



Ansaq Journal for arts,
literature and humanities
11th edition

Volume (4) Issue (2)

2023 (478-486)

Le nouveau roman et le temps à rebours

Dr. Ghorbel Faten

*Docteur en littérature et civilisation française de la
faculté des lettres et des sciences humaines de Sfax*



This work is licensed under a
[Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0
International License.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Published Online on : 8 Mar. 2024

* Introduction

Dans le roman *La modification* de Michel Butor, la structure narrative suit le trajet du personnage principal Délmont dans un train, de Paris à Rome, pour rejoindre sa maîtresse. Le roman obéit donc à un déroulement linéaire, en temps réel, avec des descriptions détaillées des divers paysages rencontrés aux alentours du passage du train et des différentes interactions avec les voyageurs. Cependant, cette temporalité est fréquemment interrompue par des pensées et des réflexions qui interpellent le passé ou prévoient l'avenir.

A ce niveau, on peut dire que la temporalité n'est pas stable, elle est tributaire du for intérieur du personnage. Elle témoigne aussi du désir de remettre en question les conventions du roman traditionnel et d'explorer les techniques du nouveau roman. A ce propos, Albérèse fournit l'explication suivante :

Il n'existe plus alors, comme c'était le cas dans la théorie classique de la connaissance, un monde vu et un romancier voyeur, mais un ensemble complexe où les deux se mêlent¹.

Cet entremêlement entre le monde intérieur et le monde extérieur donne une impression de discontinuité

¹ R. M. Albérès, *Histoire du Roman Moderne*, Albin Michel, 1962, p. 429.

créant une expérience de lecture innovante. Le lecteur n'est donc plus préoccupé par la progression narrative, mais emporté par le flux chaotique des pensées du personnage et les différentes transitions qui apparaissent épisodiquement sans liens apparents entre-elles, sans pour autant perturber le déploiement normal de l'écriture.

Ainsi, peut-on dire que la narration et ses différentes réalisations dans l'œuvre se marient parfaitement avec la description des différentes manifestations de la psychologie du personnage. Contrairement à la littérature traditionnelle qui s'intéresse fréquemment à la condition humaine, à la place de l'homme dans la société, qui aborde souvent des problèmes sociaux et politiques, qui décrit le monde et l'histoire, qui juge les civilisations et crée des thèmes universels, le nouveau roman remet en question ces préoccupations et cherche à privilégier l'individu, voire la psychologie du personnage. En fait, d'après Bernard Lalande : « *La Modification* est de tous les romans celui qui peut le mieux réduire nos habitudes de lecteurs façonnés par Balzac et par Flaubert »².

² Bernard Lalande, *Profil littéraire*, Hatier, Paris, p. 46.

L'oscillation entre le monde intérieur du personnage et son univers extérieur peut donc perturber les repères au niveau de la progression de l'écriture et aussi au niveau de la réception de l'œuvre. Loin de tout développement linéaire de l'intrigue, on décèle une succession d'histoires, d'images, de descriptions qui se fait de manière instantanées et même extrinsèques.

L'écriture évolue par rapport à deux instances, la narration et ses différentes réalisations dans l'univers diégétique de l'œuvre et la description de la psychologie du personnage avec ses différentes manifestations en rapport avec les profondeurs de son d'âme. L'auteur assimile cette écriture introspective à « Une caverne » que le héros présente en lui et qu'il ne peut pas « boucher, parce qu'elle est la communication avec une immense fissure historique » (p. 276)

Le lecteur doit donc appréhender les variations temporelles sous plusieurs angles. D'une part, les rapports entre temps d'énoncé et temps d'énonciation, et de l'autre, les aléas du temps psychologique et son rapport avec le temps narratif.

L'expression à *rebours* serait probablement l'intitulé le plus approprié à cette problématique du temps, dans la mesure où la progression temporelle ne coule pas de façon linéaire. En fait, la linéarité opère au profit de l'espace, avec ce train qui poursuit son chemin, progressivement et continuellement, de Paris à Rome, sans brouiller l'itinéraire sollicité. Le temps, par contre, se présente comme un moyen adéquat à une pénétration psychologique mitigée où passé, présent et futur se rencontrent pour sonder une histoire purement humaine.

Dans notre recherche on s'attachera à étudier le temps à partir d'une exploration interne de la psychologie du personnage. En fait, la présence toute subjective de ce dernier transgresse forcément la chronologie linéaire. La première partie sera réservée aux différentes agitations psychologiques du personnage qui dirigent le temps dans des orientations différentes de la temporalité conventionnelle, ce qui fait que le récit avance par retour dans le but de contourner des moments précis qui influent la personnalité du héros.

La deuxième partie tire sa signification du lien étroit avec le psychologique et l'intersubjectif parce qu'elle se situe exclusivement au niveau des

sensations indépendamment de tout ancrage temporel.

* **Progression et dérèglement temporel**

L'œuvre littéraire évoque généralement une histoire fictive qui évolue en fonction de l'évolution des événements. Cependant, dans *La Modification*, le cadre n'est pas propice à créer des événements, dans un train, les personnages se rencontrent, sans entrer dans une interaction, ce qui fait que rien ne se produit à part des rencontres superficielles. L'écriture évolue donc par rapport à un monde explicite qui ne peut rien ajouter à l'intrigue, et un autre implicite qui occupe une place capitale, dans la diégèse, par le va-et-vient entre passé, présent et futur ; de telle sorte qu'on oublie quelquefois que l'important était le voyage de Délmont à Rome pour rencontrer sa bien-aimée. L'écriture fonctionne par rapport à la contribution psychologique du personnage qui manipule le temps pour évoquer le passé ou prévoir le futur. Elle est exclusivement réservée aux différentes digressions qui participent incessamment à renvoyer le personnage à lui-même. Bernard Lalande constate à ce propos que :-

Ce déplacement du héros permet de conserver la solide base continue d'un temps que l'on parcourt comme

un chemin, tout en bouleversant l'ordre chronologique du passé vers le futur³

Ainsi, les pensées et les réflexions du personnage nous poussent à concevoir l'œuvre comme un univers qui se construit autour de deux figures : l'analepse et la prolepse. Néanmoins, on doit préciser à ce propos que ces deux figures existent depuis l'antiquité dans *l'Odysée* et Gérard Genette précise à propos de l'analepse ceci:-

Le récit de la blessure d'Ulysse porte sur un épisode de bien évidemment antérieur au point de départ temporel du récit premier de *l'Odyssée*⁴.

Quant à la prolepse, Genette explique que:-

L'*Iliade*, *l'Odyssée* et *l'Enéide* commencent par une sorte de sommaire anticipée qui justifie dans une certaine mesure la formule appliquée par Todorov au récit homérique : intrigue de prédestination⁵.

De ce fait, ces deux figures ne sont pas spécifiques à *La Modification*, mais elles méritent d'être étudiées par

ce qu'elles englobent toute l'œuvre et constituent même sa raison d'être.

L'analepse « qui est une figure de style [...] correspond à un retour en arrière, au récit d'une action qui appartient au passé »⁶, devient ainsi plus qu'une figure stylistique, un mode d'énonciation qui permet d'engrener les souvenirs de Délmont dans différentes époques de sa vie, par exemple son enfance et ses rencontres amoureuses passées. A travers ces moments révolus, le personnage étale ses sensations d'ennui, d'échec et de malaise:-

Comme vous vous efforciez de chasser de votre esprit ce visage de Cécile qui vous poursuivait, ce sont les images de votre famille parisienne qui sont venues vous tourmenter, et vous avez tenté de les chasser aussi, retombant sur celles de votre travail sans parvenir à échapper à ce triangle (p. 111-112)

La prolepse qui « est une figure de style par laquelle sont mentionnés des faits qui se produiront bien plus tard dans l'intrigue »⁷, engage la suite narrative sur le sentier de la succession logique. Il s'agit bien entendu de la

³ Bernard Lalande, *op. Cit.*, p. 51.

⁴ G. Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 130.

⁵ *Ibid*, p. 154.

⁶ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Analepse>

⁷ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Prolepse>

logique des sentiments ou plus précisément de la logique psychologique.

Ce voyage devrait être une libération, un rajeunissement, un grand nettoyage de votre corps et de votre tête ; ne devriez-vous pas en ressentir déjà les bienfaits et l'exaltation ? Quelle est cette lassitude qui vous tient, vous diriez presque ce malaise ? Est-ce la fatigue accumulée depuis des mois et des années, contenue par une tension qui ne se relâchait point, qui maintenant se venge, vous envahit, profitant de cette vacance que vous êtes accordée ⁸ (p. 23).

On peut constater que les sentiments qui dominent le personnage créent un passage du monde vécu au monde sublimé par l'imagination. Sur ce fond de sensation débridée, le personnage crée une continuité implicite, voire conséquente entre l'analepse et la prolepse, que nous pouvons repérer dans cette citation à travers tout un champ lexical qui accorde à l'analepse, c'est-à-dire au passé, un lexique dépréciatif (lassitude, malaise, fatigue, tension) alors que la prolepse est conçue à travers un lexique mélioratif (libération, rajeunissement, nettoyage, bienfaits,

exaltation). Ceci illustre parfaitement le rapport entre ces deux figures qui se fait à travers un renvoi mutuel, d'un côté, le passé et ses corollaires (fermeture, encombrement...), de l'autre, le futur et ses corollaires (ouverture, relâchement...).

La narration se fonde ainsi à travers un jeu continué entre deux figures antithétiques qui créent en suite la cohérence de l'ensemble. Le présent n'est que passage obligé, qui se nourrit du passé pour tracer son aboutissement dans le futur, c'est en fait ce que Bernard Lalande appelle : « le présent romanesque, le souvenir et l'anticipation »⁹.

Ces acrobaties temporelles qui émanent d'un personnage aux prises avec diverses formes de sentiments prédisposent l'écriture à s'effectuer avec des reprises ou à travers un processus de recomposition après une décomposition dont l'aboutissement est une composition d'un ensemble de combinaisons d'idées, de culture, d'éthique, de réactions humaines qui émanent d'un homme excessivement insatisfait de son expérience antérieure. On peut citer à titre d'exemple cet extrait qui prouve que le

⁸ Michel Butor, *La Modification*, Paris, Les éditions de minuit, 1957.

⁹ Bernard Lalande, *op. Cit.*, p. 52.

personnage essaie de dépasser le passé, placé sous le signe du mensonge, pour se projeter dans le futur indépendamment du présent:-

Il est absolument indispensable pour cette nouvelle vie qui va commencer entre vous deux qu'il n'y ait non seulement point de mensonge à sa base mais même de soupçon de mensonge, et aussi afin de pouvoir parler une dernière fois de Rome, à Rome, avec elle. (P. 95)

En fait, on ne peut pas parler ici d'une situation initiale qui donne une situation intermédiaire pour aboutir à une situation finale, mais d'un remaniement permanent, qui passe par la réactivation d'un ensemble de souvenirs, vécus de façon incommodes, transposés dans le futur, là où ils trouvent leurs vrais ajustements.

Par ces moyens d'écriture qui consistent à pallier les défauts du passé par une projection dans le futur, le personnage crée un temps spécifique qui lui permet de construire un univers imaginaire à partir du passé. N'est-il pas en fin de compte en train de vivre une atemporalité, qui lui permet de revivre le passé à sa guise, d'être à l'écoute de soi-même, de mieux se connaître et de défier les contraintes du temps réel.

*** Progression et atemporalité**

Il est clair que tout au long du voyage, le personnage principal est plongé dans ses pensées. Il se rappelle d'un passé inadéquat pour construire un futur approprié à ses désirs inassouvis, à ce propos il décrit le paradoxe dans lequel il vit:-

Cette autre vie dont celle-ci, celle de l'appartement parisien, n'était que l'ombre, et c'est pourquoi, vous cramponnant à la prudence malgré votre irritation, vous vous êtes appliqué à jouer leur jeu, réussissant à vous montrer presque gai, les félicitant sur leur choix, soufflant avec conscience les quarante-cinq bougies, mais bien décidé à faire cesser au plus tôt cette imposture devenue constante, ce malentendu si installé, il n'était que temps (p. 36).

Dans le même ordre d'idées, on peut constater que le passage du passé au futur ne constitue pas une progression dans le temps, mais une remise en question, une reconstruction des moments qui ne sont pas vécus pleinement. Il s'agit donc de cristalliser le temps dans ses différentes métamorphoses et dans ses innombrables mouvements : « Ah, cette asphyxie menaçante, il fallait la fuir au plutôt, respirer au plutôt un immense coup de cet air futur, de ce bonheur proche » (p. 36).

Ces agitations internes créent un double parcours situé entre le vécu et le sublimé, les événements inscrits dans le psychisme du personnage peuvent refaire surface à n'importe quel moment pour entrer en conflit avec un temps ultérieur, ils sont orchestrés par des coïncidences inconscientes ou des réflexions qui génèrent des séquences, qui se succèdent indépendamment de la succession temporelle. L'auteur parle parfois de scène, en fait, lorsque

Henriette, ouvrant la porte vitrée pour (vous) dire que le diner était servi, a regardé la petite avec un tel air que celle-ci s'est mise à rougir, à pleurer, et s'est enfuie dans la salle de bains pour se nettoyer les doigts.

Que pouvait-il y avoir sous cette petite scène ? Ne fallait-il y voir qu'une innocente coïncidence, et cette rougeur, ces larmes, cette fuite, était-ce simplement qu'elle avait été décontenancée par la conduite de sa mère et la vôtre ? (P. 83).

Ainsi en narrant une situation donnée, il ne se préoccupe pas de la continuité narrative parce que l'important réside dans la saisie de la sensation indépendamment de son ancrage temporel. C'est sans doute pourquoi il se permet de revenir à sa situation réelle pour préparer une

nouvelle scène. De ce fait, si l'ici-maintenant n'est pas très important dans cette logique, il reste quand même un catalyseur qui permet toujours un nouveau départ. D'ailleurs, Bernard Lalande remarque à propos du présent ceci : « Le présent, c'est le moment où Léon Delmont pense à ceci ou à cela »¹⁰.

C'est dans cette perspective que le héros du roman ne se lasse pas d'évoquer les mêmes personnages qui défilent autour de lui dans le train (les jeunes époux, l'ecclésiastique, la jeune femme gracieuse, le petit homme, l'anglais...) De façon quasi répétitive et qui déclenchent à chaque fois une nouvelle histoire (réelle ou imaginaire). Dans une certaine mesure, tout se joue par rapport à l'instant présent. La pensée se construit autour de ce monde dont le souci majeur reste le désir de rendre compte le mieux possible d'une sensation, en dehors de toute chronologie temporelle.

Une nouvelle temporalité qui s'installe, qui semble être personnelle, liées à des situations bien précises où la subjectivité domine et annule toute référence temporelle, d'ailleurs Bernard Lalande constate à ce propos que c'est « une illusion habilement ménagée par l'auteur qui fait croire au

¹⁰ Bernard Lalande, *op. Cit.*, p. 49.

lecteur que *La Modification* a un début, un milieu, et une fin »¹¹.

La sensation reste le seul référent qui place les événements hors du temps et leur confère une valeur atemporelle, voire intemporelle, car l'objectif n'est pas de lier les événements avec un moment précis de l'histoire mais avec une émotion, un état d'âme, ou un état d'esprit ; de souligner que chaque situation suggère une émotion indépendamment de son ancrage temporel dans l'histoire. En fait, loin de chercher la cohérence de l'œuvre dans ses repères chronologiques, on doit la chercher dans les réactions psychologiques qui émanent du personnage, d'après Bernard Lalande :

Butor n'a pas découpé une « tranche de vie » dans le déroulement du temps : entre deux faits qui ne veulent rien dire, un homme a bavardé intérieurement. Ce monologue intérieur était déjà commencé quand il a mis le pied sur la rainure de cuivre du panneau coulissant ; le monologue peut se poursuivre quand il sera sorti de la gare¹².

* Conclusion

L'œuvre de Michel Butor montre bien évidemment à quel point la fiction peut jouer avec la

temporalité, mais elle montre surtout comment les sentiments du personnage impriment aux temps leurs marques de subjectivité, leurs élans d'espoir ou de désespoir. On peut remarquer qu'il s'agit d'une temporalité subjective, qui dilate et contracte le temps à sa guise. Mais on doit ajouter surtout que le temps subjectif dans l'œuvre n'est pas seulement une durée psychologique mais un ancrage, un référent qui oriente les événements vers un sens ou un autre (analepse et prolepse) et qui fait, à chaque fois, du moment présent le déclencheur d'une nouvelle histoire chargée d'émotion.

La conscience du temps ne peut en aucun cas être perçue en dehors des réactions émotives du personnage. Le temps et la psychologie du personnage sont étroitement liés et dominant, tous les deux, chaque situation dans l'œuvre.

Par ces moyens d'écriture, qui renvoient plus à une esthétique qu'à une pratique inconsciente ou plus précisément humaine, Butor nous fait entrer dans l'univers de l'homme moderne ou nommé par Gérard Genette « l'homme d'aujourd'hui » qui « éprouve sa durée comme « une angoisse », son intériorité comme une hantise, une nausée ; livré à

¹¹ *Ibid*, p. 32.

¹² *Ibid*, p. 32

« l'absurde » et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses »¹³.

Pour conclure, on peut dire que le temps dans l'œuvre de Butor est au service d'une expérience humaine. Il intègre le réel dans l'imaginaire, l'espoir dans le désespoir et le tragique dans le sublime. Il est apte à créer des zones d'explication ou de justification en apportant aux événements qui précèdent ou se succèdent un certain éclairage afin d'instruire le lecteur sur le fond de la nature humaine et c'est ce qui caractérise en fait les péripéties du nouveau roman, orienté constamment vers le for intérieur de l'homme. Jean-Claude Martin signale à ce propos que:-

Le nouveau roman repousse les conventions du roman traditionnel, condamne tout ce qui est fausse sensibilité, refuse d'être une littérature de message, se refuse à raconter une histoire, rejette la chronologie et une certaine notion du temps ; il refuse la notion d'objectivité, il rend le narrateur imprécis et divers¹⁴

¹³ G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 101.

¹⁴ https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1984_num_36_1_1921