



HAL
open science

**L'instance narrative du récit à la première personne
Deuxième partie, Chap. 1: Temps et voix dans L'Emploi
du temps [de Michel Butor], p. 113-198**

John Pier

► **To cite this version:**

John Pier. L'instance narrative du récit à la première personne Deuxième partie, Chap. 1: Temps et voix dans L'Emploi du temps [de Michel Butor], p. 113-198. Sciences de l'Homme et Société. New York University, 1983. Français. NNT: . tel-03945899

HAL Id: tel-03945899

<https://hal.science/tel-03945899>

Submitted on 18 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pier, John, « Temps et voix dans *L'emploi du temps* [de Michel Butor] », Chapitre I de : « L'instance narrative du récit à la première personne », Thèse Ph.D., New York University, 1983, p. 113-198.

CHAPITRE 1

TEMPS ET VOIX DANS

L'EMPLOI DU TEMPS

1.1. Introduction

Dans notre inconscient littéraire, semble-t-il, repose l'idée que la possibilité du récit se fonde sur l'ordre du passé. Cet ordre, aussi bien causal que chronologique, fait que le récit commence à un passé lointain et qu'il progresse, systématiquement, pour aboutir au passé proche, ou même au présent du narrateur.

Mais une telle conception est évidemment idéalisée, car elle ne rend pas compte des déformations temporelles, pas plus que de l'influence éventuelle de la situation du narrateur sur le déroulement du récit. Elle n'en reste pas moins fondamentale pour notre conception du récit. "L'idéal, affirme Jean Pouillon, c'est en somme que le récit se développe de lui-même, poussé en avant par le mouvement propre de son contenu"¹.

¹"Les règles du Je", Les Temps Modernes, 134 (1957), 1594.

Il va de soi que certaines techniques narratives se prêtent mieux à notre impression d'un univers narratif ordonné, d'un passé objectivement représenté, que d'autres. Cette impression est renforcée quand, par exemple, la position temporelle de la narration est située après celle de l'histoire. La délimitation entre ces deux moments devient encore plus nette dès que le narrateur se sert d'un verbe du passé. Tel est le cas particulièrement du passé simple qui, comme Barthes l'a observé, renforce l'impression de l'antériorité de l'histoire par rapport à la narration, débarrassant "la multiplicité des temps vécus [...] des racines existentielles de l'expérience. [...] Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert"².

Un tel rapport entre le temps de l'histoire et le temps de la narration - la narration "ultérieure", technique exploitée surtout par le récit "classique", où la distance entre les deux temps reste indéterminée - n'est pourtant qu'une seule possibilité parmi quatre. Le narrateur dispose en fait d'autres possibilités : la narration "antérieure" pour construire un récit "prédictif", figurant généralement comme un récit second ; la narration "simultanée", comme dans le monologue intérieur ; la narration "in-

²"L'écriture du Roman", Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques, Points (1953 ; réimpression Paris : Editions du Seuil, 1957), pp. 25-26.

tercalée", c'est-à-dire la narration entre les moments de l'action³. Il va de soi que ces trois formes de narration sont plus ou moins incompatibles avec l'"idéal" du récit esquissé plus haut.

Dans ce chapitre, nous allons essayer de comprendre comment la narration intercalée, par l'action qu'elle exerce sur divers aspects du temps et de la voix narratifs, influence la structure narrative. En choisissant pour notre analyse l'Emploi du temps de Michel Butor⁴, nous abordons un texte narratif dont une des visées principales consiste à mettre en question le principe même de l'ordre du passé. Contrairement à la grande majorité des récits, le texte de ce roman affiche, avec une netteté presque obsessionnelle, non seulement les dates des événements qui entrent dans le contenu, mais aussi celles qui marquent la progression de la narration.

L'histoire relatée par ce roman est des plus simples. Jacques Revel, le protagoniste-narrateur de ce récit extradiégétique-homodiégétique (c'est-à-dire un récit où le narrateur premier raconte sa propre histoire), doit passer un an dans la ville imaginaire de Bleston en Angleterre pour travailler dans la société d'exportation, George

³Cf. Genette, "Discours du récit", pp. 228-234.

⁴Paris : Editions de Minuit, 1957 ; toute référence à ce livre sera indiquée dans le texte.

Matthews and Sons. Installé dans cette ville dès le début d'octobre, ce n'est qu'au 1er mai de l'année suivante que Revel se met à rédiger son journal, sept mois après son arrivée et cinq mois avant son départ. Sur le plan anecdotique, il y a bien sûr des incidents, tels les visites de Revel aux cathédrales de Bleston ou l'accident dans lequel un des personnages, George Burton, est renversé par une voiture, etc. Cependant, tous ces incidents sont subordonnés à la problématique centrale du roman : la genèse du récit dont Revel est le protagoniste-narrateur ainsi que le problème technique de concentrer douze mois de matière diégétique en cinq mois de narration, tout en réduisant au minimum la distance temporelle de sept mois qui sépare l'histoire de la narration.

1.2. Critères de l'analyse

La première tâche qui s'impose est d'établir les critères qui nous serviront au cours de l'étude de la structure temporelle de l'Emploi du temps.

Considérons d'abord la "quadruple structure temporelle" de cette œuvre qui a été proposée par Jean-Luc Seylaz :

- 1) Le passé le plus lointain (oct, nov, déc, janv) ;
- 2) le passé intermédiaire, celui-ci se recomposant en sens inverse par l'effort de remonter aux causes (mai, avril, mars, fév) ;
- 3) une série représentée par les relectures d'un présent vécu devenu à son tour le proche passé (juin, juil, août) ;
- 4) le présent vécu de la durée du journal (mai, juin, juil, août, sept) (5).

Ce schéma met en évidence certains traits saillants du temps narratif dans le roman, notamment les différentes couches de temps physique qui entrent dans l'histoire. Il présente cependant l'inconvénient de n'offrir aucun critère qui nous permettrait de décrire le temps narratif en termes qui englobent en même temps les fonctions textuelles du discours narratif. Afin d'entreprendre une telle analyse, il faudra commencer par opposer le "temps du récit" au "temps de l'histoire" (Erzählzeit/erzählte Zeit)⁶.

Dans les pages suivantes, je propose de démontrer qu'une possibilité pour l'analyse du temps narratif dans ce roman, plus opératoire que celle de Seylaz, consiste à élaborer un cadre de quatre niveaux textuels dans lesquels l'analyste peut situer les divers faits de temporalité du roman. Parmi ces niveaux, trois d'entre eux sont à associer aux structures macro-textuelles, l'autre se rattachant, évidemment, à la structure micro-textuelle.

⁵"La tentative romanesque de Michel Butor, de l'Emploi du temps", Etudes de lettres, série II, 3 (1960), 212-213.

⁶Distinction proposée pour la première fois par Günther Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit" (1948), Morphologische Poetik : Gesammelte Aufsätze, éd. E. Müller (Tübingen : Max Niemeyer, 1968), pp. 269-286 ; cf. le chapitre intitulé "Ordre" dans Genette, "Discours du récit", pp. 77-121. Notons en passant deux ouvrages bien connus qui traitent le temps narratif plutôt dans la perspective thématique : A. A. Mendilow, Time and the Novel, intro. de J. Isaacs (Londres, 1952 ; ré-impression New-York : Humanities Press, 1965) ; Hans Meyerhoff, Time in Literature (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1955).

1.2.1. Continuum et chronologie

Au niveau le plus général, nous pouvons postuler pour l'Emploi du temps un continuum temporel bien délimité. Si on neutralise (provisoirement, bien sûr) les relations entre le temps de l'histoire et le temps du récit, excluant les "anachronies", les "variations de vitesse" et les "répétitions", on remarque une forte corrélation entre les douze mois de l'histoire et les cinq mois de la narration. Un simple calcul permet même de chiffrer cette corrélation à 2,37 : 1, une opération qui serait possible pour très peu de récits. Une autre conséquence du continuum qui embrasse ce récit est que aucune analepse (évocation d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve) et aucune prolepse (évocation d'avance d'un événement ultérieur) n'excédant les douze mois de la diégèse, toutes ses anachronies restent internes, c'est-à-dire qu'elles ne dépassent pas les limites chronologiques de l'histoire racontée par le narrateur premier⁷.

⁷Ce roman contraste donc avec La Modification, dont la narration dure un peu moins de vingt-quatre heures (la durée du voyage par train de Paris à Rome), mais dont les analepses s'étendent sur dix-sept ans et les prolepses sur trois jours, donnant des anachronies externes. Pour une excellente étude du temps narratif de ce roman (mais qui ne porte que sur l'ordre et non sur la durée ou la fréquence) voir Françoise van Rossum-Guyon, Critique du Roman : Essai sur "La Modification" de Michel Butor, Bibliothèque des Idées (Paris: Gallimard, 1970), chap.V: "Progression narrative et progression thématique", pp. 215-277. Sur ce point, il est intéressant de comparer l'Emploi du temps avec L'a-

La chronologie interne de l'œuvre appartient également à ce niveau. Puisqu'il s'agit d'un journal intime où même une bonne partie des incidents secondaires sont soigneusement datés, cette chronologie semble (du moins au premier abord) facile à établir. La table chronologique 1 qui suit s'efforce de relever les principaux événements du roman.

Table chronologique 1

octobre : Revel arrive à Bleston, se rend chez George Matthews and Sons, fait la connaissance de James Jenkins (le 2) ; rencontre avec le noir, Horace Buck (le 6) ; achète à Ann Bailey un plan de la ville (le 11) ; achète Le Meurtre de Bleston de J.C. Hamilton (le 27) ;

novembre : voit la tapisserie représentant la vie de Thésée (le 3) et le Vitrail du Meurtrier (Caïn, Abel) (le 4) ; s'installe chez Mme Grosvenor (le 18) ; déjeune avec Ann (le 26) ;

décembre : prête MB à Jenkins (le 3) ; fait la connaissance de Rose Bailey (le 26) ; prête MB à Ann (le 27) ;

janvier : commence à s'intéresser plus à Rose qu'à Ann (mi-janvier) ;

février : première rencontre avec George Burton (le 25) ; première visite chez les Bailey (mi-février) ;

mars : remarque Lucien Blaise (le 1er) ; première visite chez les Burton (le 22) ;

avril : emmène Lucien chez les Burton (le 26) ; brûle le plan de Bleston (le 27) et décide de commencer un journal (le 28) ;

mai : commence son journal (le 1er) ; Burton révèle qu'il a écrit MB sous le nom d'Hamilton (le 18) et fait un commentaire sur le roman policier (le 25) ; Revel dit à Jenkins que c'est Burton qui est l'auteur de MB (le 31) ;

près-midi de Monsieur Andesmas de M. Duras qui, selon Mieke Bal, comporte "cinq champs temporels différents" : la durée de l'histoire (trois heures) et les anachronies "internes", "contiguës", "inclusives" et "externes", ("Durées", Narratologie / Essais sur la signification dans quatre romans modernes / Paris : Editions Klincksieck, 1977, pp. 117-120). Les champs temporels de l'Emploi du temps se limitent aux deux premiers.

juin : dévoile l'identité d'Hamilton aux sœurs Baylay (le 1er) ;
juillet : Burton renversé par une voiture (le 11) ; Rose et Lucien annoncent leurs fiançailles (le 29) ;
août : Lucien quitte Bleston (le 2) ; Revel commence une lettre à Ann (le 25) ; Rose annonce à Revel les fiançailles de Jenkins et d'Ann (le 29) ;
septembre : Revel apprend que Jenkins n'est pas l'auteur d'une tentative de meurtre contre Burton (le 16) ; fin du séjour et du journal (le 30 à minuit).

Ce qui rend la chronologie de l'Emploi du temps difficile à déterminer, ce n'est pas l'ordre des événements ou même les dates auxquelles ils sont censés avoir eu lieu. C'est plutôt la difficulté qu'éprouve le lecteur qui cherche à savoir avec certitude quels événements il doit introduire dans cette chronologie, quels événements participent réellement à la trame de l'histoire. Car si certains incidents, comme l'achat du plan de Bleston, la décision de Revel d'écrire un journal et l'"accident" de Burton, trouvent incontestablement une place dans cette chronologie, d'autres possèdent un statut équivoque. La raison en est que ce roman est parsemé de leurres et de faux leurres, ce qui brouille à maints endroits les liens de causalité qui réunissent entre eux les éléments de l'intrigue.

Pour prendre un seul exemple parmi des dizaines, quand Revel rapporte au début du troisième chapitre (écrit en juillet) qu'il a dévoilé à Jenkins, le 31 mai, la vraie identité de l'auteur du Meurtre de Bleston - George Burton - il craint d'avoir trahi Burton. Après le renverse-

ment de ce dernier par une voiture, le 11 juillet, Revel est convaincu d'avoir commis cette trahison, croyant que, Jenkins ayant été offensé par certaines allusions faites dans le roman policier, il a été amené à se venger contre son auteur. Cependant, Revel apprend vers la fin de son séjour, le 16 septembre, qu'au moment de l'accident Jenkins n'était pas dans cette partie de la ville où Burton avait été renversé, bref qu'il ne pouvait pas être l'auteur de cette tentative de meurtre (cf. p. 282). Donc, ce qui est retenu comme un événement important pendant 150 pages - le dévoilement à Jenkins de l'identité de l'auteur du roman policier - n'est en fait qu'un incident secondaire (on dirait même une coïncidence), relié à l'accident dont Burton est la victime par le seul discours de Revel.

De nombreux cas comme celui-ci font que, dans ce récit à narration intercalée, l'importance des événements les uns par rapport aux autres est constamment remise en question, rendant provisoire - beaucoup plus que dans le récit à narration ultérieure - toute chronologie détaillée⁸.

⁸"Chaque événement, écrit Butor dans un de ses essais, apparaît comme pouvant être le point de convergence de plusieurs suites narratives, comme un foyer dont la puissance est plus ou moins grande par ce qui l'entoure. La narration n'est plus une ligne, mais une surface dans laquelle nous isolons un certain nombre de lignes, de points, ou de groupements remarquables" (Recherches sur la technique du roman", Répertoire II / Paris: Editions de Minuit, 1964, p. 92). La technique narrative de Butor, comme nous aurons l'occasion de le voir à plusieurs reprises, rejoint souvent ses déclarations critiques.

1.2.2. La segmentation

La deuxième caractéristique de la structure temporelle de notre roman relève de la segmentation de la chaîne syntagmatique du texte en cinq chapitres, les chapitres en sections, et les sections en (normalement) cinq jours de narration, ou d'écriture. C'est grâce à cet aspect du texte que l'acte narratif lui-même assume une dimension temporelle. Ce qui plus est, on trouve non seulement que chaque chapitre consiste en un mois de narration, mais aussi que cette division impose au contenu une segmentation d'un ordre tout particulier, puisqu'un des objectifs de ce récit, comme il l'a été mentionné, est de concentrer les douze mois de l'histoire dans cinq mois de narration, c'est-à-dire dans les cinq mois que Revel le narrateur met à rédiger son texte.

Dans le tableau 1 qui suit, nous voyons comment la division du texte en chapitres (temps du récit) se rapporte à la diégèse (temps de l'histoire) :

Tableau 1. Temps du récit et temps de l'histoire
dans l'Emploi du temps

	I	II	III	IV	V
T.R.:	<u>Mai</u>	<u>Juin</u>	<u>Juillet</u>	<u>Août</u>	<u>Septembre</u>
T.H.:	oct.	juin nov.	mai juil. déc.	juin avr. août janv.	août juil. mars sept. févr.

On remarque, en outre, le nombre croissant de mois qui entrent dans l'histoire, la précision avec laquelle les segments temporels du récit et ceux de l'histoire sont désignés. Egaleme nt significatif est le décalage de sept mois qui sépare la narration de l'histoire - dilemme capital pour Revel, car malgré tous ses efforts, il ne parvient jamais à le surmonter, sauf en terminant son journal au moment même où il doit quitter Bleston. C'est ce décalage qui incite Revel à déplorer "cette distance beaucoup trop grande que j'espérais rapidement réduire, que je dois resserrer de plus en plus au fur et à mesure que j'avance, et qui, de jour en jour, en quelque sorte, s'épaissit, devient plus opaque" (p. 129). Enfin, le tableau montre qu'au cours du récit trois mois sont racontés deux fois : juin, raconté dans les chapitres deux et quatre ; juillet, dans les chapitres trois et cinq ; août, dans les chapitres quatre et cinq.

Dans l'ensemble, le tableau montre comment, à ce niveau de structuration temporelle, la relation du récit à l'histoire a été "dramatisée", comment Butor, selon Jean Ricardou, "a normalisé les unités temporelles en imposant à l'axe narratif les unités même de la fiction"⁹.

⁹"Temps de la narration, temps de la fiction", Problèmes du nouveau roman, Collection "Tel Quel" (Paris : Editions du Seuil, 1967), p. 162.

1.2.3. La déformation

Un troisième facteur du temps narratif dans l'Emploi du temps est celui de la déformation de l'ordre chronologique. D'une certaine manière, la déformation temporelle est indissociable de la segmentation et elle se situe au même niveau d'abstraction, puisque l'accumulation des unités temporelles de l'histoire dans chaque chapitre successif entraîne inévitablement des déformations de la suite chronologique du récit. Mais si le tableau 1 met en évidence une des conditions préalables de la déformation temporelle, il n'en reste pas moins que les infractions à l'ordre narratif se révèlent dans le texte comme des anachronies, c'est-à-dire des disparités entre l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire.

A titre d'exemple, prenons une analepse qui s'étend sur les deux tiers du texte et qui se lie à l'intrigue principale du roman : la genèse du journal de Revel. Au quatrième chapitre (écrit en août), où les événements d'avril sont relatés, Revel explique pourquoi il s'est décidé à écrire un journal. Après avoir brûlé le plan de Bleston, le 27 avril, acheté à Ann le 11 octobre, il lui en achète un autre le 28 :

Alors m'est apparu tout ce qu'avait d'insensé mon geste du dimanche, l'incendie de mon ancien plan qu'il m'avait bien fallu remplacer.

Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement,

pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'installait [...] (p. 199).

Malgré la proximité temporelle et causale de cet événement et de ses conséquences aux premières pages du journal, commencé le 1er mai, Revel n'y fait aucune allusion au début de son récit. Le caractère elliptique de cette omission devient encore plus évident au chapitre écrit en juillet à propos du mois de mai. Ici, les premières tentatives de la rédaction du journal sont décrites (p.185), mais la motivation du narrateur reste en suspens pendant encore une quinzaine de pages. Ce qui est en somme significatif, c'est, d'une part, que la motivation du narrateur est présentée après coup pour combler une ellipse et, d'autre part, que l'intrigue elle-même se concrétise très tard dans le développement du roman.

En termes techniques, cette anachronie se définit comme une "analepse homodiégétique", un retour en arrière dont la caractéristique est de porter sur la même histoire que le récit premier. Son "amplitude" est à la fois "interne" et "complète", puisque Revel récupère la totalité de l'antécédent en faisant allusion à chacun des jours entre le 27 avril et le 1er mai. La "portée" de l'anachronie, également interne, montre que nous avons à faire à une "analepse complétive" : Revel nous présente des détails le 5 août qui combleront une ellipse dans le texte datant du 28 juillet¹⁰.

¹⁰Cf. Genette, "Discours du récit", pp. 89-105.

Ces attributs s'étendent, significativement, à l'ensemble des deux chapitres que nous discutons. Un examen du texte révèle que les événements de la fin d'avril appartiennent en effet à la série du début de mai. Pourtant, étant donné les contraintes imposées au déroulement temporel du récit (cf. tableau 1), le narrateur se trouve dans l'impossibilité de raconter les faits chronologiquement. Par conséquent, de même que les événements de mai font l'objet de la narration de juillet, de même ceux d'avril sont narrés en août. Autrement dit, nous avons un segment où l'ordre de l'histoire est exactement le contraire de l'ordre du récit.

Cet exemple sert à illustrer un des aspects du problème de l'interférence du temps et de la voix dans ce roman, à savoir comment la chronologie de l'histoire est brisée par la narration, par l'activité du narrateur. Contrairement au récit à narration ultérieure, où la relation temporelle entre la narration et l'histoire reste souvent difficile, voire impossible, à déterminer, l'Emploi du temps fait ressortir cette relation non seulement en adoptant la narration intercalée, mais aussi par le fait de dater soigneusement les segments du récit aussi bien que les segments de l'histoire.

1.2.4. Le micro-texte

Enfin, le quatrième aspect du temps narratif de ce roman se révèle dans sa structure micro-textuelle. Il s'agit de la structure linéaire des phrases et ici, comme au niveau du macro-texte, des déformations de la chronologie sont souvent perceptibles.

Parmi les problèmes du micro-texte figure celui du temps grammatical du verbe. La critique allemande, commençant quelques années avant la publication du livre de Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, a contribué à la question du "prétérit épique" (episches Präteritum) dans un nombre important d'étude, verbe qui, selon la thèse de Hamburger, n'exprime aucun temps "réel", et qui perd tout rapport au temps présent dès lors qu'il apparaît dans un texte fictif¹¹. Avec l'avènement de la linguistique textuelle, un théoricien comme Harald Weinrich a pu faire avancer ce débat en examinant les systèmes verbaux non seulement de l'allemand, mais aussi ceux d'autres langues, pour démontrer que ce qu'il faut, ce n'est pas une

¹¹2ème éd. (Stuttgart : Ernst Klett, 1968) ; la première édition date de 1957. Johannes Anderegg, un des disciples les plus importants de Hamburger, a essayé d'intégrer certains de ces thèmes dans la théorie de la communication en adoptant la distinction entre Sachtext et Fiktivtext (Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa, Sammlung Vandenhoeck / Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1973), surtout pp. 93-112.

"logique de la littérature", mais plutôt une "linguistique de la littérature"¹².

Notre approche, qui n'est ni celle de Hamburger, ni celle de Weinrich, tentera de revaloriser la dimension macro-textuelle du temps narratif, laissée hors de compte par ces deux théoriciens, et d'y subordonner les problèmes du temps du verbe. Bien que les temps grammaticaux du verbe ne soient pas à sous-estimer (nous y reviendrons infra, II.1.7.2. et 1.7.3.), ce n'est pas, à mon avis, en partant d'eux que les questions fondamentales du temps du récit peuvent être résolues¹³.

¹²Tempus. Besprochene und erzählte Welt, 2ème éd., Sprache und Literatur, 16 (Stuttgart : W. Kohlhammer, 1971), p. 27.

¹³Selon Weinrich : "Un texte est une suite significative (c'est-à-dire cohérente et consistante) de signes linguistiques entre deux coupures marquantes dans la communication" (ibid., p. 11). Il manque à cette définition (bien qu'elle convienne aux catégories adoptées par l'auteur pour l'analyse du verbe dans le fonctionnement linéaire du texte) une composante macro-textuelle comparable à celle élaborée par van Dijk (cf. supra, I.3.2.3.3.). Dans un article où j'ai tenté de relier les catégories textuelles du verbe élaborées par Weinrich aux catégories du temps narratif qui font l'objet du "Discours du récit", j'ai utilisé l'Emploi du temps comme exemple (John Pier, "Testo, contesto e tempo narrativo", Il contesto, 4-6 (1981), 73-93). La présente étude est une analyse plus approfondie du temps narratif dans ce roman qui se base sur un appareil théorique qui est un peu différent.

1.3. Le passé et le présent (chapitre I)

Les complexités structurales et la subtilité esthétique de l'Emploi du temps sont dues, en grande partie, au fait que c'est une œuvre qui résiste à toute description simplificatrice. L'affirmation que ce roman est écrit sous la forme d'un journal intime, bien que révélatrice pour certaines des caractéristiques les plus saillantes de l'œuvre, ne vaut pas pour le texte dans toute son étendue. Il en va de même, par exemple, pour la présence dans le texte des structures narratives du roman policier. En vérité, chaque chapitre est bâti sur des structures - temporelles et autres - qui lui sont particulières. Donc, pour bien saisir les structures du temps narratif du roman dans son ensemble, il sera nécessaire d'examiner les cinq chapitres séparément.

1.3.1. L'ordre et la durée

Le premier chapitre, intitulé "L'Entrée", n'est pas constitué par un journal, mais par des mémoires. Écrit au mois de mai à propos d'octobre, ce chapitre ne comporte aucune allusion à ce qui s'est passé dans la vie de Revel pendant le mois de la rédaction. Par conséquent, les premières pages du roman sont marquées par la narration ultérieure et, puisque le passé n'est pas raconté en fonction du présent (contrairement au journal intime, au roman épistolaire et au monologue intérieur), on trouve, dissimulé

sous le je du narrateur, le il du protagoniste¹⁴.

Il en reste tout de même que le texte de "L'Entrée" est segmenté de la même manière que celui du journal, produisant des effets qui annoncent certaines caractéristiques des chapitres suivants. Une lecture attentive de ce chapitre permet de le diviser en deux parties.

La première, qui incorpore trois des cinq sections, relate les événements du 2 jusqu'au 7 octobre en 10 unités de narration : section 1, écrite le 1er et le 2 mai ; section 2, écrite le 5, le 7 et le 9 ; section 3, écrite entre le 12 et le 16. La deuxième partie, consistant également de dix unités de narration, est composée de deux sections (l'une datée du 19 au 23 mai, l'autre du 26 au 30), et elle raconte les événements qui se sont produits entre le 8 et le 31 octobre. Plus de la moitié du mois de mai (du 1er jusqu'au 16, occupant vingt-sept pages de texte) relate les derniers vingt-quatre jours d'octobre. La conclusion à tirer de ces faits est que les principaux problèmes du temps narratif dans ce chapitre ne portent ni sur les anachronies, ni sur la fréquence,

¹⁴Cf. Jean Rousset, Narcisse Romancier : Essai sur la première personne dans le roman (Paris: Librairie José Corti, 1973), p. 25.

mais sur la durée et plus précisément sur les diverses vitesses narratives¹⁵.

Si on pousse plus loin cette analyse, on constate que plus le récit avance, plus il consomme le temps diégétique. Les repères textuels de la première partie montrent que la première section occupe environ une heure sur le plan diégétique, se terminant en une ellipse d'à peu près trois heures, et que la deuxième section occupe environ quatre heures et demie, s'achevant en un sommaire très condensé de quelques vingt-deux heures :

Quand je me suis couché ce matin-là, ma montre marquait dix heures et demie, quand je me suis levé l'après-midi, six heures.

J'ai avalé dans le snack-bar tout proche des sandwiches au jambon et des tasses de thé.

Ah, dans cette seconde nuit à Bleston, comme le vrai sommeil a été long à revenir! (p. 20).

Quant à la troisième section, qui commence le 3 octobre vers 8 heures 30 du matin, elle s'étend sur cinq jours d'histoire, de même que la narration, qui est, elle aussi, distribuée sur cinq jours. Ici, pourtant, les variations de vitesse narrative sont beaucoup plus marquées. Vers le début du deuxième jour d'écriture de cette section

¹⁵C'est à partir du troisième (et surtout du quatrième) chapitre, avec la parution du récit répétitif, que la fréquence narrative devient structurellement significative. Le présent chapitre contient plusieurs itérations (par exemple, "Que de fois, errant dans les rues ou mes chambres, j'ai réentendu [...] cet amer discours d'accueil [...]") (pp. 29-30), mais dans son ensemble il reste indiscutablement singulatif.

il y a une ellipse importante de trois jours (du 3 jusqu'au samedi 6 octobre à midi), suivie d'une scène de presque six heures (la première rencontre de Revel avec le noir Horace Buck), à laquelle sont consacrées presque quatre jours d'écriture (du 13 jusqu'au 16 mai). Au milieu du cinquième jour d'écriture, il y a encore une ellipse d'une quinzaine d'heures (du six au sept octobre ; cf. p. 33), suivie d'un passage qui relate, principalement sous la forme d'une scène, une dizaine d'heures pendant lesquelles Revel, en quittant Bleston, tente pour la première fois de se procurer un logement.

Pour résumer, nous constatons que dans les trois premières sections de "L'Entrée", la progression régulière du temps narratif, établie au début du chapitre, cède par la suite à des scènes qui sont ponctuées d'ellipses. Cette alternance, qui s'éloigne de celle, plus traditionnelle, entre scènes et sommaires, annonce une autre tendance, développée surtout dans la deuxième moitié du roman : la tendance croissante à relater les incidents les plus récents aux dépens de ceux des mois éloignés dans le passé.

1.3.2. Jours d'action/jours de narration

La deuxième partie du chapitre, où les événements des trois dernières semaines d'octobre sont relatés, manifeste à peu près les mêmes caractéristiques pour ce

qui est de l'ordre et de la durée que la première partie. Le nouvel élément, c'est une autre sorte d'alternance, celle de la division de la semaine en deux "séries". Ceci devient évident dès le moment où Revel déclare :

Il est encore plus difficile ici qu'en France de poursuivre pendant le week-end une action commencée les jours de travail ; c'est comme si les heures ne faisaient pas partie de la même série (p. 47).

Or, les trois premières sections traitent la première semaine du séjour de Revel - jours de travail et week-end - comme une seule unité. Ici pourtant, à la quatrième section, la semaine commence à se décomposer en deux séries, annonçant une des caractéristiques dominante du temps narratif des chapitres suivants : la représentation plus ou moins elliptique des jours de semaine et sa concentration sur les événements des week-ends. Voici, par exemple, le passage où Revel résume une semaine de recherche d'un appartement :

Il m'a fallu toute la semaine pour épuiser ma liste de chambres ; je suis incapable de retracer le détail de ces randonnées harrassantes après un repas expédié ; tout cela se confond dans ma tête (p.49).

On retrouve cette confusion dans le passage où Revel se rend compte que, "grand liseur", il n'a pas ouvert un livre depuis son arrivée à Bleston - constatation qui se produit "le lundi soir ou le mardi, ou le mercredi même, au début de cette quatrième semaine en tous les cas

[".."]" (p. 55). Même confusion pour le jour où il voit pour la première fois un exemplaire du Meurtre de Bleston : "Aussi le lendemain ou le surlendemain, ou deux jours plus tard, vers six heures, après être sorti de chez Matthews and Sons ["..]" (p. 56)¹⁶.

Les indications temporelles assez vagues pour ce qui se passe pendant les jours de semaine contrastent avec une certaine précision à l'égard des événements qui se produisent au cours des week-ends. Ainsi, on trouve des indications comme celle-ci : "Ce déjeuner chez les Jenkins, le troisième samedi d'octobre ["..]" (p. 51) ; "le lendemain dimanche 21 octobre, ["..]" je suis resté dans mon lit très tard, ["..]" puis, l'après-midi, ["..]" je suis allé jusqu'à la place de l'Ancienne Cathédrale ["..]" (p. 54) ; "Il m'a fallu attendre le samedi 27 octobre vers quatre heures ["..]" pour acheter un exemplaire du Meurtre de Bleston (p. 56).

Sans trop insister sur la netteté de la division entre ces deux séries, nous pouvons suggérer que dans la

¹⁶Donc, la première semaine, dont les événements reviennent à la mémoire de Revel "clairs, intacts, datés sans méprise possible de ces sept premiers jours bien différenciés qui forment une période bien détachée ["..]" (p. 37), cède à une période (le reste de son séjour, en effet) où le passé n'est plus aussi docile à la mémoire : "C'est maintenant que commence la véritable recherche ; ["..]" car il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer ["..]" (p. 38).

deuxième partie de "L'Entrée" il s'établit un principe d'organisation qui deviendra capital dans la structure de l'Emploi du temps. Revel, qui rédige son journal seulement (à quelques exceptions près) pendant les soirées de semaine, et qui ne fait presque aucune allusion, après les vingt-cinq premières pages, à ses activités professionnelles, se trouve de plus en plus contraint de puiser la matière diégétique de son récit dans les week-ends. Autrement dit, la division de la semaine en deux séries sur le plan diégétique (jours de semaine, submergés dans des ellipses, par opposition aux week-ends, où Revel agit en tant que personnage) reflète, tout en la renversant, la même division sur le plan de la narration (jours d'écriture par opposition aux week-ends, où Revel n'écrit pas)¹⁷. Non moins significatif est le fait que ces divisions temporelles vont de paire avec une autre sorte d'opposition qu'elles viennent compléter, celle désignée par les théoriciens allemands sous les termes d'erlebendes Ich et erzählendes Ich ("je-personnage" et "je-narrateur")¹⁸. Les deux sortes d'opposition peuvent être représentées comme

¹⁷Voir p. 83, où Revel se réfère à "cette fouille, ce dragage qui occupe si régulièrement toutes mes soirées de semaine [..]", l'opposant aux "week-ends où, par conséquent, toute mon attention doit être réservée à l'instant présent [..]".

¹⁸Les sources principales de ce concept narratologique sont Leo Spitzer, "Zum Stil Marcel Prousts", Stilsprachen, v. II de Stilstudien (Munich: Max Hueber, 1928),

dans le tableau 2 qui suit :

Tableau 2. Jours d'action et jours de narration
dans l'Emploi du temps

objet/sujet de la nar- ration		
série temporelle	je-personnage	je-narrateur
jours de semaine	actions du pro- tagoniste non rapportées	le narrateur écrit
week-ends	actions du protagoniste rapportées	le narrateur n'écrit pas

Bien entendu, rien ne laisse supposer que l'œuvre respecte ce schéma rigoureusement et dans tous ses détails. Je soutiens cependant que les indices contenus dans le texte sont suffisamment forts pour que nous puissions considérer ces divisions comme exerçant une influen-

p. 478 ; Franz K. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an "Tom Jones", "Moby-Dick", "The Ambassadors", "Ulysses", u.a., Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 63 (Vienne : W. Braumüller, 1955), pp. 61-62 ; Lämmert, Bauformen des Erzählens, p. 72. Une discussion récente est dans Stanzel, Theorie des Erzählens, Uni-Taschenbücher, 904 (Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1974), surtout pp. 134-147, qui traitent de l'opposition, souvent radicale, entre la "vita activa" et la "vita contemplativa" du narrateur homodiégétique dans le roman moderne. Contrairement à la traduction de ces termes en anglais (narrating I/experiencing I), leur traduction en français est problématique. On trouve parfois "Je narrant"/"Je narré" (par exemple, Genette, "Discours du récit", p. 259), mais le fait d'employer un participe passé français pour un participe présent allemand me semble déformer le sens original des termes allemands. A l'instar de van Rossum-Guyon (Critique du roman, passim), j'adopte (non sans réserve) les expressions : "je-narrateur"/"je-personnage".

ce déterminante sur l'organisation du récit. On remarque, en particulier, que la double paire d'oppositions que le tableau met en évidence, l'une temporelle et l'autre énonciative, dérive de la segmentation du texte décrite dans le tableau 1 (supra, II.1.2.2.). Mais la segmentation dont il s'agit là est la disposition du texte en chapitres, sections et jours d'écriture et la division de la matière diégétique en unités temporellement spécifiées. Les oppositions que nous relevons ici forment plutôt une première indication de la manière dont - à l'échelle macro-textuelle - les divisions temporelles et textuelles du récit et la voix du narrateur s'entrecroisent. La suite de ce chapitre sera consacrée, en grande partie, à l'investigation de cette caractéristique du roman.

1.4. Le temps, la voix et la mise en abyme (chapitre II)

1.4.1 Du passé au présent

Au deuxième chapitre, "Les Présages", le narrateur débute par une prolepse brutale de sept mois jusqu'au mois de la rédaction (juin), abandonnant la pratique du chapitre précédent et instaurant entre les deux chapitres un vide temporel très important. La narration n'est plus menée avec cet énorme retard qui caractérise le premier chapitre, mais avec une distance temporelle beaucoup plus rédui-

te : le 2 et le 3 juin, Revel raconte une soirée du 1er juin chez les sœurs Bailey. Nous sommes donc plus proches de la pratique habituelle du journal.

Mais en même temps, Revel persiste à essayer de récupérer le passé lointain en se référant aux événements de novembre, de telle sorte que maintenant deux suites temporelles font l'objet du récit. Cette pratique, qui s'éloigne de la forme habituelle du journal, entraîne des conséquences que nous devons prendre en considération.

Dans un premier temps, on constate que le récit respecte d'assez près l'ordre chronologique des deux mois : le 4 juin Revel parle du 3 novembre ; le 5, le 6 et le 7 juin il se réfère au 4 novembre ; entre le 10 et le 13 juin le récit est consacré aux événements qui se sont produits entre le 5 et le 11 novembre... De la même manière, les événements du mois de juin sont présentés dans leur ordre chronologique, mais seulement avec deux ou trois jours de retard. Il faut noter, ensuite, que plus la narration avance, plus le mois de novembre sombre dans l'ellipse : en effet, on trouve dans la deuxième moitié du chapitre des références de plus en plus dispersées à un nombre relativement réduit de jours

du mois de novembre (le 17, le 18, le 19, le 24 et le 26)¹⁹.

Lié à la question de l'ordre est le fait qu'ici, contrairement au premier chapitre, le récit est orienté plutôt vers le présent, que le passé se fait jour en fonction du présent. Cela n'est nulle part plus frappant que dans le passage où Revel, en terminant les pages sur la soirée chez les sœurs Bailey (le 1er juin), continue son récit avec une analepse de sept mois pour revenir à novembre et pour entamer la description d'une visite de l'Ancienne Cathédrale :

[...] All Saints Saints, le quartier tout entier, tous ces noms de lieux que je repassais dans ma tête et que j'écrivais ces jours-ci, me rappelaient que le premier novembre est une fête, la Toussaint, le jour des fantômes, mais comme je ne parvenais pas à retrouver ce que j'avais fait ce jeudi-là, [...] l'envie d'aller examiner ce grand vitrail [...] que je serais certainement allé regarder le samedi si je n'avais dû me rendre au quartier général de la police où l'on m'a établi cette carte d'identité qui porte la date du 3 novembre [...] (p. 67).

On voit que Revel remonte au premier novembre, non pas parce que ce jour s'insère dans l'ordre du passé, temporellement et causalement hiérarchisé, mais parce que All

¹⁹La concentration croissante du récit sur le présent, typique du journal intime, a été examinée chez Gide par John Cuickshank dans "Gide's Treatment of Time in La symphonie pastorale", Essays in Criticism, 7 (1957), pp. 134-143. Nous verrons comment, au cinquième chapitre du roman de Butor, la majorité des références temporelles tombe sur le mois de narration (septembre), plutôt que sur les cinq autres mois, ce qui montre la difficulté qu'éprouve Revel à reconstituer le passé.

Saints, qui signifie "Toussaint" en français, tombe ce jour. Bel exemple du récit "arbitraire", où l'enchaînement des unités narratives reste sans motivation apparente (ou plus précisément, sans motivation d'un ordre spécifiquement narratif)²⁰.

1.4.2. Le procédé de la mise en abîme : I

Si le déroulement chronologique des deux mois qui entrent dans le deuxième chapitre est rendu incertain par des procédés tels que ceux que nous venons d'examiner, il est positivement menacé par d'autres. Certains relèvent de la relecture et du commentaire par Revel de son propre récit, un procédé de répétition qui est exploité surtout dans les deux derniers chapitres. D'autres, des faits qui tombent principalement sous les catégories de voix et d'instance narrative, mais qui ont également des conséquences pour la structure temporelle, manifestent eux aussi un certain caractère répétitif. Il s'agit de trois récits métadiégétique (ou récits seconds) qui sont tous marqué d'une instance narrative intradiégétique-hétérodiégétique (c'est-à-dire les narrateurs seconds qui racontent les histoires ne sont pas présents dans ces histoires) :

1) les dix-huit tapisseries Harray qui représentent la vie

²⁰Cf. supra, I.3.2.2. D'autres exemples de passages qui évoquent le passé en fonction du présent sont à trouver pp. 86-88 (analepses du 7 juin au 15 février et 5 novembre) et pp. 108-109 (analepse du 17 juin au 17 novembre).

de Thésée ; 2) le Vitrail de Caïn dans l'Ancienne Cathédrale ; 3) Le Meurtre de Bleston²¹. Pour démontrer de quelle manière ces récits seconds influent sur le temps et la voix dans l'Emploi du temps, il est souhaitable de nous interroger d'abord sur la technique narrative connue sous le nom de "mise en abyme".

Théorisé pour la première fois par Gide, la mise en abyme est généralement considérée par la critique comme une sorte de "miroir" placé au sein du récit. Par le choix de cette métaphore spéculaire, les critiques soulignent le rapport de réflexivité qui existe entre la micro-histoire et l'histoire qui l'englobe. Selon la définition de Lucien Dällenbach : "Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire"²². (Par "réduplication simple", l'auteur entend un "fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude" ; la "réduplication

²¹Ces récits introduisent aussi les thèmes principaux du roman : le labyrinthe ; l'incendie ; le meurtre.

²²Le récit spéculaire: Essais sur la mise en abyme, collection Poétique (Paris : Éditions du Seuil, 1977), p. 52 ; souligné dans l'original. En plus de ce livre, qui est un excellent exposé historique du procédé, il y a, du même auteur, Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor, Archives des lettres modernes, 135 (Paris : Lettres modernes, 1972) ; et Ricardou, "L'histoire dans l'histoire", Problèmes, pp. 171-190. Voir également Ludovic Janvier, Une parole exigeante: le nouveau roman (Paris : Éditions de Minuit, 1964), chapitre intitulé "L'abyme et le miroir", pp. 51-60, sur l'"Esthétique du Redoublement".

répétée" est un "fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite" ; la "réduplication spacieuse" est un "fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut"²³.) Jean Ricardou, lui, met l'accent sur le caractère "révélateur" de cette réflexivité et il relève dans la mise en abyme trois traits fondamentaux : 1) répétition ; 2) condensation ; 3) anticipation²⁴.

Sans nous mêler davantage aux débats sur les complexités théoriques de ce procédé, nous pouvons en retenir ce qui paraît être l'essentiel, à savoir le caractère répétitif et réflexif de la mise en abyme par rapport au récit qui le contient.

Quant aux moyens dont cette technique dispose pour se réaliser, Dällenbach a très bien démontré qu'ils sont au nombre de trois. Elle peut prendre la forme d'une "mise en abyme fictionnelle" (ou "de l'énoncé"), définie comme "une citation de contenu ou un résumé intertextuels" (exemple : le poème dans "La Chute de la Maison Usher" de Poe). La "mise en abyme de l'énonciation" vise à rendre visible la production/réception de l'œuvre, soit par la

²³Le récit spéculaire, p. 51.

²⁴Le Nouveau Roman, écrivains de toujours, 92 (Paris : Editions du Seuil, 1973), p. 50. Cf. Butor : "ça n'est pas l'histoire réelle, avec toutes ses obscurités, tous ses méandres. C'est une simplification considérable par rapport à cela" (Georges Charbonnier, Entretiens avec Michel Butor [Paris : Editions Gallimard, 1967], p. 129).

"présentification" du producteur ou du récepteur du récit, soit par la manifestation du contexte (exemple : le roman épistolaire). Ensuite, la "mise en abyme textuelle", qui ne porte ni sur la dimension référentielle de l'énoncé, ni sur l'énonciation, mais sur son aspect littéral, est en effet une mise en abyme de l'"organisation signifiante" de l'œuvre (exemple : Mobile de Butor, composé un peu à la manière d'un "quilt")²⁵.

Nous adoptons les critères avancés par Dällenbach, d'une part, parce qu'ils sont commodes pour l'analyse empirique de ce procédé et, d'autre part, parce qu'ils sont compatibles avec certains principes narratologiques qui font déjà partie de notre travail²⁶.

Pourtant, une mise en garde contre ces critères est nécessaire dans la mesure où l'auteur semble avoir sous-estimé l'importance de l'instance narrative dans le fonc-

²⁵Le récit spéculaire, pp. 76-77, 100 et 123 ; cf. Ricardou, "L'histoire dans l'histoire", pp. 189-190.

²⁶Dans "Discours du récit" (pp. 242-243), trois types de relation qui peuvent relier le méta-récit au récit qui le contient ont été énumérés : 1) relation explicative ; 2) relation thématique, englobant aussi la "structure en abyme" (cf. la mise en abyme fictionnelle) ; 3) une relation où "c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique [..]" (cf. la mise en abyme de l'énonciation). D'après la terminologie de la discussion dans supra, I.4.2., la mise en abyme fictionnelle pourrait être conçue comme une catégorie sémantique qui porte sur l'histoire, la mise en abyme de l'énonciation comme une catégorie pragmatique qui porte sur la narration, et la mise en abyme textuelle comme une catégorie syntaxique qui porte sur le texte narratif.

tionnement de la mise en abyme. Selon Dällenbach, ce procédé n'exige ni un relais de narration (c'est-à-dire un narrateur second auquel le narrateur premier cède temporairement la place), ni une interruption diégétique : grâce uniquement à son caractère réflexif, il peut, même sans s'éloigner de la ligne diégétique du récit premier, être qualifié de mise en abyme²⁷. Comme nous le verrons dans l'Emploi du temps, cependant, la mise en abyme est une forme de la métadiégèse qui, tout en étant répétitive et réflexive par rapport au récit premier, n'entretient avec lui aucune continuité spatio-temporelle²⁸. La relation entre les deux diégèses, souvent celle d'un contraste ou d'une analogie thématiques, entraîne à la fois des problèmes concernant l'identité du narrateur et un changement de niveau narratif, de façon à ce que ce procédé ne puisse être étudié indépendamment de l'instance narrative.

1.4.2.1. La mise en abyme fictionnelle

Parmi les aspects les plus intéressants des mises en abyme dans l'Emploi du temps est la diversité des moyens techniques qu'elles mettent en œuvre et la complexité des relations entre les récits seconds et le récit premier.

²⁷Le récit spéculaire, pp. 71-74.

²⁸Cf. Genette, "Discours du récit", p. 242 ; ici, le procédé est dénommé "structure en abyme" ; mais avec la parution des deux livres de Dällenbach, sans compter

Nous commençons par ce qui est, techniquement, la plus simple de ces métadiégèses : les tapisseries qui représentent la vie de Thésée. Voyant les tapisseries pour la première fois le 3 novembre (fait rapporté pourtant dans le journal du 4 juin), Revel est attiré par le panneau qui représente le Minotaure tué par Thésée et par un autre où Ariane tend au héros un fil (pp. 70-71). Pour la seconde visite (le 9 décembre, relatée les 10 et 11 juillet, au troisième chapitre du roman), Revel fournit une description plus détaillée. Au sens strict, un récit extra-diégétique (le récit d'un narrateur premier qui raconte sa propre histoire) n'a fait que céder à un récit intra-hétérodiégétique (le récit d'un narrateur second d'où le narrateur est absent) : il n'y a, semble-t-il, aucune mise en abyme.

Mais considérons d'un peu plus près la manière dont le narrateur présente la tapisserie au lecteur. Avançant d'une salle à l'autre du musée de Bleston, il raconte non seulement l'histoire de Thésée, mais aussi "l'histoire" de sa propre prise de conscience de la vie de Thésée :

Je voyais à ma gauche, sur le même mur, de l'autre côté de la porte, près de la fenêtre donnant sur Greek Street pluvieuse, la fenêtre qui ne suffisait pas à l'éclairer, un autre géant au visage plus bestial, tué par le même jeune homme en cuirasse [..] (pp. 156-157).

d'autres publications sur ce procédé, le nom de "mise en abyme" semble, actuellement, plus courant.

Ce qui frappe dans ce passage, c'est que Revel ne garde pas une distance "objective" par rapport à l'histoire de Thésée, qu'il ne reste pas à l'extérieur d'un univers diégétique où, en vérité, il ne peut guère pénétrer comme personnage : c'est presque comme si, en rapportant cette histoire, Revel s'efforçait de passer pour un témoin direct des événements, un narrateur homodiégétique. D'une certaine manière (une manière superficielle, à vrai dire), l'histoire de Thésée se confond avec celle de Revel.

On trouve le même effet de superposition de niveaux narratifs quand Revel parle de la statue d'Ariane : "[...] Ariane qui, dans la salle suivante, à l'angle de Museum Street et de Roman Street, repose endormie, abandonnée sur le rivage d'une île montagneuse (Naxos) [...]" (p. 158). On lit de telles phrases avec l'impression que le narrateur essaye de réduire en une seule diégèse deux diégèses différentes. Et quand, au paragraphe suivant, la narration rejoint le récit premier, Revel déclare : "Comme je ne connaissais alors qu'une seule fille à Bleston, Ann Bailey, [...]" c'est à elle qu'immédiatement cette figure m'a fait penser [...]" (ibid.). Le nom "Ann", remarque-t-on, est une sorte d'écho à celui d'"Ariane"...

Il est donc clair que l'histoire de Thésée représente une mise en abyme fictionnelle parce qu'entre les énoncés de deux niveaux textuels (chaque niveau possédant

un contenu différent) émerge une relation de réflexivité, voire d'analogie. L'influence exercée par l'histoire de Thésée sur l'ensemble de l'Emploi du temps est explicitement indiquée plus tard (le 22 juillet) par Revel lui-même quand, en faisant visiter à Lucien les tapisseries (le 11 mai), il partage avec le lecteur ce qu'il n'ose nulle part dévoiler aux personnages de son récit :

[...] que pour moi désormais Ariane représentait Ann Bailey, que Phèdre représentait Rose, que j'étais moi-même Thésée, qu'il était lui-même ce jeune prince que dans le quinzième panneau, la descente aux enfers, je guidais dans la conquête de l'épouse de Pluton, de la reine de l'empire des morts, Proserpine (p. 173).

On voit donc qu'un des principaux effets de cette mise en abyme est d'amorcer, dans l'imaginaire du narrateur, une intrigue d'amour entre lui et Ann - intrigue qui reste cependant purement illusoire, comme tant d'autres²⁹.

Une autre conclusion à tirer de cette représentation de l'histoire de Thésée est que le choix du pronom personnel est structurellement secondaire par rapport au fait de la présence/absence du narrateur dans l'histoire qu'il relate. Ce qui devient conséquent pour le roman,

²⁹ Il est curieux que les relations entre Ann et Jenkins restent si longtemps inaperçues par Revel, jusqu'au moment où il reçoit, avec étonnement, la nouvelle de leur fiançailles (p. 252), de même que, stupéfait, il apprend la nouvelle de celles de Lucien et Rose (p. 189). Ces fausses intrigues sont à associer à la déformation macro-textuelle (cf. table chronologique 1, supra, II.1.2.1. et II.1.2.3.).

ce n'est pas l'Ich-Er-Ich Wechsel (qui a été discuté par Stanzel³⁰), mais la confusion de niveaux narratifs, l'assimilation d'univers diégétiques différents : en effet, Revel, même en parlant d'un il, continue à dire je³¹. Le fait qu'ici le changement de pronom personnel ne marque pas un changement net de personnage montre que la présence de ce récit second dans l'Emploi du temps produit au sein du récit une "métalepse narrative". Dans cette figure narrative (identifiée par "Discours du récit"), où le relai métadiégétique est affaibli au profit du récit premier, le récit métadiégétique se transforme en un récit pseudo-diégétique : "un récit second en principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelqu'en soit la source, par le héros-narrateur"³².

Si la progression temporelle du récit qui est pris directement en charge par Revel est perturbée par la relation de l'histoire de Thésée, la structure linéaire du journal tendant à se transformer, pour ainsi dire, en une structure verticale, il faut s'attendre à ce que ce genre de modification qui se produit au sein du schéma temporel du roman se manifeste également dans d'autres parties du texte. En fait, elle s'accroît avec l'introduction, au

³⁰Theorie des Erzählens, p. 108ss.

³¹Cf. Genette, "Discours du récit", p. 252.

³²Ibid., p. 249.

deuxième chapitre, d'une autre mise en abyme fictionnelle : celle du Vitrail de Caïn.

Structuralement plus complexe que la première mise en abyme³³, cette dernière s'en distingue par son mode de présentation. Etant, elle aussi, un méta-récit raconté par un narrateur hétérodiégétique (le prêtre de l'Ancienne Cathédrale), le risque de confusion entre lui et le narrateur du récit premier est pourtant considérablement réduit : ce n'est pas Revel qui nous raconte l'histoire, mais un personnage intradiégétique, dont le discours (reconstitué plus tard, à vrai dire, par Revel) nous est communiqué en style direct³⁴.

Egalement significatif est le fait que le risque de confusion entre niveaux narratifs est moins grand. Si Revel aperçoit certaines analogies entre l'histoire de Caïn et le récit dont il est le narrateur, les rapprochements entre eux sont toutefois établis indépendamment de la narration du récit second elle-même. Tel est le

³³Pour Revel, le Vitrail de Caïn représente "ce signe majeur qui a organisé toute ma vie [..]" pendant l'année à Bleston (p. 295).

³⁴Plus précisément, nous avons un cas du méta-récit au troisième degré, puisque le prêtre relate une histoire dépeinte par des verriers du seizième siècle qui, à leur tour, ont repris une histoire biblique. Revel ne manque pas d'apprécier certaines "ambiguïtés" dans ce fait (cf. pp. 78-79).

cas, par exemple, lorsqu'il constate que le vitrail :

représente Caïn tuant son frère Abel, Caïn dans une cuirasse lui moulant le ventre avec des rubans flottants sur ses cuisses comme Thésée, presque dans la même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure [..] (p. 72).

Il est évident que cette comparaison se produit surtout en fonction du discours de Revel et qu'elle ne résulte pas de la suppression du relais métadiégétique.

A partir de ces données, il faut en conclure que la deuxième mise en abyme se distingue de la première à la fois par son agencement et par son rapport au récit premier. L'histoire de Thésée, en raison du fonctionnement particulier de son instance narrative, tend à se confondre avec le récit premier. La relation inverse des deux métarécits au récit premier traduit en effet les deux tendances fondamentales de la mise en abyme fictionnelle : la tendance, d'un côté, à condenser les niveaux narratifs par l'emploi du récit pseudo-diégétique ; et la tendance, de l'autre côté, plutôt à multiplier les niveaux, dispersant les effets de la mise en abyme sur les structures syntagmatiques du texte³⁵.

³⁵Ricardou a décrit la première tendance comme "le foyer d'une convergence, le lieu essentiel d'un rassemblement [..]" et la deuxième comme "une explosion de la macro-histoire, dont les fragments, dispersés en tous points du récit primaire, accomplissent partout d'incessantes inflexions" ("L'histoire dans l'histoire", p. 185 ; cf. Dällenbach, Le récit spéculaire, p. 77ss., sur la "Compression et dilatation sémantique").

1.4.2.2. Une mise en abyme de l'énonciation

Les mises en abyme fictionnelles dans l'Emploi du temps montre qu'avec cette forme particulière du méta-récit, les oppositions entre le temps et la voix restent en vigueur. Ici pourtant, les oppositions sont plus complexes que celles que nous avons constatées dans le premier chapitre du roman (cf. supra, II.1.3.2.), puisque les mises en abyme dont elles relèvent ne portent pas sur la même ligne d'action que le récit premier : étant des récits seconds dont le contenu répète et réfléchit le contenu du récit premier, les histoires de Thésée et de Caïn finissent par troubler la progression régulière du récit de Revel.

La mise en abyme que représente Le Meurtre de Bleston est plus multiforme que les deux mises en abyme que nous avons déjà examinées. L'importance structurale de ce roman policier pour l'Emploi du temps s'explique du fait qu'il dépend des trois formes du procédé qui ont été énumérées par Dällenbach. Comme mise en abyme fictionnelle, par exemple, ce livre représente pour Revel un "guide" de Bleston, utilisable pratiquement au même titre que son plan de la ville (cf. pp. 80-81). Mais Revel se demande aussi si le contenu de ce livre ne commence pas à déborder sur sa propre réalité :

ce qui avait fait pour moi l'importance du "Meurtre de Bleston", c'était la précision avec laquelle certains aspects de la ville s'y trouvaient décrits, la prise qu'il me permettait sur elle, et j'ai commencé à me demander si sa relation à la réalité qui m'entou-

re n'était pas bien plus étroite encore, si l'histoire qui y est racontée n'était pas en grande partie littéralement vraie [..] (pp. 65-66).

Ce passage représente un des premiers chaînons dans la ligne de pensée qui mène Revel à supposer sa culpabilité dans l'"attentat" contre Burton - supposition mal fondée, comme nous l'avons entrevu en examinant la chronologie de l'Emploi du temps (cf. supra, II.1.2.1.), et qui possède un statut comparable à celui de l'intrigue d'amour entre Revel et Ann.

Plus important dans le deuxième chapitre, pourtant, est la mise en abyme du Meurtre de Bleston sur le plan de l'énonciation³⁶.

Le meilleur exemple de ce procédé est à trouver dans la scène du début du chapitre, où la soirée du 1er juin chez les Bailey est relatée. Toute la scène tourne autour d'un exemplaire du roman policier prêté par Revel à Ann au mois de décembre. Ayant lu ce livre, elle l'a passé à Rose et à sa mère et ensuite à un cousin Henry, qui, à son tour, l'a prêté à un ami, Richard Tenn, un personnage qui provoque chez Revel un fort sentiment de suspicion. Selon Henry, la maison habitée par Tenn et son frère (ce dernier était mort dans un accident de voiture 3 ans auparavant) "correspond pièce par pièce, meuble par meuble [..]" à celle décrite dans Le Meurtre de

³⁶Dans II.1.5.1., nous verrons comment, dans le troisième chapitre, ce roman fonctionne comme une mise en abyme textuelle.

Bleston, la maison habitée par Johnny Winn et son frère Bernard, le fratricide (pp. 65-66).

Cette mise en abyme se rattache évidemment à l'énoncé, faisant démarrer la fiction de l'Emploi du temps³⁷. Mais elle ne se borne pas à cette fonction, car elle englobe aussi l'énonciation. Dans un premier temps, c'est par l'introduction de ce procédé que les agents du roman sont présentés dans leurs fonctions communicatives. Ainsi, Revel, en donnant le livre à Ann, adopte le rôle de destinataire et, par l'intermédiaire de ce livre, un rôle analogue revient au pseudo-auteur du roman. Burton, le vrai auteur, devient lui aussi un destinataire, en partie à cause de l'indiscrétion de Revel qui divulgue son identité à Ann et à Rose (cf. p. 66). Parallèlement, ceux qui lisent Le Meurtre de Bleston deviennent les destinataires non seulement de son auteur fictif/réel, mais aussi de Revel.

En circulant de cette manière parmi les personnages de l'Emploi du temps, le texte dû à Burton gagne une place comparable à celle de la lettre dans le roman épistolaire, forme du récit où les relations entre les personnages sont souvent déterminées en fonction des lettres échangées entre eux. Cette analogie suggère que le contenu

³⁷Cf. Dällenbach, Le livre, p. 81.

diégétique de l'œuvre - "l'histoire dans le roman", comme le dirait Todorov - tend à coïncider avec le développement de l'œuvre : "l'histoire du roman"³⁸. Ceci explique pourquoi, par exemple, les soupçons de Revel comme personnage à l'égard des autres personnages, dès qu'ils sont repris par Revel dans le rôle de narrateur, se révèlent indissociables de la tentative de meurtre contre Burton.

Essayons maintenant d'examiner les relations entre les agents de l'énonciation dans une perspective un peu plus formalisée. Du côté du destinataire, il faut signaler d'abord que le nom de Burton représente l'écho du nom de Butor. Les relations entre ces deux noms d'ailleurs sont analogues à celles qui existent entre le pseudonyme Hamilton et le vrai nom de l'auteur, Burton. Exprimé d'une manière plus économique, ceci donne : Burton : Butor :: Hamilton : Burton. Au niveau de l'auteur fictif (Revel et Hamilton sont tous les deux censés être des auteurs), nous apercevons des relations analogues : Revel : Butor :: Hamilton : Burton³⁹. Pourtant Hamilton, contrairement à Revel, est un auteur hétérodiégétique, puisque dans son

³⁸Observation faite à propos des Liaisons Dangereuses in Littérature et signification, Langue et Littérature (Paris : Librairie Larousse, 1967), p. 47.

³⁹Le fait que Hamilton n'"existe" pas, qu'il n'est ni l'auteur du Meurtre de Bleston, ni un personnage dans le monde fictif de l'Emploi du temps, ne perturbe guère

roman l'enquête est menée par le détective Barnaby Morton, dont le nom est l'écho de celui de Burton. Revel, qui se considère comme une sorte de détective, occupe par conséquent un rôle qui est comparable à celui de Morton. Pour définir les rapports des protagonistes des deux récits à leurs (vrais) auteurs, nous pouvons adopter la formule suivante : Revel : Butor :: Morton : Burton⁴⁰.

Quant aux rôles des destinataires, ils peuvent être déterminés de la même façon. Il s'agit, essentiellement, des divers lecteurs des récits, extradiégétiques aussi bien qu'intradiégétiques. Dans un premier temps, Revel lecteur de Burton est analogue au lecteur de Butor : lecteur (extradiégétique) : Butor :: Revel : Burton. En effet, ce n'est qu'une variante de la formule : lecteur (extradiégétique) : l'Emploi du temps :: Revel : Le Meurtre de Bleston⁴¹. Mais comme Revel n'est qu'un seul lec-

cette analogie. Dans quelle mesure, peut-on se demander, la non-existence d'Hamilton influe-t-elle sur le statut de Revel?

⁴⁰La multiplicité des couches d'énonciation dans l'Emploi du temps s'oppose à la situation d'énonciation de l'autobiographie et des autres genres de la littérature intime. Selon Philippe Lejeune : "L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et personnage dont on parle" (Le pacte autobiographique, collection Poétique [Paris : Editions du Seuil, 1975], pp. 23-24).

⁴¹"Le Meurtre de Bleston - et avec lui les tapisseries et le Vitrail - sont à Revel ce que l'Emploi du temps doit être à son lecteur : l'occasion d'une prise de conscience appelée à s'approfondir et à se poursuivre en toute indépendance" (Dällenbach, Le livre, p. 22).

teur du roman policier parmi plusieurs, il faut généraliser ces relations : lecteur (extradiégétique) : l'Emploi du temps :: lecteur (intradiégétique) : Le Meurtre de Bleston.

En conclusion, la mise en abyme de l'énonciation dans cette œuvre n'est rien d'autre qu'une mise en abyme des agents de la narration. Peut-être que personne n'a mieux saisi ce principe que Butor lui-même, pour lequel la littérature est "un miroir dans lequel non seulement nous pouvons nous regarder et apercevoir la figure de l'auteur, mais un miroir dans lequel nous voyons ce sur quoi nous nous détachons"⁴².

1.4.2.3. Conclusion: les mises en abymes et la segmentation

La mise en abyme, on le voit bien, est un procédé narratif qui se situe à la charnière du temps et de la voix. En tant que phénomène du temps narratif, elle se définit comme une forme toute particulière du récit répétitif où l'événement répété par le récit n'est pas le même événement, mais un événement qui lui est dans quelque mesure analogue, qui réfléchit l'événement original. Vue dans la perspective de la voix, la mise en abyme est une forme de la métadiégèse, et elle renvoie aux problèmes de l'instance narrative.

⁴²Charbonnier, Entretiens, p. 25.

Nos analyses ont également montré que dans son fonctionnement, ce procédé pèse surtout sur le côté de la voix, mais aussi que les effets temporels qui en dépendent sont à ranger parmi ses conséquences principales. Quand un narrateur introduit dans son récit un méta-récit de ce genre, il adopte une technique qui menace de mettre en suspension et, dans les cas extrêmes, d'immobiliser la progression temporelle du récit premier, empêchant le développement de l'histoire elle-même. Le procédé de la mise en abyme fictionnelle, en rendant fragiles les limites entre niveaux narratifs, met en question la cohérence sémantique du récit premier. En outre, la mise en abyme de l'énonciation, procédé qui multiplie les instances de la narration, introduit dans le texte une série d'interlocuteurs qui ne peuvent être identifiés strictement en termes de l'univers spatio-temporel du récit premier. C'est pourquoi nous ne pouvons que nous mettre d'accord avec Ricardou pour qui "toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui la contient"⁴³.

Serait-il possible maintenant de mieux préciser le fonctionnement des mises en abyme de l'Emploi du temps dans le contexte global du roman? Revenons pour un instant aux deux "séries" temporelles qui se sont établies dès le

⁴³Le Nouveau roman, p. 73 ; souligné dans l'original.

premier chapitre (cf. supra, II.1.3.2.). Ecrivain principalement pendant les soirées de semaine, c'est surtout au cours des week-ends que Revel agit comme personnage. Cette division en séries, comme il l'a été suggéré, produit au sein du récit deux paires d'oppositions - l'une temporelle, l'autre énonciative - qui dépendent en même temps de la segmentation du texte en chapitres, sections et jours d'écriture ainsi que de la disposition de la matière diégétique dans les cinq chapitres. Or, je propose de considérer les mises en abyme, elles aussi, comme un procédé qui produit dans le texte une segmentation en séries. Pourtant, à la différence des deux autres formes de segmentation, les mises en abyme introduisent dans le roman des contenus diégétiques qui n'appartiennent pas à l'univers spatio-temporel du récit dont Revel est le narrateur-protagoniste. Elles constituent donc une série qui n'est pas du même ordre et pour cette raison il semble raisonnable de les désigner (faute d'une meilleure expression) une segmentation "au second degré"⁴⁴. C'est par le procédé de la mise en abyme que les deux premières sortes de segmentation se radicalisent et que le récit de Revel se scinde en deux séries pour mettre en cause le fonctionnement global du texte.

⁴⁴Evidemment, chacune des trois mises en abyme que nous considérons constitue à elle seule une série ; mais, pour l'instant, il est préférable de les traiter ensemble.

1.5. L'espace du texte (chapitre III)

Dans l'œuvre romanesque butorienne, on le sait, l'espace joue un rôle capital. Voici ce qu'en dit Butor lui-même :

Le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est [...] la disposition du fil du discours dans l'espace à trois dimensions selon un double module : longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au "déroulement" du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une présentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage (45).

Or, le "déroulement" dont parle ici Butor fait également que le temps narratif reste indissociable de l'organisation spatiale du texte. Dans le présent chapitre, d'ailleurs, nous avons déjà eu l'occasion de nous rendre compte du lien qui existe dans le récit entre le temps et l'espace (cf. supra, II.1.2.ss.). Les anachronies, par exemple, sont des déformations temporelles qui consistent dans deux sortes d'écart entre l'ordre (spatial) du récit et l'ordre de l'histoire : les analepses et les prolepses.

L'originalité de l'Emploi du temps dans ce domaine est d'avoir "dramatisé" (comme l'a dit Ricardou) les relations entre ces deux ordres. Il y a le rapport, d'une part, entre le temps du récit (la division du texte en chapitres, sections et jours de narration) et le temps de

⁴⁵"Le livre comme objet", Répertoire II, p. 107.

l'histoire (la disposition, selon un schéma rigoureusement pré-établi, de la matière diégétique dans les cinq chapitres) ; et, d'autre part, il y a la difficulté technique que s'impose Revel lorsqu'il tente de concentrer les douze mois du temps diégétique dans les cinq mois qu'embrasse son activité de narrateur (cf. tableau 1, supra, II.1.2.2.). Ce dédoublement du temps du récit explique pourquoi Revel est si souvent contraint à présenter le temps en termes de spatialité, pourquoi, par exemple, il s'efforce de réduire "cette distance beaucoup trop grande [...]"] qui sépare le temps du récit du temps de l'histoire (p. 129).

L'espace textuel de l'Emploi du temps est utilisé de deux manières. D'une part, les œuvres d'art plastique, étant présentées au lecteur sous forme d'un discours verbal, sont rendues à la succession temporelle. D'autre part (et ce qui nous retiendra davantage), la temporalité du récit, déjà contestée par certains procédés, est vouée à la spatialité par l'emploi d'autres procédés encore, en particulier par la mise en abyme textuelle et par la relecture par Revel de son propre récit, qui opère dans le texte une déformation temporelle au second degré⁴⁶.

⁴⁶La distinction entre la temporalisation de l'espace et la spatialisation du discours chez Butor est due à Dällenbach (Le livre, pp. 85-89), mais non l'analyse des procédés que je propose. Nous reviendrons à la question de la relecture du journal par Revel dans infra, II.1.6.1.

1.5.1. Le procédé de la mise en abyme : II

1.5.1.1. La mise en abyme textuelle

Parmi les caractéristiques les plus remarquables de l'Emploi du temps est l'exploitation par le texte de sa propre textualité. Peut-être la manière la plus commode d'aborder ce sujet est de nous reporter au troisième chapitre, intitulé "l'Accident", où Burton, auteur du Meurtre de Bleston, fait à Revel les observations suivantes :

dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, puisqu'il commence par le crime, aboutissement de tous les drames que le détective doit retrouver peu à peu, ce qui est à bien des égards plus naturel que de raconter sans jamais revenir en arrière, d'abord le premier jour de l'histoire, puis le second, et seulement après les jours suivants dans l'ordre du calendrier comme je [Revel] faisais moi-même en ce temps-là pour mes aventures d'octobre, dans le roman policier le récit explore peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence [..] (p. 171).

Selon cette analyse du roman policier, les incidents qui mènent au crime (c'est-à-dire l'événement qui engendre l'histoire) progressent dans l'ordre 1, 2, 3, 4 (où 4 représente le crime), alors que l'apparition de ces incidents dans le récit (qui progresse A, B, C, D) suit l'ordre inverse : 4, 3, 2, 1. Burton poursuit ses éclaircissements en précisant que :

le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement [..] il superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui, ce qui est tout à fait naturel puisque, dans la réalité, ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accumulent (ibid.).

On sait que la théorie narrative a désigné ces "deux séries temporelles" ("les jours de l'enquête" et "les jours du drame") sous les noms de "temps du récit" et "temps de l'histoire"⁴⁷. Pourtant, Burton y ajoute un élément en insistant sur le fait que les jours de l'enquête se déroulent dans un temps qui ne correspond pas aux jours du "travail de l'esprit" du narrateur. En conséquence, le récit est mené en présence "d'autres événements" (disons 5, 6, 7, 8) qui surviennent en toute indépendance des deux autres séries⁴⁸.

⁴⁷Todorov, en se référant au commentaire de Burton, a fait le même rapprochement et il a conclu qu'il s'agit, "dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une [l'histoire du crime] est absente mais réelle, l'autre [l'histoire de l'enquête] présente mais insignifiante". Cette dernière "est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime" ("Typologie du roman policier", Poétique de la prose, p. 59).

⁴⁸Selon Butor : "dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture. Ce temps de l'écriture va souvent se réfléchir dans l'aventure par l'intermédiaire d'un narrateur" ("Recherche sur la technique du roman", Répertoire II, p. 94). A première vue, cette prise de position semblerait contredire la division du temps narratif en temps de l'histoire et en temps du récit. Mais en vérité elle s'y accorde parfaitement, puisque le temps de l'écriture (ainsi que celui de la lecture) n'existe que "par l'intermédiaire d'un narrateur", c'est-à-dire par celui d'un récit. Ceci est bien illustré dans l'Emploi du temps par la division du texte en jours d'écriture. La mise en abyme de l'énonciation confirme, d'ailleurs, que ces deux temps relèvent des instances extra-textuelles du récit, bref qu'ils sont des sous-catégories du temps du récit (cf. van Rossum-Guyon, La critique du roman, pp. 224-225 ; Genette, "Discours du récit", p. 74).

Les principes énoncés dans ces deux passages peuvent être facilement synthétisés. Dans le tableau 3 qui suit, nous apercevons comment se "superposent" non seulement les deux séries temporelles, mais aussi les récits de Burton et de Revel :

Tableau 3. La mise en abyme du Meurtre de Bleston

ordre (récit/ histoire)	pers./ nar.	détective assassin	narrateur
jours de l'enquête mai Morton/Revel		4 3 2 1	juil. A B C D Revel
jours du drame mai, juin, juil. B. Winn/Revel (Jenkins/Tenn ?)		1 2 3 4	(x1,x2,x3,x4) ^a 5 6 7 8 oct.-déc. juil. Revel ^b

a) Au moment où Revel écrit le troisième chapitre de son journal, les "autres événements" comportent non seulement les événements de juillet, mais aussi ceux d'octobre, de novembre et de décembre (cf. tableau 1, supra, II.1.2.2.); b) l'identité du narrateur du Meurtre de Bleston est inconnue.

Ce tableau met en évidence les rapports structuraux que la mise en abyme textuelle du Meurtre de Bleston entraîne à l'Emploi du temps. Un de ses aspects les plus significatifs est la présence du nom de Revel dans chacune des quatre cases, comme si Revel était à la fois narrateur, détective et assassin. Revel lui-même semble avoir adopté cette conclusion, puisqu'une des motivations principales du troisième chapitre du roman est le sentiment de culpabilité de Revel à propos de la tentative de meurtre contre Burton : afin de découvrir ce qui l'avait poussé à dévoiler l'identité de Burton aux autres personnages, il mène une "enquête" de son propre comportement.

Un autre aspect significatif du tableau est sa ressemblance formelle avec le tableau 2 (supra, II.1.3.2.). On y remarque, par exemple, la même opposition entre le je-narrateur et le je-personnage. Burton fait état de ce principe lorsqu'il déclare à Revel que dans le roman policier l'enquête du narrateur ne s'identifie pas à celle du détective :

le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace, puisqu'ils se présentent différemment selon la position qu'occupe par rapport à eux le détective ou le narrateur... (p. 161).

Donc, les fonctions de l'agent de la narration ne sont pas à confondre avec celles de l'agent de l'action. De la même manière, les actions du détective s'opposent à celles de l'assassin. Burton déclare :

"tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, le poison, le poignard, l'arme à feu silencieuse, ou le bas de soie qui étrangle, mais par l'explosion de la vérité" (p. 147).

Cette constatation confirme un autre principe de Burton, à savoir l'idée que "le récit est fait à contre-courant [..]".

Ensuite, il y a les "autres événements", ceux auxquels participe Revel pendant le mois de juillet, mais dont le rapport immédiat avec l'enquête de Revel n'est

pas toujours évident : les visites chez les Bailey ; les déjeuners chez les Burton ; etc. Ces événements, présentés, pour la plupart, d'une manière abrégée, suivent le même "ordre du calendrier" que ceux des trois premiers mois du séjour à Bleston. Lorsqu'ils exercent une influence significative sur le développement du récit, ils risquent d'éclater d'une manière imprévue qui, pour Revel, est déconcertante. Donc, à un certain moment, le soir du 29 juillet, pendant que Revel écrit, il est interrompu par Rose et Lucien qui viennent lui annoncer leurs fiançailles. Au lendemain de cette interruption (laquelle est signalée dans le texte par des points de suspension), Revel reprend son journal, se lamentant de son "aveuglement", de ne pas s'être rendu compte avant ce moment des amours de Rose et de Lucien (p. 188). Et, bien sûr, il y a l'"accident" de Burton, cet événement qui est brutalement survenu le 11 juillet, dont Revel reçoit la nouvelle le 15, et qui modifie profondément le développement de son enquête du "crime" du 1er juin. Convaincu à ce moment plus que jamais de sa culpabilité dans la tentative de meurtre contre Burton parce qu'il avait divulgué la vraie identité de J.C. Hamilton, Revel fait remarquer que :

ce nom, il le porte maintenant pour toute la ville, George William Burton qui sans doute ne serait pas sur son lit de blessé s'il ne m'avait pas rencontré, qui nous avait expressément recommandé de lui conserver son secret, que j'ai failli tuer par négligence (p. 175).

Ce passage, plus peut-être que tout autre, fait ressortir la convergence de narrateur, détective et assassin dans la personne de Revel. Elle montre comment la mise en abyme textuelle du Meurtre de Bleston modifie profondément "l'organisation signifiante" (Dällenbach) de l'œuvre. Mais en même temps, les éclaircissements de Burton (ainsi que notre tableau 3) attestent les différences fonctionnelles entre narrateur, détective et assassin qui ne se laissent effacer⁴⁹. En somme, la présence du nom de Revel dans les quatre cases du tableau revêtent pour la structure narrative de l'Emploi du temps une importance particulière. Comme l'a déclaré Georges Raillard, Le Meurtre de Bleston représente un "Anti-Emploi du temps" :

Si le roman, Le Meurtre de Bleston a pu fournir à Revel des règles de méthode ("quelques indications sur le labyrinthe du temps et de la mémoire qui [I']ont considérablement aidé à [S']orienter"), il représente l'Anti-Emploi du temps, exemple négatif installé au centre de l'œuvre en formation (50).

1.5.1.2. L'espace textuel et l'ordre narratif

La mise en abyme textuelle, non moins que les deux autres formes de ce procédé que nous avons examinées, représente une manière de contester le fonctionnement du

⁴⁹La culpabilité supposée de Revel se révèle un faux leurre, puisque le "crime" commis contre Burton se révèle en réalité un accident pur et simple (cf. p. 282 ; supra, II.1.2.1.) ; ce fait rend encore plus intéressant l'influence exercée par la mise en abyme textuelle sur les structures signifiantes du roman.

⁵⁰Butor. Choix de textes de Michel Butor (Paris : Editions Gallimard, 1968), p. 116.

récit dans lequel il s'insère. En superposant à l'Emploi du temps le schéma temporel du Meurtre de Bleston, elle contribue à la spatialisation du temps narratif dans le roman de manière à ce qu'elle produise dans le texte une déformation au second degré.

Le processus de spatialisation se manifeste également dans la manipulation de l'ordre narratif, surtout à partir du troisième chapitre. Au premier chapitre, comme nous l'avons entrevu, la narration respecte "l'ordre du calendrier". Il n'en est pas moins vrai au chapitre suivant, où Revel tient à l'ordre successif des jours de novembre, même si cette succession est ponctuée des événements de juin - eux aussi présentés chronologiquement. Si Revel trouve cette solution peu satisfaisante, c'est parce qu'elle ne lui permet pas de réduire "cette distance de sept mois" qui sépare la narration de l'histoire - ce qui est, rappelons-le, une des principales motivations qui sous-tendent son journal (cf. pp. 129 et 141). C'est pour cette raison qu'au troisième chapitre Revel adopte une autre approche qui consiste en ceci : raconter dans le sens chronologique, pendant juillet, le mois de décembre et en sens inverse le mois de mai afin de réduire la distance entre eux à quatre mois.

En consultant le texte, on trouve effectivement que la transition du deuxième au troisième chapitre est

marquée d'une prolepse de sept mois (du 26 décembre jusqu'au 1er juillet), alors que la narration avance seulement d'un jour (du 30 juin au 1er juillet) et que les deux paragraphes sont séparés typographiquement par des points de suspension et deux pages vides (dont l'une contient le titre : "l'Accident"). Une cinquantaine de pages plus loin, la nouvelle méthode de Revel fait que les prolepses sont réduites à seulement quatre mois (plus précisément, du 27 décembre jusqu'au 1er mai ; cf. pp. 184-185). Donc, c'est par la manipulation de l'espace du texte, par le fait d'opposer à l'ordre des événements la suite linéaire des phrases, que Revel réussit, au cours de la narration, à diminuer l'écart temporel entre décembre et mai (voir également supra, II.1.2.3.). Et cette solution provient, soulignons-le bien, de la mise en abyme textuelle du Meurtre de Bleston : le récit de juillet, en avançant dans l'ordre A, B, C, D et accompagné des événements 5, 6, 7, 8, relate l'"enquête" de mai dans l'ordre 4, 3, 2, 1, bien que la narration du "drame" de décembre retienne l'ordre 1x, 2x, 3x, 4x.

1.5.1.3. L'espace textuel et l'acte narratif

Une autre manière dont le narrateur exploite l'espace du texte pour modifier le temps narratif est à trouver dans l'emploi de la narration intercalée. Bien que

cette forme de la narration ne relève pas, à proprement parler, de ce que nous appelons la déformation au second degré, elle produit sur l'ordre narratif certains effets qu'il est souhaitable d'associer à ceux qui ont leur origine dans la mise en abyme textuelle.

Prenons à titre d'exemple l'ordre narratif dans la première section du troisième chapitre (pp.133-144). L'analyse de cette section montre qu'elle contient dix segments discursifs que nous pouvons désigner A, B, C, D, E, F, G, H, I, J. Ces segments renvoient à six jours différents dans la diégèse : 1) le 2 décembre ; 2) le 3 mai ; 3) le 1er juin ; 4) le 1er juillet ; 5) le 2 juillet ; 6) le 4 juillet. Enfin, les trois jours de juillet qui figurent dans la diégèse correspondent également aux trois jours d'écriture : désignons-les a, b, c. Il est possible maintenant de représenter l'ordre narratif de cette section de la manière suivante⁵¹ :

A4/B3(C2)7-D5/E47F5/G47H5-I6/R17
 a b c

On y remarque que les transitions C2-D5 et H5-I6 représentent non seulement une progression temporelle dans la diégèse, mais aussi une progression dans le texte narratif, donc un mouvement qui est à la fois temporel

⁵¹La méthode que nous employons ici se fonde sur le chapitre "Ordre" dans Genette, "Discours du récit", pp. 77-121 ; notre but est d'adapter cette technique à l'analyse de la narration intercalée.

et spatial. Etant donné l'organisation de cette section (à savoir le fait que c'est un récit à narration intercalée), il ne serait pas possible, par exemple, de raconter les jours 5 et 6 dans la position "a" sans que le récit se transforme en un récit à narration antérieure.

Une telle disposition de l'ordre narratif contraste avec celle d'un roman comme la Recherche, où le récit commence par les insomnies de Marcel, situées, semble-t-il, tout près de la fin de l'histoire et du moment de la narration, avant d'aborder les aventures de jeunesse du héros⁵². Ce genre de rétrospection est exclu de l'Emploi du temps parce qu'ici la narration n'est pas menée à partir d'un moment tardif dans l'histoire, un moment dont la durée reste suspendue, mais à partir d'un acte narratif qui évolue avec un récit qui est en train de se faire⁵³.

Il est donc clair que l'espace textuel influence le temps narratif du troisième chapitre de cette œuvre de deux manières apparentées : d'une part, la manipulation de l'espace permet la progression inverse des deux séries temporelles du passé qui sont comprises dans la diégèse ; et, d'autre part, l'acte narratif est mis en mouvement par la structure linéaire du texte.

⁵³Voir aussi Seylaz, "La tentative romanesque de Michel Butor", pp. 215-216.

1.5.1.4. Conclusion : cinq "voix", cinq "directions"

Un des aspects de Butor qui rend son travail si intéressant pour l'analyste du récit est que, sur maints points, sa réflexion théorique sur l'art narratif se révèle compatible avec les modalités de la recherche narratologique. Loin d'être un écrivain qui, au nom de la recherche de la "réalité", fuit la théorie, Butor insiste sur le fait que "réalisme, formalisme et symbolisme dans le roman apparaissent comme constituant une indissociable unité"⁵⁴.

Dans notre tentative de déterminer les rapports entre le temps et la voix dans l'Emploi du temps, il mérite d'être noté que certains de nos résultats peuvent être corroborés par les déclarations de Butor lui-même. Selon lui, ce roman est bâti sur cinq "voix", une voix dans le premier chapitre ("souvenirs"), deux voix dans le deuxième chapitre ("journal"), trois voix dans le troisième chapitre ("souvenirs en sens inverse"), quatre voix dans le quatrième chapitre ("reprise de ce qui a été déjà raconté mais avec un autre éclairage en sens normal") et enfin, cinq voix dans le cinquième chapitre ("reprise de ce qui a déjà été raconté, mais en sens inver-

⁵⁴"Le roman comme recherche", Répertoire (Paris : Editions de Minuit, 1960), p. 11.

se")⁵⁵. Ces "voix" représentent, évidemment, les douze mois dans lesquels Revel puise la matière diégétique des cinq chapitres ; en même temps, Butor se sert de cette métaphore pour indiquer les rapports temporels qui s'esquissent entre les séries qui paraissent dans chacun de ces chapitres (cf. tableau 1, supra, II.1.2.2.). Notre propre analyse a montré comment, au troisième chapitre, par exemple, les événements de décembre et de mai sont présentés en sens inverse. De la même manière, l'examen des "reprises" dans les deux derniers chapitres confirmera l'importance que Revel accorde à la répétition.

L'auteur attire notre attention également sur le fait que les cinq "directions" décrites par ces voix permettent au lecteur d'apercevoir ce roman comme "ouvert", d'un côté, et comme "fermé", de l'autre⁵⁶. Une première direction, ouverte, est celle qui traverse le séjour de Revel à Bleston, du début d'octobre jusqu'à la fin de septembre de l'année suivante. Deux autres directions, qui progressent en sens contraire (octobre-fin avril et fin septembre-début mai), se rejoignent à un moment précis, le 29 avril, produisant un effet de fermeture (cf. p. 199). Enfin, il y a (dans les chapitres quatre et cinq)

⁵⁵Voir Charbonnier, Entretiens, p.107 ; cf. Madeleine Chapsal, Les écrivains en personne (Paris : R. Juillard 1960), p. 64.

⁵⁶Charbonnier, Entretiens, pp. 108-109.

deux directions qui progressent, elles aussi, en sens contraire, mais sans pouvoir se rejoindre : l'une procède de janvier jusqu'à la fin de février et l'autre remonte de la fin d'avril jusqu'au début de mars. Elles ne se rejoignent pas parce que le jour où cela doit se réaliser, le 29 février, n'existe pas d'habitude. Ce "point d'interrogation", comme l'appelle Butor, est dû au fait que l'histoire se passe pendant une année bissextile. Et Revel, en fait, termine son journal en déclarant : "je n'ai même plus le temps de noter [..] ce qui me paraissait si important à propos du 29 février, puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon journal termine cette dernière phrase" (p. 299). Grâce à cette lacune, à ce trou qui se glisse aussi bien dans la narration que dans l'histoire, l'Emploi du temps est un récit qui se révèle non seulement alternativement ouverte et fermée, mais aussi à la fois ouverte et fermée. Il semble même que la lacune expose le véritable caractère de l'espace textuel dans cette œuvre : l'ouverture, qui est l'effet de la manipulation des trois dimensions du texte ; et la fermeture, qui est liée à la linéarité du texte.

1.6. Le récit et sa répétition (chapitre IV et V)

La dernière partie de cette analyse sera consacrée à ce que Butor appelle "reprises", c'est-à-dire (dans notre terminologie) le récit répétitif, ou le fait de raconter une fois ce qui s'est passé ^{avant} n fois⁵⁷. A la limite, bien entendu, les diverses mises en abyme peuvent être considérées, elles aussi, comme des récits répétitifs. Mais l'aspect répétitif de ces méta-récits, il ne faut pas l'oublier, est dû à leur caractère réflexif et analogique par rapport au récit premier, plutôt qu'à la répétition littérale par le texte de son propre contenu et de ses propres énoncés.

Dans les pages suivantes, nous verrons qu'une des caractéristiques fondamentales des répétitions dans l'Emploi du temps est le fait qu'elles sont liées, dans leur ensemble, au processus de la relecture et du commentaire du texte par son propre narrateur-protagoniste. C'est d'ailleurs une activité à laquelle Revel, auteur fictif d'un journal intime, est bien adapté.

1.6.1. La relecture

Un examen du texte révèle que la répétition par re-

⁵⁷Cf. Genette, "Discours du récit", pp. 146-147, où les quatre sortes de fréquence narrative sont énumérées : singulatif ; singulatif anaphorique ; répétitif ; itératif.

lecture se réalise de diverses manières⁵⁸, mais que sa fonction reste essentiellement la même, à savoir la récupération et la ré-interprétation du passé. C'est en relisant un de ses trois exemplaires du roman policier que Revel nous fait remarquer que "c'est bien le même texte que je retrouve, et malgré tout ce qui s'est accumulé entre ces deux lectures, ce sont bien certaines des questions que je me posais alors qui se réveillent en moi, toujours sans réponse" (p. 120). D'ailleurs, n'avait-il pas déjà indiqué quel serait le but de la relecture en écrivant : "Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte" (p. 61)?

Pourtant, c'est surtout à partir du quatrième chapitre, "Les deux sœurs", que la répétition par la relecture devient structurellement significative. Écrivant pendant le mois d'août, Revel commence chaque section par un commentaire sur la relecture d'une section de son journal écrite en juin. Aussi, la première section du chapitre comporte une relecture du journal rédigé pendant la pre-

⁵⁸Il y a non seulement la relecture du journal par Revel, mais aussi la lecture d'un seul exemplaire du Meurtre de Bleston par plusieurs des personnages de l'Emploi du temps et la lecture par Revel des trois éditions du roman policier (cf. p. 275). Peut-on considérer toutes ces relectures comme une mise en abyme du roman de Butor?

mière semaine de juin, et ainsi de suite pour les deuxième, troisième et quatrième sections. Et qui plus est, ces relectures se produisent presque toujours pendant les week-ends (réservés antérieurement aux activités non-littéraires du protagoniste) et les lundis soirs (après la séance de cinéma hebdomadaire de Revel). Les récits eux-mêmes des relectures constituent donc une variante toute particulière du récit singulatif - le récit "singulatif anaphorique" -, lequel consiste à raconter n fois ce qui s'est passé n fois⁵⁹. Notons aussi que leur "détermination", ou limites diachroniques, peut être fixée à quatre semaines et leur "spécification", ou rythme de récurrence, à tous les week-ends et lundis soirs, alors que leur "extension" embrasse (très approximativement) trois jours⁶⁰. Mais ce qui est significatif, en fin de compte, c'est qu'il se développe, parallèlement au récit singulatif (celui d'août), un récit de type singulatif anaphorique (celui de la relecture du journal de juin).

Du même coup, cependant, il faut souligner que ce n'est pas la relecture elle-même qui fait la répétition. La répétition consiste plutôt à évoquer une deuxième (ou même une troisième) fois tel contenu ou tel énoncé. Mais étant donné la différence entre la relecture et la répétition, on voudrait savoir, naturellement, quelle

⁵⁹Genette, "Discours du récit", p. 146.

⁶⁰Ces trois termes sont définis dans *ibid.*, p. 157ss.

est l'importance de la relecture pour la répétition, de quelle manière elles sont liées l'une à l'autre. Dans l'Emploi du temps, où le récit singulatif alterne avec le récit répétitif⁶¹, les répétitions sont généralement des réactions suscitées par la relecture d'un segment du journal, des tentatives par Revel de corriger certaines insuffisances dans ce qu'il a déjà écrit.

Aux premières pages du quatrième chapitre, on trouve un exemple qui confirme cette constatation. Ici, Revel nous informe qu'en relisant son journal du 2 juin à propos du premier, il s'est rendu compte qu'il avait "totalement négligé de raconter" une visite à l'Ancienne Cathédrale (pour mieux préparer le récit de sa visite du 4 novembre) avant de se rendre chez les sœurs Bailey (p. 196ss). Cette ellipse, comblée d'une analepse "complétive", est suivie d'une analepse "répétitive" jusqu'au 21 octobre, jour de la première visite de Revel à l'Ancienne Cathédrale (cf. p. 54). Puis, il y a un retour au soir du 31 mai et à l'après-midi du 1er juin, un deuxième retour au 21 octobre et, ensuite, un retour à la soirée Bailey. Par rapport au jour de la narration (le 5 août), cette dernière anachronie représente une analepse répétitive. Sa fonction, typique pour cette variété d'analepse, consiste à ré-interpréter cette scène si souvent évoquée. S'étant ridiculisé devant Rose en octobre, Revel estime

⁶¹Dans la Recherche, par contre, il y a alternance entre le singulatif et l'itératif (cf. *ibid.*, p. 157ss.).

"qu'il fallait à tout prix neutraliser [cette humiliation] par quelque action, quelque parole qui me donnât du prestige à ses yeux". C'est pour cette raison qu'il ne voulait pas, lors de la soirée du 1er juin, "laisser échapper cette occasion de briller devant elle [..]" et qu'il a divulgué l'identité de Burton, devenant "meurtrier pour cette Rose que je ne voulais pas aimer, pour cette Rose qui m'est interdite [..]" (p. 198). Mais, significativement, c'est seulement le 5 août, suite à la relecture de son journal de juin, que le narrateur est capable de faire un rapprochement entre ces dates si éloignées.

Encore une fois nous rencontrons donc un passage où les problèmes de temps et de voix sont entremêlés. Vers le début de cette analyse, il a été montré comment la segmentation et la déformation et ensuite comment les mises en abyme contribuent à ce phénomène. Ici, pourtant, les relations entre le temps et la voix sont à étudier à partir de la répétition par la relecture. Si, dans le journal de juin, le je du narrateur raconte les aventures du je du protagoniste, la reprise de ces pages dans le chapitre d'août modifie profondément ces relations. Voyons ce qu'en dit Revel lui-même :

J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même, mais qui m'apparaissait de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre à qui je n'aurais su confier qu'une partie de mes secrets, par

manque de temps, par incapacité de distinguer encore tout ce qui était important, et aussi, je dois l'avouer, par le désir de le tromper, cet autre, de me tromper moi-même (p. 195).

Celui qui parle dans ce passage ne s'identifie pas à celui qui narrait au mois de juin. N'étant plus un je, le narrateur de juin est devenu, en effet, un il, remplacé dans le présent chapitre par un autre je, de telle sorte que le je-narrateur du récit original ("l'œuvre scrupuleuse d'un autre") finit par se transformer en un je-personnage. En d'autres termes, si, en juin, l'énonciation narrative correspond à la relation je-narrateur → je-personnage, elle devient, dans le présent contexte, une autre relation: je-narrateur → (je-narrateur → je-personnage). Le narrateur homodiégétique de juin, déjà marqué d'une opposition entre les deux je, devient, ici, presque un personnage intradiégétique comme les autres⁶².

En faisant ressortir certains problèmes de l'énonciation narrative dans l'Emploi du temps, ce passage souligne ce que nous avons constaté à propos du passage examiné précédemment. La répétition par la relecture se rapproche de la mise en abyme de l'énonciation, sans pour au-

⁶²Dans une discussion sur le pronom personnel dans le roman, Butor déclare : "le fait même qu'il s'agisse d'une fiction, que l'on ne puisse constater l'existence matérielle de ce tiers, que l'on ne se heurte jamais à son corps, à son extériorité, nous montre que, dans le roman, cette distinction entre les trois personnes de la grammaire perd beaucoup de la raideur qu'elle peut avoir dans la vie quotidienne ; elles sont en communication" ("L'usage des pronoms personnels dans le roman", Répertoire II, p. 62).

tant s'y identifier. Comme la circulation du Meurtre de Bleston parmi les divers personnages du roman, la relecture par Revel de son propre récit représente l'intégration des rôles de destinataire et de destinataire dans la structure du texte. Mais, à la différence de la lecture du roman policier par les personnages de l'Emploi du temps, la relecture de Revel par lui-même l'installe, lui, le narrateur extra-homodiégétique dans les deux rôles : celui de destinataire dans les chapitres deux, trois et quatre, et celui de destinataire dans les chapitres quatre et cinq.

Enfin, il est à souligner qu'en ayant recours à la relecture pour effectuer le récit répétitif, le récit dispose d'un moyen subtil mais puissant de se retourner sur lui-même, d'exploiter son propre espace. Les mises en abyme de l'énoncé et de l'énonciation, comme nous avons essayé de le démontrer, représentent une segmentation du texte au second degré (cf. supra, II.1.4.2. et 1.4.3.). D'une manière comparable, la mise en abyme textuelle et la relecture, procédés qui dépendent de l'espace textuel, opèrent dans le récit une déformation au second degré (cf. supra, II.1.5.1.1.). Cependant, la relecture, plus que la mise en abyme textuelle, est un fait de la voix narrative.

1.6.2. La mise en abyme de la relecture

Notre analyse du troisième chapitre a prouvé que l'espace textuel se manifeste dans la progression inverse de deux séries temporelles et dans le déplacement spatial de l'acte narratif. Avec le dernier chapitre, "L'Adieu" (écrit en septembre), nous abordons un texte qui embrasse les problèmes techniques des deux chapitres qui le précèdent : il est, comme Butor nous l'explique, une "reprise de ce qui a déjà été raconté mais en sens inverse" (cf. supra, II.1.5.1.4.).

Le lecteur remarquera que ce chapitre, bien qu'il renvoie aux événements de février, de mars et de septembre et qu'il comporte des relectures des pages écrites en juillet et août, reste tout de même consacré en très grande partie à ce qui se passe au cours de septembre. Les références à ces quatre mois se bornent souvent à des bribes, surtout quand il s'agit des deux mois du journal que le narrateur relit : "Tandis que je lisais ces pages écrites dans la deuxième semaine de juillet, juste avant, juste après l'"accident" de Brown Street [..]" (p. 269) ; "je viens de lire le texte au milieu des pages écrites pendant la semaine qui a suivi, la troisième semaine du mois d'août [..]" (p. 279)⁶³.

⁶³Les principales exceptions à cette règle sont les passages à propos du 3 juillet (pp. 261-262), du 22 mars (p. 272), du 11 juillet (pp. 282-283) et du 15 février (pp. 287-289).

Malgré la brièveté de ces références, elles occupent une place qui n'est aucunement négligeable pour la structure globale du chapitre. Au début, Revel signale une "grande lacune de deux mois qui demeure au milieu de ma recension [..]" (p. 256). Les deux mois auxquels il se réfère, février et mars, sont relatés, l'un en sens normal, l'autre en sens inverse (encore que seulement quatre ou cinq jours de chaque mois soient évoqués). La solution adoptée correspond donc à celle du troisième chapitre pour la narration des mois de décembre et mai, solution par laquelle Revel a cherché à réduire la distance de sept mois (dans les deux premiers chapitres) entre l'histoire et la narration. Les deux mois progressent de cette manière jusqu'à la fin où, avant de terminer son récit sur l'ellipse du 29 février, Revel fait allusion au 22 février et au 1er mars. De cette manière, la mise en abyme textuelle du Meurtre de Bleston, procédé déterminant pour la structure du troisième chapitre, reste en vigueur même au cinquième.

L'autre aspect significatif du temps narratif de ce chapitre est le fait que ce même schéma est adopté pour la relecture du journal. Alors qu'au quatrième chapitre Revel relit le journal de juin dans le même ordre qu'il l'a écrit, ici il relit le journal de juillet dans le sens normal et celui d'août dans le sens contraire. Ainsi, la première section comporte la relecture de

la première semaine de juillet, la deuxième section une relecture de la quatrième semaine d'août et de la deuxième semaine de juillet, et ainsi de suite. Dans la cinquième section, Revel termine la relecture en indiquant que "j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien [..]" (p. 298).

Dans ce chapitre, nous voyons donc non seulement comment le narrateur propose de réduire la distance entre deux des mois de la diégèse (février et mars), mais aussi comment il essaye de faire de même avec deux des mois de l'écriture (juillet et août).

La conséquence de cette "reprise en sens inverse" pour le contenu diégétique mérite d'être signalée. Avec la relecture des pages écrites pendant les deux premières semaines de juillet, par exemple (cf. p. 269), le contexte des événements qui y sont représentés finit par être redoublé. L'intéressant, c'est que le contenu des deux mois qui font l'objet de ces pages (décembre et mai), relatés en sens inverse, se trouve maintenant inévitablement resserré davantage : brièvement évoqué comme objet de la relecture, le contenu des deux mois subit une nette compression non pas par le défaut d'un commentaire, mais par la stratégie textuelle qui a été adoptée par le narrateur.

La conclusion à tirer de ces constatations est que la relation énoncé \rightarrow référent, développée dans le troisième chapitre, cède dans le présent chapitre à la relation énoncé \rightarrow (énoncé \rightarrow référent). Inutile d'insister sur le fait que cette transformation est le complément de celle qui, au quatrième chapitre, se réalise sur le plan de l'énonciation.

1.7. Macro-texte/micro-texte

L'examen de l'Emploi du temps nous a permis de constater que chaque chapitre se distingue des autres par l'usage qu'il fait ces procédés narratifs. Certains de ces procédés, tels que les mises en abyme, manifestent une valeur prédominante dans l'ensemble de l'œuvre ; mais d'autres, tel que le récit répétitif dans les deux derniers chapitres, sont d'une faible extension textuelle et ils sont par conséquent plus difficiles à caractériser par rapport au texte global. En raison des différents degrés d'importance des procédés narratifs qui ont été mis en œuvre dans ce récit, il est souhaitable de définir leurs seuils supérieur et inférieur afin d'en dégager les fonctions macro- et micro-textuelle du temps et de la voix.

1.7.1. Deux "figures"

Pour ce qui concerne les structures supérieures du roman, nous nous référons à un passage où Revel présente ce qu'il appelle les deux "figures" qui traversent son récit. La première embrasse ce qui se passe "en dehors" du narrateur-protagoniste, les "autres événements" qui, souvent, échappent à son observation :

Je sais que toute une aventure qui prenait forme depuis mon arrivée ici, est maintenant parvenue à son terme ; toute une figure s'est achevée puisqu'en dehors de moi, malgré moi mais par moi, pour ma douleur et presque pour ma mort, pour ma transformation en ce fantôme que je suis devenu, [...] se sont rejoints cette Ann et ce James [...] (p. 258).

Cette figure représente le passage de certaines "illusions" (associées en général à la technique de la mise en abyme, mais comprenant également l'amour de Revel pour Ann, l'attentat de Jenkins contre Burton, etc.) à l'effacement de ces illusions, un processus qui s'achève dans ce qui est pour Revel une "exclusion de moi-même".

L'autre figure, plus étroitement liée à l'intrigue centrale du roman (c'est-à-dire la genèse du récit), décrit l'évolution temporelle de l'écriture (de la narration) de l'œuvre. Un soir, voyant sur sa table les pages qu'il avait écrites, Revel nous informe que :

j'ai été envahi d'une furieuse envie de les brûler complètement, l'une après l'autre, minutieusement, sans en laisser subsister un seul coin, pulvérisant toutes leurs cendres, ce qui en apparence aurait bien refermé cet autre cercle se traçant depuis le soir d'avril où j'ai détruit ton plan [...] (ibid.).

Alors que la première figure se rapproche de ce que Todorov appelle "l'histoire dans le roman", celle-ci tend plutôt vers "l'histoire du roman" (cf. supra, II. 1.4.2.2.).

Essayons maintenant de situer ces figures, ces schèmes structuraux de l'Emploi du temps, dans le contexte global de l'œuvre. Pour ce faire, il est nécessaire d'invoquer encore une fois le modèle structural qui nous a servi depuis le début de ce chapitre. Introduit d'abord pour faire ressortir la segmentation du texte et ensuite pour mieux clarifier la mise en abyme textuelle du Meurtre de Bleston, il peut, sous la forme du tableau 4 qui suit, nous aider à résumer l'ensemble des relations que nous nous efforçons de mettre en évidence :

Tableau 4. Les rapports de temps et de voix dans l'Emploi du temps

objet/sujet de l'énon- ciation temps du texte/ du contenu	je-personnage	je-narrateur
temps du récit	figure II : intrigue principale (avr.-sept.)	Revel- narrateur
temps de l'histoire	Revel- personnage	figure I : "illusions" ; mises en abyme ; "fantôme"

D'après ce tableau (et, bien sûr, les considérations qui nous y ont amené), il apparaît que l'originalité de la technique narrative de l'Emploi du temps par rapport au récit "traditionnel" consiste dans l'ex-

exploitation radicale des procédés qui constituent les deux figures. Ces procédés, qui représentent "l'explosion de la vérité" opérée par le détective-narrateur Revel (cf. p.147) et qui finissent par brouiller les qualités mimétiques du récit, contribuent dans une forte mesure au caractère pseudo-diégétique du roman : Revel raconte comme si les événements représentés se rapportaient directement à sa propre situation, alors qu'en réalité ces événements (surtout ceux des trois mises en abyme) appartiennent à des univers diégétiques distincts. Curieusement, le principal événement du récit premier, c'est qu'à la fin du livre, Revel, par l'emploi des artifices que nous avons examinés, réussit à faire rattraper le temps du récit par le temps de l'histoire de telle sorte que les histoires dans le roman sont des "illusions" qui finissent par disparaître au profit de l'histoire du roman, c'est-à-dire l'histoire qui correspond à la deuxième figure mentionnée par Revel. Donc, nous sommes amenés à nous demander si la situation du narrateur-protagoniste Revel, en contradiction avec le "je suis mon passé" sartrien, ne serait pas, en fin de compte, celle du narrateur de Mein Name sei Gantenbein de Max Frisch : "Ich probiere Geschichten an wie Kleider" ("J'essaie les histoires comme les vêtements")⁶⁴.

⁶⁴Cité dans Stanzel, Theorie des Erzählens, p. 141.

1.7.2. Observations sur le micro-texte

Au début de ce chapitre, il a été affirmé que les problèmes du temps narratif se situent principalement au niveau macro-textuel (cf. supra, II.1.2.4.). Si les analyses que nous avons proposées reflètent cette conviction, ce n'est pas parce que l'aspect micro-textuel du temps du récit nous paraît dépourvu d'importance, mais parce qu'il n'est qu'une partie de la question intégrale.

Afin d'aborder cet aspect de l'Emploi du temps, il est souhaitable de nous reporter à un passage précis. On remarquera, dans le paragraphe cité ci-dessous, que bien que le passage se termine par un point, il n'est pas, du point de vue grammatical, une phrase :

L'après-midi de ce samedi d'avril, au cinéma "Royal" où nous étions allés dans le dessein avoué de rire, [...] où nous avons pourtant senti [...] autre chose, [...] si bien que, je m'en souviens, en sortant sur la place de l'Hotel-de-ville, [...] je regardais les briques des murs comme destinées à la flamme, puisque c'est ce jour là que j'avais amené Lucien pour la première fois déjeuner au premier étage de l'"Oriental Bamboo", face à l'Ancienne Cathédrale, huit jours avant le samedi 19 avril où George-William Burton nous a rencontrés, nous a invité chez lui pour le samedi d'avril où il nous a, chez lui, tant intrigués par cette mise-en-scène, [...] seize jours donc avant cette nuit de dimanche où j'ai fait brûler le plan de la ville que j'ai racheté à Ann le lendemain, [...] le plan de la ville que j'ai retrouvé le surlendemain, le mardi, sur cette table, [...] proclamant tellement la destruction de l'autre que mercredi je suis allé acheter à Ann, [...] ces feuilles de papier sur lesquelles j'ai commencé à écrire ce texte le 1er mai, vingt jours avant ce 1er mai, l'après-midi du samedi 12 avril, après avoir emmené Lucien pour la première fois, déjeuner au restaurant chinois, [...] à la table même près de la fenêtre où j'avais fait la connaissance un jour de cet hiver de George-William Burton, où lors d'un dîner en novembre j'avais parlé pour la première fois du "Meurtre de Bleston" à James Jenkins (pp. 228-229).

Ce qui frappe l'attention du lecteur, c'est que malgré la longueur de ce passage et l'accumulation démesurée de ses indications temporelles, elle ne contient pas la marque essentielle d'une phrase grammaticale, à savoir une proposition principale⁶⁵. Nulle part peut-on y trouver une proposition comme, par exemple, "Nous sommes allés au cinéma" qui domine l'ensemble du passage⁶⁶. Pour l'essentiel, donc, ce paragraphe n'est qu'une suite de propositions subordonnées, et surtout de propositions adverbiales subordonnées.

Il est significatif, en outre, que notre passage ne peut être réduit ni au récit minimal, ni au récit minimal résumant, tel que ces concepts ont été définis dans la première partie de cette étude (cf. supra, I.3.2.3.ss.). Certes, on peut considérer l'énoncé "Nous sommes allés au cinéma" comme une paraphrase qui exprime une des idées centrales du paragraphe. Mais comme on n'y trouve aucune proposition principale, la possibilité de l'expansion d'un verbe - donc, de l'élaboration d'un récit - y fait égale-

⁶⁵Dans l'intérêt de l'économie et pour faire ressortir les traits structuraux pertinents de cet extrait, je l'ai réduit de 485 mots à 253 mots ; le lecteur est invité à consulter l'original.

⁶⁶C'est d'ailleurs un détail du micro-texte qui fait penser à un détail signalé par Butor sur le plan du contenu, à savoir le fait que Revel ne peut raconter ce qui s'est passé le 29 février, puisque dans l'année habituelle ce jour n'existe pas (cf. supra, II.1.5.1.4.).

ment défaut. "Je marche, Pierre est venu, affirme Genette, sont pour moi des formes minimales du récit [..]"⁶⁷. Quant au passage que nous examinons, par contre, il n'existe pour lui aucune forme minimale de ce genre, à moins que ne soit une expression adverbiale telle "L'après-midi de ce samedi d'avril, au cinéma 'Royal'".

Il ne faut pas en conclure, cependant, que l'Emploi du temps est composé entièrement, ou même principalement, de passages qui ne sont pas des phrases grammaticales. L'extrait que nous venons de citer est en effet un exemple extrême d'un trouble dans la structure linéaire du récit qui devient de plus en plus visible au cours du développement de l'œuvre. Stylistiquement, il reflète ce que Revel dit explicitement ailleurs : "cette longue chaîne réticulée de phrases, dont la forge m'avait épuisé et perdu [..]" (p. 256) ; "cette chaîne de phrases que j'allonge, ce qui m'a permis de les conserver intactes, c'est le poids des heures passées [..]" (p. 259) ; "mon départ aura posé la maille finale de ce long filet de phrases enserrant toute notre année [..]" (p. 265). Si on considère, avec la chaîne de phrases qui constituent le texte de l'Emploi du temps, les passages qui ne sont pas, en véri-

⁶⁷"Discours du récit", p. 75.

té, des phrases grammaticales, on est en mesure d'apprécier une observation précieuse faite par Leo Spitzer. En signalant les longues phrases "qui noie[nt] les détails dans une mer d'atemporalité", il a décrit le temps narratif du roman comme "la perspective du temps non-retrouvé"⁶⁸.

En effet, l'atemporalité dont parle Spitzer est caractéristique non seulement des phrases de l'œuvre, mais aussi de ses structures plus larges. Par nos analyses, nous avons tenté de démontrer comment, avec l'introduction dans le texte des mises en abyme, le temps narratif du roman tend à s'immobiliser. En partant des divisions temporelles et énonciatives qui s'instaurent dès le premier chapitre (cf. tableau 2, supra, II.1.2.3.2.) et en passant par la segmentation au second degré que représentent les mises en abyme fictionnelles et de l'énonciation (cf. supra, II.1.4.2.1.ss.), nous avons eu l'occasion de constater qu'il est surtout par la mise en abyme textuelle et la relecture que le temps narratif, en se spatialisant, finit par perdre, en grande partie, ce qu'il a de temporel (cf. supra, II.1.5.ss.). Donc, il semble que, globalement, l'Emploi du temps est une excellente illustration de la thèse selon laquelle le temps du récit,

⁶⁸"Quelques aspects de la théorie technique des romans de Michel Butor", Archivum linguisticum, 13, Fasc. 1 (1961), p. 177.

puisque'il transforme le temps de l'histoire en un autre temps, est en fin de compte un "pseudo-temps"⁶⁹.

1.7.3. Conclusion

Que dire maintenant de la manière dont l'œuvre représente le passé? L'ordre du passé, principe qui contribue fortement à notre impression de la cohérence des histoires (cf. supra, II.1.1.), semble avoir été progressivement exclu de ce roman. En arrivant à la fin du roman, le lecteur attentif s'aperçoit qu'un des événements principaux du roman, sinon le principal, est que Revel a réussi à faire rattraper le temps du récit par le temps de l'histoire : "la grande aiguille est devenue verticale, et [..] maintenant mon départ termine cette dernière phrase" (p. 299). Tous les autres événements, semble-t-il, ne sont que des "illusions" (cf. supra, II.1.7.1.). En parlant de ce récit, il devient donc de plus en plus difficile d'avoir recours à ce que Barthes a désigné "une équivoque entre temporalité et causalité", cette "intelligence du Récit" qui est soutenue, en français moderne, par le passé simple et qui est sérieusement remise en doute par l'Emploi du temps⁷⁰.

⁶⁹Genette, "Discours du récit", pp. 77-78.

⁷⁰"L'écriture du Roman", p. 26.

Il me paraît intéressant, avant de conclure, de comparer les résultats de nos analyses avec la théorie littéraire de Käte Hamburger, théorie fondée sur le "prétérit épique" (episches Präteritum) (cf. supra, II. 1.2.4.). Le prétérit allemand, soutient Hamburger, fonctionne différemment dans le texte fictif écrit à la troisième personne et dans le texte non-fictif. Dans un document historique, par exemple, ce qui est rapporté possède une valeur existentielle, puisqu'une Ich-Origo sait que le rapporté appartient au passé⁷¹. Pourtant, le même verbe, dès qu'il est employé dans une Er-Erzählung, ne désigne aucun passé, mais un présent fictif, ou imaginaire, et il perd par conséquent sa fonction grammaticale⁷². A la fiction épique, dont l'Ich-Origo n'est pas "réelle", mais plutôt "fictive" (c'est-à-dire isolée, épistémologiquement et temporellement, de l'auteur et du lecteur)⁷³,

⁷¹Cf. Hamburger, Die Logik der Dichtung, p. 64 : "Das Präteritum einer Wirklichkeitsaussage bedeutet, dass das Berichtete vergangen ist, oder, was dasselbe besagt, von einer Ich-Origo als vergangen gewusst ist".

⁷²Cf. *ibid.*, p. 61 : "Die Bedeutungsveränderung aber besteht darin, dass das Präteritum seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert" (souligné dans l'original). Dans un de ses articles, Hamburger fait une analogie qui résume sa thèse d'une manière révélatrice : le prétérit est au récit ce que la scène est au drame ("Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung", Deutsche Vierteljahrhundertsschrift, 25 [1951], 6).

⁷³Cf. Hamburger, Die Logik der Dichtung, pp. 66-67:

s'oppose l'Ich-Erzählung. Cette dernière forme (par exemple, Simplizissimus, Werther, Der grüne Heinrich) est caractérisé d'une "structure d'énonciation autobiographique" (autobiographische Aussagestruktur) : "Car il appartient à l'essence de chaque Ich-Erzählung de se présenter comme une non-fiction, c'est-à-dire un document historique. [...] le je de l'Ich-Erzählung est un vrai sujet de l'énonciation"⁷⁴.

Hamburger affirme, d'ailleurs, que le je de l'Ich-Erzählung ne s'identifie ni au je de l'auteur, ni au je du récit autobiographique, ni au "je lyrique" ; s'identifiant plutôt au je "historique", il s'oriente "vers la vérité objective du raconté"⁷⁵. Les lieux privilégiés de ce je sont le roman épistolaire et le journal intime, les deux formes de l'Ich-Roman où le prétérit s'éloigne le plus du prétérit épique pour devenir "un prétérit vrai,

"Die epische Fiktion ist dichtungstheoretisch allein dadurch definiert, dass sie erstens keine reale Ich-Origo enthält und zweitens fiktive Ich-Origines enthalten muss, d.h. Bezugssysteme, die mit einem die Fiktion in irgendeiner Weise erlebenden realen Ich, dem Verfasser oder dem Leser, erkenntnistheoretisch und damit temporal nichts zu tun haben".

⁷⁴Ibid., p. 246-247 : "Denn es gehört zum Wesen jeder Ich-Erzählung, dass sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt. [...] das Ich der Ich-Erzählung ist ein echtes Aussagesubjekt".

⁷⁵Ibid., p. 251 : "es ist wie jedes historische Ich auf die objektive Wahrheit des Erzählten ausgerichtet" (cf. pp. 258 et 260).

existentiel, grammatical, qui précise le lieu dans le temps, habituellement dissimulé, de celui qui écrit"⁷⁶.

L'Emploi du temps n'est pas, à mon avis, un récit qui confirme les thèses de Hamburger. Dans un premier temps, il faut tenir compte des disparités entre les systèmes verbaux de l'allemand et du français et en particulier du fait que là où l'allemand dispose d'un seul temps - le prétérit ("Ich war...") -, le français en dispose de deux : l'imparfait ("j'étais...") et le passé simple ("je fus...")⁷⁷. Harald Weinrich, comme il l'a déjà été mentionné, a fait le reproche à Hamburger d'avoir basé sa théorie sur l'emploi spécialisé d'un seul temps d'un verbe et seulement dans la langue allemande, donc de ne pas avoir suffisamment respecté les données linguistiques⁷⁸.

⁷⁶Ibid., p. 251 : "Hier sei, als auf einen besonders deutlich hervortretenden Zug des Brief- und Tagebuchromans darauf aufmerksam gemacht, dass das Präteritum des Ich-Romans kein episches Präteritum ist, sondern ein echtes, existentielles, grammatisches, das den wie immer fingierten Ort des Schreibers in der Zeit angibt".

⁷⁷Pour une comparaison du prétérit allemand avec les verbes français, on consultera surtout Hans Weber, Das Tempussystem des Deutschen und des Französischen. Übersetzungs- und Strukturprobleme, *Romanica Helvetica*, 45 (Bern : A. Francke A.G. Verlag, 1954), pp. 34-78, 83-98 et passim ; voir également Alfred Malblanc, Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et Étude de traduction, Bibliothèque de Stylistique Comparée, 2, 5ème éd. revue (Paris : Librairie Marcel Didier, 1968), pp. 133-140 et 301-313.

⁷⁸Voir Tempus, pp. 26-27 et passim.

Il est significatif que Hamburger, qui cite Butor sur le passé simple pour soutenir sa propre thèse⁷⁹, ne fait aucune allusion à l'Emploi du temps, un Ich-Roman écrit non au passé simple, mais au passé composé. On se demande donc comment Hamburger ferait pour éclaircir un passage comme celui que nous avons étudié à la section précédente. Dans ce passage, où la proposition principale fait défaut, il n'y a guère lieu de parler d'un verbe (passé simple ou autre) qui tient à son rôle "vrai, existentiel, grammatical", pour situer le narrateur-protagoniste Revel dans un moment précis du temps. Bien que les indications temporelles y soient scrupuleusement fournies, le lieu temporel de l'interlocuteur reste difficile à définir. Malgré (on dirait même en raison de) cette prolifération de précisions, le récit finit par faire noyer les détails "dans une mer d'atemporalité" (Spitzer). Et le je dont il s'agit ici (de même que celui qui paraît dans d'autres parties du roman), loin d'être un je "historique", n'est en effet qu'un "fantôme" dont les expériences se révèlent, finalement, des "illusions" (cf. supra, II.1.7.1.).

⁷⁹"Le temps dans lequel [Le récit] se déroule sera [.] indifférent de sa relation avec le présent ; c'est un passé très fortement coupé de l'aujourd'hui, mais qui ne s'éloigne plus, c'est un aoriste mythique, en français le passé simple" ("L'usage des pronoms personnels dans le roman", Répertoire II, p. 64 ; trad. allemande citée dans Hamburger, Die Logik der Dichtung, p. 116, n. 92).

Essayons donc de situer ce roman dans un autre contexte. Dans son célèbre ouvrage, La structure du texte artistique, Iouri Lotman a classé les textes en deux groupes : les textes sans sujet et les textes à sujet. Un exemple du premier groupe est l'annuaire téléphonique, où le texte forme une sorte de "liste-inventaire de l'univers" qu'il représente, et où l'organisation de cet univers n'admet aucun déplacement de ses éléments⁸⁰. Ce qui caractérise les textes à sujet, en revanche, c'est qu'ils embrassent "le principe d'opposition sémantique binaire : le monde se répartira en riches et pauvres, en 'siens' et étrangers [..]"⁸¹. D'autre part, une des caractéristiques de tels textes est qu'ils expriment un événement : "le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique", comme par exemple le déplacement du personnage des "siens" aux étrangers⁸².

Butor, dans ses réflexions sur les modalités de l'existence du livre, adopte un classement des textes qui ressemble à celui avancé par Lotman. Il oppose le roman, l'essai, etc. (des livres que nous lisons, normalement, d'un bout à l'autre) aux livres que nous lisons seulement

⁸⁰ Traduit du russe par Anne Fournier, et al., préface d'Henri Meschonnic, Bibliothèque des Sciences Humaines (Paris : Editions Gallimard, 1973), pp. 330-331.

⁸¹ Ibid., p. 331.

⁸² Ibid., p. 326 ; souligné dans l'original.

par fragments :

les dictionnaires, les catalogues, les guides, outils indispensables au fonctionnement d'une société moderne, les livres les plus lus, les plus étudiés ; et si, bien souvent, ils n'ont que peu de valeur littéraire, cela certes est tant pis pour nous (83).

Si nous adoptons une telle classification de textes, il s'avère que l'Emploi du temps, tout en étant un "roman", est également un récit qui se transforme au fur et à mesure en un "emploi du temps" - ce qui est évident, d'ailleurs, par le choix du titre.

En guise de conclusion, il semble que ce roman conforme moins à la conception de Hamburger qu'à ce que Charles Morris appelait le "signe iconique" :

When an interpreter apprehends an iconic sign, he apprehends directly what is designated ; here mediated and unmediated taking account of both occur ; put in still other terms, every iconic sign has its own sign vehicle among its denotata (84).

C'est-à-dire qu'il s'agit d'un roman où, selon Butor :

Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité (85).

⁸³"Le livre comme objet", Répertoire II, p. 110.

⁸⁴"Esthetics and the Theory of Signs", p. 136 ; cf. supra, I.4.2.

⁸⁵"Le roman comme recherche", Repertoire, p. 12.