant, nous utiliserons la méthode ainsi que la terminologie que Gérard Genette établit dans *Figures III* pour analyser la structure temporelle du roman.

C'était une Italie policière en ce temps-la, intoxiquée du rêve de l'Empire [...] C'était avant la guerre. Il y avait des enfants en chemises noires sur le quai. [...] On venait d'achever et d'ouvrir la via dei Fori Imperiali (Butor, 1980 : 231, 267-268, 270).

Ce temps est le temps référentiel, c'est-à-dire, le temps réel extra-textuel auquel fait référence le temps de l'histoire.

Cette réalité se traduit également par la situation géographique du trajet : l'itinéraire parcouru par le train entre Paris et Rome est soigneusement respecté. Au début du roman, on détaille la liste des gares où le train s'arrête : Laroche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix-les-Bains, Chambéry, Modane, Turin, Gênes, Pise, puis Roma-Termini.

Nous remarquons que les toponymes sont complétés par les indications de temps, et plus précisément, les horaires que prévoyait l'indicateur de la S.N.C.F. Le nom d'une ville comme Dijon, Aix-les-Bains ou Chambéry permettrait à lui seul de se retrouver non seulement dans l'espace –ce qui est indéniable– mais également dans le temps car il s'agit de lieux dont on connaît les situations respectives.

Les références à une réalité extérieure ont un premier effet sur le lecteur : elles renvoient à une situation dans laquelle tout un chacun a pu ou pourrait se retrouver à un moment donné.

Le temps des horloges, le temps objectif est une acquisition tardive de l'humanité. Il est « fondé sur l'observation immémoriale du jeu des forces cosmiques, alternance du jour et de la nuit, trajet visible du soleil, phases de la lune, saisons du climat et de la végétation, etc. » (Benveniste, 1974 :71). Le temps objectif divise et organise l'ordre cosmique dans un comput qui le rend disponible pour l'organisation de la vie en société. Ces deux temps, *social* et *cosmique*, jouent un rôle remarquable dans *La Modification* : ils constituent l'un des facteurs de différenciation entre les dix voyages racontés dans le texte, autrement dit, le changement de circonstances de chaque voyage résulte, entre autres, du temps et des saisons ainsi que les conditions atmosphériques correspondant à chacune d'entre elles.

Ensuite vient le temps psychologique des souvenirs, des projets, et des sensations du personnage.

2. TEMPS DU RÉCIT

La narratologie distingue trois types de relations pertinentes entre le temps du récit et le temps de l'histoire : l'ordre, la durée et la fréquence

Par la suite nous allons étudier les rapports entre les deux temporalités –histoire et récit– selon les trois déterminations pertinentes : ordre, durée et fréquence.

Dans un premier temps, l'ordre. Étudier l'ordre temporel du récit, d'après Genette, c'est :

confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est implicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.(Genette, 1972 : 78-79).

Tout d'abord et afin de rendre notre étude plus claire, nous allons nous servir d'une reconstruction, bien évidemment artificielle des événements dans l'ordre chronologique :

1. ≈1936-8. Voyage de noces à Rome de Léon et d'Henriette.
2. 1951-52. Deuxième et malencontreux voyage à Rome de Léon et d'Henriette.
3. 1953. Après deux rencontres –dans le train et à Rome– Léon et Cécile deviennent amants.
4. 1954. Voyage de Cécile à Paris.
5. 1955. Mercredi 6 novembre au dimanche 10 novembre : voyage Léon à Rome.

Lundi 11 novembre au vendredi 15 (matin) : Séjour de Léon à Paris.

Vendredi 15 au samedi 16 : Voyage de Léon à Rome pour annoncer à Cécile qu'il veut vivre avec elle. Pendant ce trajet, ses projets se modifient.

Ce roman présente des discordances entre l'ordre des événements dans le récit et sa succession chronologique dans l'histoire. Ces différentes formes de discordances entre les deux ordres temporels reçoivent le nom d'*anachronies narratives*.

Les *anachronies narratives* s'insèrent dans ce que l'on appelle *récit premier*. Elles constituent un récit temporellement second subordonné au premier.

Elles se présentent sous deux formes : *analepse* et *prolepse*. L'*analepse* est « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 : 82), autrement dit, un retour en arrière dans le temps. La *prolepse* est, à l'inverse, « une manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette, 1972 : 82), on anticipe.

La Modification rompt avec l'ordre linéaire caractéristique du roman classique. On nous offre un récit discontinu. À partir de l'itinéraire principal apparaissent dix

itinéraires secondaires dont neuf renvoient au passé et un au futur³. Au cours du récit, le passé, le présent et le futur font l'objet de suites narratives indépendantes qui se succèdent et s'entrelacent.

Nous considérons donc *récit premier* le voyage ayant lieu en 1955, véritable repère chronologique des autres segments qui vont s'y emboîter.

Nous constatons qu'à chaque fois que l'on passe d'une suite temporelle à une autre différente, il y a passage par le présent en vue d'éviter toute confusion, car le personnage passe brusquement d'une séquence temporelle à une autre éloignée de la précédente. Ces ruptures correspondent aux blancs situés entre les paragraphes.

À l'intérieur du *récit premier* nous relevons des motifs fixes qui se répètent tout au long du texte. Ils ont pour fonction d'introduire et de joindre les différentes séquences temporelles. Ainsi, les séquences temporelles se rapportant au passé avec Cécile sont introduites par « Sur le tapis de fer chauffant », et celles qui le font au passé avec Henriette par « Un homme passe sa tête par la porte ». Les autres séquences concernant le présent, le passé et le futur sont liées aux motifs suivants : « Passe la gare de », « De l'autre côté du corridor » et « Au-delà de la fenêtre ».

Ce syntagme « Passe la gare », qui se répète tout le long du récit, entrecoupe le monologue intérieur. Le passage des gares rythme ainsi le temps subjectif sur le temps objectif, sans perturber la méditation du héros.

Le passé s'introduit dans la narration dans le sens d'un *creusement* vers le plus ancien. Au début, il remémore des événements du passé récent voire immédiat : deux heures avant le voyage, soit à l'aube du vendredi 15 novembre et rejoint l'heure du départ. Au fur et à mesure que le récit avance, le personnage se remémore d'un passé plus lointain. La mémoire envahit la scène mentale du voyageur. En effet, à partir du quatrième chapitre, la mémoire recréera les événements et les voyages plus éloignés dans le temps. Cet ancrage dans un passé de plus en plus ancien s'accompagne de sa récupération par le personnage narrateur « qui plonge de plus en plus profondément dans le passé comme un archéologue ou un géologue qui dans leurs fouilles rencontrent d'abord les terrains récents, puis de proche en proche, gagnent les anciens » (Butor, 1972 :115).

Le *voyage réel* acquiert une profondeur temporelle grâce à la mémoire, qui est capable de récupérer dans tous ses détails des séquences, des sensations et des sentiments du passé qui permettent d'expliquer sa situation actuelle et vont déterminer ses actes futurs.

³ L'itinéraire du futur est le voyage retour à celui du *récit premier*. Nous n'ajoutons pas celui que le héros envisage de faire avec Henriette qui n'intervient pas dans la narration.

L'exercice de la mémoire permet l'émergence d'un nouveau regard sur ce qui a été vécu, qui donne lieu à cette prise de conscience.

Cette remontée dans le temps est à la fois une découverte de ce qui était, avant ce voyage, inconnu, caché.

De tous les segments concernant le passé, celui qui porte sur le passé proche est spécialement important. Le fragment du récit qui lui est accordé démarre au premier chapitre et va continuer tout au long jusqu'à son dénouement. Sa construction reproduit celle qui dirige l'ensemble de la narration du passé : elle nous mène du vendredi matin 15 novembre au mercredi précédent 6 novembre.

À un segment vers le passé plus ancien succède, au début de chaque chapitre, une remontée vers le plus récent. Ce genre de construction produit un effet sur la lecture du récit : il est indispensable de lire le roman entièrement pour connaître l'histoire et comprendre le pourquoi de *la modification*. Il faut avoir lu le chapitre II pour comprendre le chapitre I, le chapitre III pour comprendre le chapitre II...et ainsi de suite.

La suite narrative consacrée au présent joue un rôle important dans l'ensemble du roman. Cette importance se manifeste d'abord par sa grande fréquence. Chaque chapitre s'ouvre et se ferme sur une séquence au présent. Il est de même lorsque l'on passe du futur au passé ou de l'un des plans du passé à un autre, à chaque fois on passe par le présent, ce qui permet d'éviter toute confusion entre les différentes parties. Ce voyage du *récit premier* se fait, obligatoirement, de façon linéaire puisque la voie ferrée ne peut que conduire linéairement d'un endroit à l'autre : de Paris à Rome. Nous avons, depuis le départ Gare de Lyon jusqu'à l'arrivée Roma Termini, une succession de lieux présentés dans leur linéarité géographique, ce qui conduit à une linéarité narrative. Le roman ne peut faire autrement que de suivre le trajet par le train et c'est le Chaix qui va ponctuer la syntaxe narrative. Au fur et à mesure de la progression du voyage, moins la linéarité est perceptible et plus se met en place un schéma de labyrinthe.

Le héros voyage sans perdre un seul détail du compartiment où il se trouve. Il prend conscience de la réalité et se montre capable de décrire les personnes et les objets dans les détails les plus insignifiants. Ceux-ci vont exercer une forte influence sur *la modification* à en juger par la réflexion que le héros fait à la fin du roman :

Vous vous dites : s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres (Butor, 1980 : 276).

La durée concrète et particulière du compartiment s'inscrit dans une durée cosmique. Tandis qu'à l'extérieur du compartiment le temps passe : la neige succède à la pluie, la nuit au jour, la lune se lève, l'intérieur du compartiment se modifie, par exemple, la chaleur augmente : « La température a continué de s'élever pendant votre absence » (Butor, 1980 : 23). On est appelé à mesurer le temps écoulé sur la transformation d'un objet extérieur. Les répétitions du même objet avec une variation ont pour fonction d'exprimer la durée, le temps vécu, le présent qui se transforme en passé. Ce phénomène est davantage perceptible avec le tapis de fer chauffant dont la présence est récurrente tout au long du récit. Au début : « Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes les raies de fer s'entrecroisent comme des minuscules rails dans une station de triage » (Butor, 1980 : 66) et arrivés à la fin du livre :

Sur le tapis de fer chauffant aux losanges semblables à un graphique idéal de trafic ferroviaire, vous considérez les poussières, les minces ordures qui se sont accumulées et comme incrustées au cours de ce jour et de cette nuit (Butor, 1980 : 280).

Le temps de *ce récit premier* passe et c'est pour cette raison que le présent rejoint une partie du futur. Ce qui est narré au début du roman comme ayant lieu demain matin : « Enfin ce sera Roma Termini, la gare transparente, dans laquelle il est si beau d'arriver à l'aube ainsi que le permet ce train dans une autre saison, mais demain il fera encore nuit noire » (Butor, 1980 : 32-33), à la fin, il a lieu dans quelques instants : « Vous allez arriver dans quelques instants à cette gare transparente [...] Le train s'arrête; vous êtes à Rome dans la moderne Stazione Termini. Il fait encore nuit noire » (Butor, 1980 : 274, 285).

Pour finir, quelques remarques concernant la narration du futur qui embrasse la période du samedi 16 novembre cinq heures quarante-cinq au mardi soir 19 novembre. Jusqu'au chapitre V elle est orientée du plus proche au plus lointain, du samedi au mardi, mais, lors des quatre derniers chapitres, elle le fait à l'inverse, du mardi au samedi. Ce virage dans le récit correspond au passage de la frontière entre la France et l'Italie.

Ce changement d'orientation a pour conséquence que les mêmes journées ou soirées sont abordées deux fois. Insistons-y un peu plus longuement.

Aux chapitres II et III pour le segment du samedi matin au lundi soir :

Miroirs opaques sous la nuit seront les vitres supérieurs à la Stazione Termini [...] Une fois que vous aurez pris votre « espresso » dans le bar qui lui, s'il n'est déjà ouvert, s'ouvrira à peu près à ce moment-là, que vous serez descendu à l'Albergo Diurno [...] Elle ne sortira pas de chez elle avant neuf heures, mais vous vous posterez bien plus tôt que cela via Monte della Farina[...] Pourvu

qu'à Rome il fasse beau [...] pourvu que vous puissiez demain matin, sans avoir besoin de vous protéger d'une de ces virulentes averses automnales romaines dans une porte cochère voisine, ce qui risquerait de vous empêcher de rencontrer, d'apercevoir ou même de rattraper Cécile au moment où elle s'enfuirait en courant dans son imperméable transparent vers l'ambassade [...] (Butor, 1980 : 42-43, 45, 55).

Au chapitre IX on y revient :

Vous n'irez point guetter les volets de Cécile; vous ne la verrez point sortir; elle ne vous apercevra point. Vous n'irez point l'attendre au Palais Farnèse; vous déjeunerez seul; tout au long de ces quelques jours, vous prendrez tous vos repas seul. Évitant de passer dans son quartier, vous vous promènerez tout seul et le soir vous rentrerez seul dans votre hôtel où vous endormirez seul (Butor, 1980 : 275).

À la lecture des citations ci-dessus, nous constatons, qu'en effet, les mêmes segments temporels sont repris. Cependant on n'y rapporte pas les mêmes événements : cette reprise systématique des mêmes moments de temps permet de mesurer *La Modification* du dessein du héros.

Ce renversement de situation était déjà indiqué à l'ouverture du roman par l'évocation de « la gare transparente où demain il fera une nuit noire » (Butor, 1980 : 32-33).

Nous en venons maintenant à la deuxième détermination pour l'étude des rapports entre le temps de l'histoire et celui du récit : la durée. Le temps du récit subit des ralentissements, des accélérations, des ruptures...etc. Afin de mesurer ces variations de rythme (ou *anisochronies*), Genette introduit la notion de vitesse :

On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages (Genette, 1972 : 123).

Citons en un exemple dans *La Modification*. Tandis que le chapitre VII on raconte en vingt-sept pages ce qui se passe dans l'esprit du héros entre une heure du matin et cinq heures, le chapitre XI narre en dix pages ce qui se passe pendant les vingt-cinq dernières minutes du voyage : tandis que certains souvenirs sont relatés dans le détail, d'autres sont passés sous le silence.

Ces rapports peuvent se réduire à quatre formes canoniques : la *scène* (TR=TH) et le *sommaire* (TR<TH) d'une part; la *pause* (TR ∞ > TH) et l'*ellipse* (TR< ∞ TH) d'autre part. Voyons comment ces quatre mouvements se manifestent dans *La Modification*.

La *pause* et l'*ellipse* marquent les deux points extrêmes de l'échelle des vitesses narratives.

L'*ellipse temporelle* se définit par un saut dans le temps de l'histoire : à une durée quelconque de l'histoire correspond un segment nul de récit. La pause constitue un arrêt dans le temps de l'histoire, un segment du récit correspond à une durée de l'histoire nulle. Nous remarquons que *La Modification* ne présente la vie de Léon Delmont que dans le compartiment. Mais ce n'est pas pour autant que Léon n'en sort pas. À la fin de chaque chapitre, il sort du compartiment pour aller dans le couloir ou au wagon-restaurant et il y rentre au début du chapitre suivant. Lorsque la fin du chapitre correspond à un arrêt dans une gare, il se promène sur le quai. À la fin du livre, il le quittera irréversiblement. Chaque sortie du compartiment correspond à un blanc dans le texte. Ces segments de l'histoire ne sont pas reproduits : il s'agit d'ellipses. Ces pages blanches correspondent à des moments vécus, passés tout simplement sous silence.

Voyons un exemple. À la fin du premier chapitre : « Allez-y vous aussi; ce livre qui vous embrasse, enfoncez-le dans votre poche et quittez ce compartiment »; et le deuxième commence par « C'est bien ici c'est bien ce compartiment que vous avez laissé » (Butor, 1980 : 21-22). Il en est de même au deuxième et troisième chapitre : « Les deux hommes de chaque côté de la porte ont allongé leurs jambes qui s'entrecroisent; vous vous excusez de les déranger et vous sortez [...] vous reprenez la place que vient de quitter le représentant de commerce » (Butor, 1980 : 47-48). Nous retrouvons la même structure dans les neuf chapitres qui composent le roman. Ces interruptions n'ont aucune influence sur *La Modification*; le train s'arrête mais le héros ne s'arrête pas, l'activité mentale continue.

Comme l'a souligné Michel Butor, « le blanc, la juxtaposition pure et simple de deux paragraphes décrivant deux événements éloignés dans le temps apparaît comme une forme de récit la plus rapide possible, une vitesse qui efface tout » (Butor, 1972 : 117).

La durée de l'histoire élidée reste vague, il s'agit donc d'ellipses indéterminées.

À l'intérieur de chaque période, la datation des jours permet de repérer leur succession, mais aussi de remarquer l'omission de certains d'entre eux. Par exemple, lors du séjour de Cécile à Paris, le dimanche est élidé :

Longtemps après l'avoir quittée, le soir dans votre lit près d'Henriette qui dormait déjà, vous vous êtes aperçu que vous aviez oublié la proposition que vous lui avez faite de la mener en voiture dans la banlieue le lendemain, que vous lui avez dit simplement « à lundi ». Et, le lundi, elle ne vous en a point parlé (Butor, 1980 : 186).

À l'opposé de cette vitesse infinie qu'est l'ellipse nous avons la lenteur absolue qu'est la pause. Avec la pause, le récit *s'enlise*, pour reprendre l'expression de Ricardou : il s'arrête et laisse la place à la description ou au commentaire.

Voyons quel genre de description nous rencontrons dans *La Modification*. Elle se caractérise par la minutie, par la précision, l'agrandissement du détail : « votre montre rectangulaire fixée par une courroie de cuir pourpre, avec ces chiffres enduits d'une matière verdâtre qui brille dans la nuit, qui marque huit heures douze et dont vous corrigez l'avance » (Butor, 1980 : 12). Il est certain que ce genre de descriptions ne laisse aucune place à l'imaginaire. La minutie de ces descriptions nous rapproche de l'exactitude des indications référentielles citées plus haut.

À l'agrandissement des détails, s'ajoute l'énumération; énumération des objets qui défilent dehors, au travers de la vitre du compartiment lors du passage de la banlieue parisienne :

Ces grands immeubles que vous connaissez si bien, ces poutrelles de fer qui se croisent, ce grand pont sur lequel s'engage un camion laitier, ces signaux, ces caténaires, leurs poteaux et leurs bifurcations, cette rue que vous apercevez dans l'enfilade avec un bicycliste qui vire à l'angle, celle-ci qui suit la voie n'en étant séparée que par cette fragile palissade et cette étroite bande d'herbe hirsute et fanée, ce café dont le rideau de fer se relève, ce coiffeur qui possède encore comme enseigne une queue de cheval pendue à une boule dorée, cette épicerie aux grosses lettres peintes de carmin, cette première gare de banlieue (Butor, 1980 : 13).

La précision de la description rapproche l'objet décrit; en faisant un parallèle cinématographique, on pourrait dire qu'il se produit une sorte de *gros plan*, alors que l'énumération imite les différentes étapes d'un déroulement qui s'effectue au ralenti :

L'ecclésiastique à retire son ticket de son porte-monnaie qu'il remet dans la poche de sa soutane après avoir fait le compte de sa fortune, puis il boutonne son manteau noir, serre autour de son cou son écharpe de tricot, met sous son bras son porte-documents gonfle qu'il essaye en vain de fermer complétement, tandis que passent derrière lui les premières rues de Mâcon, puis, se tenant à la barre de métal, levant bien haut ses grands souliers, il passe devant la dame en noir, entre le militaire et le petit garçon, entre l'italien qui tourne la page de son journal et vous (Butor, 1980 : 114).

L'énumération respecte l'ordre chronologique des gestes et les décompose en parties différentes. Le temps du récit est amené à coïncider avec le temps de l'histoire.

Ces descriptions ne créent pas véritablement de pause dans le récit, celui-ci ne quitte pas la temporalité de l'histoire, ce qui est décrit étant ce que perçoit le personnage, perceptions qui naturellement se succèdent le long du déroulement temporel de l'histoire. Elles constituent tout de même un ralentissement dans le rythme, se rapprochant plutôt de la scène.

Avec le terme *sommaire* on désigne la narration en quelques lignes ou paragraphes, de plusieurs journées, mois ou années de l'histoire, sans détails d'actions ou de paroles. Le *sommaire* peut être plus ou moins rapide selon la durée de l'histoire ainsi résumée. Nous en repérons également dans ce roman. Voyons cet exemple du séjour de Cécile à Paris : « La dernière semaine, vous ne vous êtes pas une seule fois rencontrés seuls; elle avait renoué connaissance avec une partie de la famille et vous aviez vraiment beaucoup de rendez-vous aux heures des repas » (Butor, 1980 : 189).

Nous avons constaté que dans ce récit les mouvements narratifs se succèdent, notamment la *scène*, l'*ellipse* et le *sommaire*.

Dans ce roman à peine retrouve-t-on des phénomènes intéressants concernant la fréquence. Pour la plupart du temps nous retrouvons du récit *singulatif* (1R/1H).

3. CONCLUSION

Le temps dans le roman se prête à plusieurs analyses. Deux voies principales s'ouvrent à nous : l'approche phénoménologique et l'approche narratologique. C'est celle-ci que nous avons choisie pour étudier *La Modification* de Michel Butor.

Gérard Genette a beaucoup œuvré dans l'univers de la narratologie. Il a notamment réalisé la description la plus précise jusqu'à présent d'une méthode d'analyse de la structure temporelle du récit. Cette théorie repose principalement sur la double temporalité du roman : d'une part le temps de l'histoire et d'autre part le temps du récit. Cette dichotomie se reflète de façon évidente dans le roman que nous avons choisi. Nous avons analysé les différents rapports entre ces deux temps selon trois critères, à savoir, l'ordre, la durée et la fréquence, l'ordre étant celui qui présente le plus d'intérêt, car les événements ne s'offrent pas à nous dans leur ordre chronologique. Les passés, le présent et le futur se succèdent tout au long du récit mais non pas comme on pourrait le croire de manière anarchique, mais selon un plan très rigoureux. Michel Butor se conduit comme un véritable architecte du roman.

BIBLIOGRAPHIE

- BAL, M. (1997) : *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck.
- . (2006) : *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BENVENISTE, E. (1974) : « Le langage et l'expérience humaine », in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, pp. 67-78.
- BLANCO, M., G. CHAMPEAU et J.-P. ÉTIENVRE (éds.) (1989) : *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BOURNEUF, R. et R. OUELLET (1989) : *L'univers du roman*, Paris, PUF, coll. Littératures Modernes.
- BUTOR, M. (1972) : *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- . (1980) : *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- CHARBONNIER, G. (1967) : *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996) : *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GENETTE, G. (1972) : « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil.
- REUTER, Y. (2005) : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin.
- RICARDOU, J. (1980) : *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points.
- VALETTE, B. (1985) : *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan.