

THE UNIVERSITY OF CALGARY

Le nouveau roman comme culture visuelle moderniste

by

Rose Ferronato

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

JUNE, 1998

© Rose Ferronato 1998



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

**395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

**0-612-34887-3**

**Canada**

## Sommaire

Cette étude est suscitée par le désir de comprendre l'oeuvre artistique de ce siècle. Au coeur de l'oeuvre artistique et de sa compréhension on trouve la participation de la personne qui se trouve face à cette oeuvre et qui doit participer activement, et même, comme nous le verrons, interactivement, dans sa compréhension.

Dans cette thèse, nous essayons de comprendre le nouveau roman, paru aux années 50, par rapport à cette participation. Le nouveau roman est difficile à comprendre à cause d'une structure fragmentée. Nous cherchons à qualifier sa lecture non seulement à travers des théories de lecture, mais à travers un contexte global, celui de la culture visuelle moderniste qui reflète cette structure fragmentée. Lire à travers les fragments, c'est lire à travers l'espace et nous verrons comment la lecture spatiale est multidimensionnelle, mouvementée et, en dernière analyse, comment la lecture devient plutôt un processus d'auto-connaissance du lecteur.

Nous incluons quelques planches de la première peinture abstraite afin de comparer les concepts dont nous parlons à la peinture, de les visualiser et de montrer que le nouveau roman, en fait, est un document faisant partie de la culture visuelle moderniste. Nous incluons également un cd-rom par lequel, vers la fin de cette thèse, le lecteur aura l'occasion lui-même d'éprouver cette lecture à travers les fragments, ce qui rend cette thèse interactive comme les oeuvres artistiques qu'elle examine.

## Remerciements

Je remercie sincèrement le Professeur Brian Gill, la Professeure Estelle Dansereau et le Professeur Dušan Bresky pour leur discussion et leur conseil à propos de mes idées ainsi que pour leur appui pendant l'écriture de cette thèse.

J'aimerais remercier Madame Nada Řeháková, de la Národní Galerie à Prague, République Tchèque, pour son accueil chaleureux; Monsieur Vít Havránek, de la Národní Galerie à Prague, pour son aide indispensable et ses discussions animées à propos de František Kupka et de son oeuvre; le Dr. Vít Vláš des Archives, Národní Galerie à Prague, pour son aide à propos des documents et des lettres personnelles de František Kupka.

Je remercie également Janice Bakal de CommMedia, Université de Calgary, pour la bourse qu'elle m'a accordée pour la production du cédérom sans lequel cette thèse serait restée active et non pas interactive; Judith McCrae de CommMedia, Université de Calgary, pour ses talents à l'ordinateur qui ont rendu vivants les tableaux de Kupka; June Scheffel pour la production des diapositives sans lesquelles mes communications sur l'oeuvre de Kupka auraient été beaucoup plus ennuyeuses.

J'aimerais remercier Rizzoli International Publications Ltd. à New York pour la permission de reproduire les tableaux de František Kupka ci-inclus qui proviennent de Kupka (1989) par Serge Fauchereau.

Dernièrement, j'aimerais remercier Elaine Stewart Stapon, Peggy Deveaux, et Alice, Oren et Ketuna Fischer pour leur soutien et leur amitié constants, surtout pendant l'écriture de cette thèse.

## Dédicace

7

**Je dédie cette thèse à la mémoire de mes grands-parents Antonio Ciampanelli et Filomena Cecere Ciampanelli.**

## Table des matières

Page de titre . . . . .	i
Lettre d'acceptation . . . . .	ii
Sommaire . . . . .	iii
Remerciements . . . . .	iv
Dédicace . . . . .	v
Table des matières . . . . .	vi
Liste des tableaux . . . . .	viii
Liste des planches . . . . .	ix
Épigraphe . . . . .	x
INTRODUCTION . . . . .	1
CHAPITRE UN: LA CULTURE VISUELLE MODERNISTE ET LE NOUVEAU ROMAN . . . . .	5
La problématisation de la lecture du texte moderniste . . . . .	5
La culture visuelle moderniste . . . . .	8
L'espace de l'observateur . . . . .	12
Le regard de l'observateur . . . . .	14
Le nouveau roman comme document de la culture visuelle moderniste . . . . .	18
CHAPITRE DEUX: LA STRUCTURE GENERALE DE <u>PASSAGE DE MILAN</u> . . . . .	20
La structure générale . . . . .	20
La première partie . . . . .	27
La troisième partie . . . . .	33
La deuxième partie . . . . .	37
CHAPITRE TROIS: <u>PASSAGE DE MILAN</u> COMME CULTURE VISUELLE MODERNISTE . . . . .	40
La position de l'observateur . . . . .	40
Le narrateur extradiégétique . . . . .	41
Les narrateurs intradiégétiques . . . . .	46
Le(s) narrataire(s) . . . . .	48
La lecture d'orientation . . . . .	51
Construire l'espace lectif: la tension entre les encadrements . . . . .	52
Le regard de l'observateur . . . . .	63
CHAPITRE QUATRE: L'ENCADREMENT QUI S'ETEND VERS LE LECTEUR . . . . .	67

CONCLUSION .....	85
Bibliographie .....	87
Appendice 1: Exemples des précisions textuelles .....	94
Cédérom .....	Troisième page de couverture

## Liste des tableaux

Tableau #1: Emplacement des habitants de 15, Passage de Milan, à Paris . . . . .	23
Tableau #2: La temporalité et les activités collectives des habitants de l'immeuble . . . . .	24
Tableau #3: Structure générale de <u>Passage de Milan</u> . . . . .	26
Tableau #4: Le fragment textuel de la première partie . . . . .	30
Tableau #5: Les précisions textuelles et les stratégies lectives requises . . . . .	55

## Liste des planches

Planche 1. Disques de Newton, Etude pour la Fugue à deux couleurs (1911-12) .	80
Planche 2. Plans colorés, souvenirs d'hiver (1920-23) . . . . .	81
Planche 3. La Foire ou la Contredanse (1920-21) . . . . .	82
Planche 4. Lignes animées (1919-34) . . . . .	83
Planche 5. Le Bleu (1913-24) . . . . .	84

## Épigraphe

Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.  
Tout différent le tableau: immédiat, total. A gauche, aussi à droite, en profondeur, à volonté.  
Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées.  
Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau entier.

Henri Michaux, Passages

## Introduction

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits: le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image fixe ou mobile ... international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie (Barthes 1977b: 7-8).

A travers le temps, et par divers moyens artistiques, l'homme a toujours eu besoin d'enregistrer son expérience de la vie à travers le récit, constate, par la citation ci-dessus, Roland Barthes. Depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, une représentation qui reflète la réalité est reproduite dans les récits. Le récit moderniste, cependant, conçu au début de ce siècle, devient, grâce à une structure qui rejette la représentation qui s'ancre dans la réalité, une façon innovatrice d'enregistrer la conscience humaine. Le film de la Nouvelle vague française A bout de souffle (1960) de Jean-Luc Godard ou les tableaux non-représentatifs de Wassily Kandinsky sont des exemples importants des récits modernistes de ce siècle.

Parmi la multiplicité des récits modernistes, le nouveau roman paraît dans la littérature des années 50. Difficile à comprendre à cause de sa structure fragmentée, le nouveau roman exige, de la part du lecteur, une nouvelle façon d'aborder la lecture, une façon qui est beaucoup plus dynamique dans la compréhension du récit.

Afin de mieux comprendre le nouveau roman et la lecture des fragments qui le composent, nous proposons, non pas une étude uniquement narratologique ou basée sur

les théories des actes de lecture établies notamment par Wolfgang Iser, celles-ci se basant sur la temporalité de la lecture, mais plutôt un modèle qui se base sur la culture visuelle moderniste, qui partage le même problème de la lecture à travers les fragments et qui souligne la spatialité de la lecture. A notre avis, il est plus facile de voir d'abord les fragments et d'examiner le processus de les mettre ensemble à travers le visuel comme la peinture abstraite, qui est, en fait, un rassemblement de fragments, pour ensuite examiner comment ce même phénomène se manifeste dans la littérature. Depuis Lessing et sa proposition au dix-huitième siècle que le sens de la peinture se dégage à travers l'espace tandis que le sens de la poésie se produit à travers le temps (*ut pictura poesis* déclare-t-il), les philosophes ont discuté et disputé ses idées. Jamais cette discussion n'est devenue aussi importante qu'à l'époque du modernisme, pour qui le refus de ce principe est capital et une compréhension de la littérature comme lecture spatiale, et non plus temporelle, s'établit.

Dans cette étude, nous examinerons rapidement, au premier chapitre, les théories des actes de lecture proposées par Iser et comment certaines insuffisances se manifestent quant à la structure fragmentée du nouveau roman et quant à l'auto-réflexivité du texte moderniste. Ensuite, nous proposerons une lecture du nouveau roman à travers l'espace, comme document de la culture visuelle moderniste et nous examinerons comment le rapport entre l'oeuvre artistique et l'observateur est formulé sous cette perspective qui se base dans l'espace.

Au chapitre deux, nous établirons la structure du nouveau roman à la base de notre étude, Passage de Milan (1954) de Michel Butor (1926 - ), et nous approfondirons

notre étude des stratagèmes de lecture requis par cette structure.

Au chapitre trois, nous examinerons de près les limites des fragments textuels, ou encadrements, dans ce roman, pour dégager les tensions lectives, et nous établirons des stratégies lectives pour aborder la lecture. Comme oeuvre artistique appartenant à la culture visuelle, nous examinerons Passage de Milan par les critères déjà établis au chapitre un, celles de la position du lecteur face à l'oeuvre et l'expérience lective à travers le regard pour dégager ce qui se passe dans la lecture et la compréhension de ce roman.

Au chapitre quatre, nous proposerons un modèle de lecture qui se base sur l'informatique qui correspond plutôt à la façon de lire requise par le nouveau roman qui nous aide à comprendre Passage de Milan. Les concepts d'interactivité proposés par Janet Murray, chercheuse en multimédia, s'adaptent bien à la lecture multidimensionnelle qui se présente dans Passage de Milan. Nous étudierons quelques tableaux abstraits du peintre tchèque, František Kupka (1871-1957), pour examiner visuellement comment ce nouveau modèle de lecture fonctionne par rapport au nouveau roman. De plus, le lecteur aura lui-même la possibilité de subir l'expérience du processus de lecture d'un texte visuel fragmenté afin de bien saisir les concepts présentés dans ce mémoire par la lecture du cédérom qu'on trouvera en annexe à la fin de cette thèse.

Cette étude ne se prétend pas être une étude définitive des réponses lectives du lecteur face à l'oeuvre artistique du vingtième siècle mais propose plutôt de relever quelques stratégies lectives et d'essayer d'expliquer comment le lecteur entre dans l'oeuvre artistique elle-même et comment la participation du lecteur évolue, vers la fin

de ce siècle, vers une participation physique avec le texte.

## Chapitre 1

### La Culture visuelle moderniste et le nouveau roman

#### La problématisation de la lecture du texte moderniste

Nous commençons ce chapitre par le travail séminal de Wolfgang Iser (1926 - ), théoricien de la lecture phénoménologique, sur le processus de lecture chez le lecteur comme point de départ pour la lecture du texte moderniste. Primordiale à la pensée d'Iser est l'idée que la lecture se base sur la participation active du lecteur qui ne consomme pas passivement le livre devant lui mais plutôt cherche à comprendre activement ce qu'il lit. En gros, sa théorie repose sur trois points importants qui soulignent ce rôle dynamique du lecteur: l'anticipation et la rétrospection du processus lectif qui formule une lecture individuelle, la présence des lacunes textuelles, et l'auto-réalisation du lecteur par le comblement de ces lacunes.

Au cours de la lecture, souligne Iser, le lecteur anticipe ce qui va venir dans le texte par les renseignements sur l'intrigue et sur les personnages déjà rencontrés dans le texte. Ensuite, le lecteur évalue rétrospectivement le passage qu'il vient de lire, met ensemble une interprétation personnelle, ce que l'inspire, en même temps, à anticiper ce qui va arriver dans le texte:

One might simplify by saying that each intentional sentence correlative opens up a particular horizon, which is modified, if not completely changed, by succeeding sentences. While these expectations arouse interest in what is to come, the subsequent modification of them will also have a retrospective effect on what has already been read (1974: 278).

Iser relève, également, les 'non-dits' textuels, c'est-à-dire des trous ou des détails romanesques qui ne sont pas expliqués ou développés dans le texte par l'auteur. Ces endroits laissent travailler l'imagination du lecteur quant aux éventualités romanesques parmi un nombre infini de possibilités qui sont basées sur les expériences et les goûts personnels du lecteur. Le lecteur ajoute ses propres précisions là où se trouvent des lacunes et il comble ces lacunes d'une façon logique, c'est-à-dire d'une façon qui correspond au texte. De cette façon, le lecteur pourrait lire le même texte plusieurs fois et à chaque lecture, constater quelque chose de nouveau puisque le lecteur apporte toujours de nouvelles expériences à sa lecture:

However, when we have finished the text, and read it again, clearly our extra knowledge will result in a different time sequence; we shall tend to establish connections by referring to our awareness of what is to come, and so certain aspects of the text will assume a significance we did not attach to them on a first reading, while others will recede into the background. It is a common enough experience for a person to say that on a second reading he noticed things he had missed when he read the book for the first time, but this is scarcely surprising in view of the fact that the second time he is looking at the text from a different perspective (1974: 281).

Finalement, la dernière étape de la lecture ne regarde pas l'oeuvre littéraire mais la personne qui reçoit le texte. Nous venons de constater que le lecteur choisit parmi un nombre infini de possibilités pour combler les lacunes et que ces choix correspondent logiquement au texte. Les choix sélectionnés par le lecteur démontrent ses préférences, ses goûts ou les expériences déjà vécues, c'est-à-dire ce qui lui est familier. Donc, les lacunes servent, en fait, comme un espace créateur où le lecteur est libre de s'exprimer par le travail inconscient de son imagination.

The need to decipher gives us the chance to formulate our own deciphering capacity - i.e., we bring to the fore an element of our being of which we are not directly conscious. The production of the meaning of literary texts ... entails the possibility that we may formulate ourselves and so discover what had previously seemed to elude our consciousness. These are the ways in which reading literature gives us the chance to formulate the unformulated (1974: 294).

Donc, la littérature, selon Iser, devient en effet un champ où le lecteur réalise inconsciemment son individualité et sa créativité par ses choix faits pour combler les lacunes.

Cependant, le processus de lecture dégagé par Iser correspond au roman traditionnel ayant une intrigue linéaire qui souligne une lecture temporelle plutôt qu'au nouveau roman ayant une structure fragmentée. Bien qu'Iser constate la structure fragmentée du roman moderne,<sup>1</sup> son approche se repose sur la linéarité des phrases et de l'intrigue<sup>2</sup> et il ne répond pas à la question de savoir comment la structure fragmentée du nouveau roman, une structure qui peut varier d'une phrase à l'autre, s'insère dans la lecture linéaire proposée par lui. La critique a noté que l'aspect phénoménologique de son approche souligne la temporalité de la lecture et non pas la spatialité de la lecture du

---

<sup>1</sup>Iser constate que: "[Modern texts] are often so fragmentary that one's attention is almost exclusively occupied with the search for connections between the fragments; the object of this is not to complicate the 'spectrum' of connections, so much as to make us aware of the nature of our own capacity for providing links" (1974: 280).

<sup>2</sup>Iser écrit: "As a starting point for a phenomenological analysis we might examine the way in which sequent sentences act upon one another (1974: 276); ou dans la même article: "... the literary text needs the reader's imagination, which gives shape to the interaction of correlatives foreshadowed in structure by the sequence of the sentences." (1974: 277) (nous soulignons).

nouveau roman.<sup>3</sup>

Or, il nous semble que, puisque la structure romanesque du nouveau roman est fragmentée et que la lecture s'axe sur le rassemblement de ces fragments, le processus de lecture s'accomplit dans l'espace plutôt que dans le temps. Joseph Frank, dans son article fondamental sur le rapprochement des arts plastiques et de la littérature, "Spatial Form in Modern Literature," constate:

Past and Present are apprehended spatially, locked in a timeless unity that, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of sequence by the very act of juxtaposition (1963: 59).

Georges Poulet, dans son étude sur Proust, L'Espace proustien, constate également la spatialité de la lecture avec cette phrase maintenant devenue célèbre: "Le temps proustien est du temps spatialisé, juxtaposé (1963: 136)." Nous proposons, donc, dans cette étude, une lecture de Passage de Milan à travers l'espace. D'abord, nous examinons l'espace comme phénomène faisant partie d'une vision plus globale, celle d'une culture visuelle moderniste, afin de préciser les caractéristiques de l'espace moderniste par rapport à celui qui se place devant l'oeuvre artistique.

#### La Culture visuelle moderniste

La constatation que notre culture devient de plus en plus axé sur le visuel, et en

---

<sup>3</sup>Dans Spatial Form in Narrative, Jeffrey Smitten et Ann Daghistany précisent que: "Phenomenology's recent influence has been due to its opposition to the spatializing tendency in modern critical thought and its support of the temporal dynamics of literature in its character of subjectivity" (1981: 185-86).

dépendra de plus en plus dans l'avenir, n'est pas surprenante et se manifeste surtout par l'envahissement de l'informatique dans notre vie quotidienne, surtout dans la dernière décennie de ce siècle. Comment nous sommes-nous rendus à cette domination visuelle? L'importance du visuel commence déjà à s'établir vers la fin du dix-neuvième siècle mais s'ancre définitivement dans la culture comme phénomène capital au moment du modernisme qui inaugure le début de ce siècle; les critiques en font la commentaire: "The modern world is very much a 'seen' phenomenon" (Jenks 1995: 2); "We confront again and again the ubiquity of vision as the master sense of the modern era" (Jay 1988: 3).

Une telle importance du visuel dans la culture voit surgir des expressions variées inventées par ces mêmes critiques afin de mieux expliquer ce phénomène: l'"oculocentrique" comme la place centrale de la perception proposé par Jay (1994: 3); le "régime scopique" proposé aussi par Jay comme théorie qui se base sur le visuel (1988: 3); le régime de vision ou des modèles de vision proposés par Crary (1990: 3) ou des "conventions oculaires culturelles" proposées par Jenks (1995: 2) soulignent la domination de la vision dans la culture.

Ces expressions qui décrivent la présence d'un phénomène si important de ce siècle précisent la notion d'une culture visuelle moderniste. Dans cette étude, nous nous intéressons à la centralité de la vision dans la culture moderniste comme phénomène de la perception humaine, c'est-à-dire comment l'être humain perçoit son monde et comment il se place face à l'oeuvre artistique. Plus tard nous proposons une analyse du nouveau roman à partir de cette perception.

Avant d'aborder la vision moderniste, reculons brièvement pour étudier la façon de regarder qui existait avant le modernisme pour bien saisir comment les changements dans la culture visuelle moderniste ont bouleversé la perception humaine établie depuis des siècles. De la Renaissance jusqu'au dix-neuvième siècle, la perception humaine de l'oeuvre artistique se base sur le perspectivisme cartésien. Alberti est le premier qui met en pratique cette façon ordonnée, proportionnelle et géométrique de représenter le monde. Cette méthode pour établir la perspective se base sur les proportions des objets qui se diminuent au fur et à mesure qu'ils s'éloignent dans la distance. Le perspectivisme selon Alberti est un système harmonieux des proportions relatives dans l'espace qui émane d'une position fixe et centrale de l'observateur. Ce système harmonieux de la représentation est un modèle universel où chaque observateur éprouve les mêmes perceptions, malgré des choix limités de ces perceptions:

Cartesian perspectivalism ... produces a closure and a restriction of vision but one moderated through the removal of irksome questions of choice (Jenks 1995: 14-15).

Aux dix-septième et dix-huitième siècles, le perspectivisme cartésien s'incarne par la camera obscura, une boîte noire avec un petit trou.<sup>4</sup> Cette invention du perspectivisme fidèle à la réalité éloigne l'observateur de ses sensations corporelles qui, détachées, sont subordonnées au monde extérieur devant lui. Crary souligne l'effet de

---

<sup>4</sup>Crary définit le camera obscura comme une boîte dans laquelle on fait briller une lumière à l'intérieur noircie; une image invertie apparaît sur le mur opposé du trou. (1990: 27) Son livre, Techniques of the Observer, comporte des dessins des camera obscura de plusieurs grandeurs et formes différentes (1990: 28, 31, 39).

cette boîte noire:

The monadic viewpoint of the individual is legitimized by the camera obscura, but his or her sensory experience is subordinated to an external and pre-given world of objective truth (1988: 33).

Donc, l'observateur, qui occupe toujours une place centrale de perception, reste détaché face au monde devant lui.

Cette façon de percevoir le monde dure jusqu'au début du dix-neuvième siècle. Les changements énormes dans la culture visuelle qui ont lieu aux dix-neuvième et vingtième siècles se manifestent avec l'éclatement de nouveaux appareils scientifiques comme le thaumatrope, le phénakistiscope, le diorama, le kaléidoscope et le stéréoscope, qui commencent à révolutionner la culture visuelle en jouant sur un seul phénomène entre plusieurs de la perception humaine au fur et à mesure de leur invention.<sup>5</sup> Ces innovations glissent vers une compétence de la vue qui est de plus en plus mobile et flexible chez l'observateur et une ouverture de la perception visuelle jamais connue auparavant, ce qui est la fondation de la perception au début de ce siècle. Les relations étroites établies par le camera obscura entre l'intérieur/extérieur et sujet/objet bornées à l'intérieur de la boîte noire qui, pendant des siècles restreint la vue, tombent en désuétude.

---

<sup>5</sup>Le thaumatrope et le phénakistiscope sont des appareils qui jouent sur l'arrière-image de l'observateur pour lier une série de mouvements; le diorama est un appareil mécanique qui déplace l'observateur; le kaléidoscope répète la même image par le placement des miroirs dans un tube; le stéréoscope est un appareil qui unit deux vues et joue avec la vision binoculaire (Crary 1990: 105-36).

Cette réorganisation de la perception humaine, qui émane maintenant de l'observateur au lieu d'un appareil devant son corps, permet une mobilité et une liberté chez l'individu. Jonathan Crary, dans son livre Techniques of the Observer, souligne les implications de cette nouvelle liberté:

But almost simultaneous with this final dissolution of a transcendent foundation for vision emerges a plurality of means to recode the activity of the eye, to regiment it, to heighten its productivity and to prevent its distraction. Thus the imperatives of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception. They were disciplinary techniques that required a notion of visual experience as instrumental, modifiable, and essentially abstract, and that ever allowed a real world to acquire solidity or permanence. One vision became located in the empirical immediacy of the observer's body, it belonged to time, to flux, to death. The guarantees of authority, identity, and universality supplied by the camera obscura are of another epoch (1990: 24).

Au début du vingtième siècle, donc, la position permanente et fixe de l'observateur, la vérité de ses observations et le détachement avec lequel il observe le monde sont remplacés par une liberté et une mobilité de l'observateur, la vérité des perceptions individuelles et l'intériorisation de ses observations.

### L'espace de l'observateur

Avant de continuer notre discussion sur la culture visuelle, précisons deux aspects importants en ce qui concerne l'observateur face à l'oeuvre artistique: la position qu'il occupe face à la toile et la façon dont il la regarde. D'abord, examinons l'espace occupé par l'observateur et les conséquences pour sa perception de l'oeuvre.

Comme nous venons de décrire, au modernisme, l'espace de l'observateur occupé devant la toile et la position de l'observateur n'est ni fixe ni centrale comme celle de l'observateur devant une toile de la Renaissance. Avec le cubisme, et surtout dans l'abstraction,<sup>6</sup> les fragments éparpillés sur la toile et entassés au premier plan font en sorte que la place de l'observateur n'est plus centrale puisque la perspective centrale par laquelle il entrait autrefois dans la toile n'existe plus. L'observateur est maintenant libre à naviguer la toile entière afin de trouver un point d'entrée,<sup>7</sup> un point avec lequel il commence sa lecture de la toile et par lequel il cherche à unifier le tout. La décentralisation de l'observateur, la mobilité de sa lecture de la toile et son incapacité d'unifier le tout soulignent comment il voit et non pas ce qu'il voit.<sup>8</sup> Ceci crée une

---

<sup>6</sup>Chris Jenks, dans son article "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction", nous résume ce qui se passe dans l'abstraction: "To abstract implies a removal, a drawing out from an original location, and an enforced movement of elements from one level to another. Abstraction, then, involves the transposition of worlds; an extracting of essences, or elements, or generalities from one original plane into another. The new world, the created level, the (re)presentation, provides the potential arena for the manipulation and control of images. Images become infinitely malleable once freed from their original context, whilst still retaining significations within that original context..." (1995: 9).

<sup>7</sup>Johanna Drucker, dans son livre Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition, définit ce point d'entrée par ce qu'elle appelle le point de vue: "Point of view, for example, positions the viewer in a particular relation to image and indicates the point at which he or she is sutured into the depiction.... Though not a "real" point of view, this position provides a fictive place, producing the subject of the image as the place from which it is articulated. Such an aspect is especially significant in its capacity to engender identification with the image and thus, in turn, aid in the production of the viewing subject" (1994: 111-12).

<sup>8</sup>Johanna Drucker précise que: "The analysis of abstraction requires a different approach, for the process of identification with the image is through the situation of viewing, rather than with the elements depicted" (1994: 151).

ouverture de la vision, une façon individuelle, instantanée et sans limites d'examiner les images abstraites devant l'observateur et apporte une dissolution des frontières entre l'observateur et l'image observée. La culture visuelle moderniste insiste sur le processus de regarder et sur la création continue de la part de l'observateur.

### Le regard de l'observateur

Dans cette position mobile de l'observateur devant la toile il existe deux possibilités de l'observation de la toile, qui se distinguent par la capacité ou l'incapacité de l'observateur d'intégrer les fragments de la toile et ce que les critiques appellent la vision baroque ou la vision schizophrénique. D'après Norman Bryson, le regard comme tel peut se diviser en plusieurs façons de voir et il esquisse, dans son livre Vision and Painting. The Logic of the Gaze, trois façons de regarder: le coup d'oeil, le regard et le dévisagement. La façon de regarder qui nous intéresse à propos du modernisme, cependant, est le regard ou le regard fixe, qui sont des façons voulues et analytiques d'examiner un objet. L'observateur commence ses observations du tableau par le regard qui lui permet d'en explorer les fragments à fond. Ce regard devient un regard fixe dans l'examen de près de la toile et suscite un état d'hyper-conscience chez l'observateur, un état mental propice à l'examen intense du tableau.

Devant le tableau et dans un tel état de pensée, l'observateur cherche à mettre les fragments ensemble et à trouver un sens entier de l'expression visuelle représentée sur la toile. Or, Drucker (1994: 151) précise que l'observateur, malgré un regard continu, est incapable de dégager un sens des images, comme le schizophrène qui fragmente sa

réalité, n'assimile pas les fragments, et reste à l'extérieur de la toile. Drucker constate ce phénomène dans l'oeuvre de Wassily Kandinsky (1866-1944):

Faced with this image of dis-unity, the subject enunciated by a canvas such as Kandinsky's abstraction remains fragmentary, schizophrenically unbound in relation to the very image to which it looks for the returned affirmation of its unity (1994: 152).

L'observateur, comme le schizophrène, est pris uniquement dans le rassemblement des fragments, incapable à accéder à une interprétation satisfaisante et totale de ce qu'il voit. Cette vision schizophrénique ne permet pas à l'observateur la clôture voulue pour arriver à une interprétation satisfaisante de la toile et qui l'apporterait à une auto-connaissance et aux niveaux de conscience supérieurs.

L'aspect schizophrénique du regard est souligné dans le livre de Louis Sass, Madness and Modernism, qui examine de près cet état hyper-conscient et souligne des rapprochements fascinants entre la schizophrénie et le modernisme. Sass maintient que ce regard intensif du schizophrène ressemble à celui de l'observateur moderniste devant un tableau fragmenté. La description détaillée de la maladie et les témoignages des patients<sup>9</sup> offerts par Sass, qui est lui-même psychanalyste, nous aident à comprendre

---

<sup>9</sup>Renee, patient schizophrénique, atteste: "I looked at "Mama" [writes Renee referring to her therapist, Dr. Sechehaye]. But I perceived a statue, a figure of ice which smiled at me. And this smile, showing her white teeth, frightened me. For I saw the individual features of her face, separated from each other: the teeth, then the nose, then the cheeks, then one eye and the other. Perhaps it was this independence of each part that inspired such fear and prevented my recognizing her even though I knew who she was." (1992: 50) L'indépendance des parties est la manifestation de son incapacité d'unifier sa réalité fragmentée.

l'état d'une conscience très élevée, soit celle du schizophrène soit celle de l'observateur provoquée par le dévisagement intensif. Cet état est reconnu par des sensations de détachement, de fragmentation, d'hyper-réalité et de l'étrange subis par le malade qui est incapable de mettre ces fragments réels ensemble. Alors, la perception du monde lui reste étrange. De la même façon, si l'observateur moderniste est incapable de mettre les morceaux ensemble et de formuler une logique de la totalité son regard ressemble à celui du schizophrène.<sup>10</sup>

Ce qu'on a appelé la vision baroque est une autre façon de regarder typique du modernisme qui permet à l'observateur d'assimiler les morceaux et de s'engager dans le processus de regarder. Décrite notamment par Christine Buci-Glucksmann dans son livre La Raison baroque de Baudelaire à Benjamin, la vision baroque relève les aspects d'extase de cette vision. Martin Jay en fait le commentaire suivant:

Resistant to any totalizing vision from above the baroque explored what Buci-Glucksmann calls "the madness of vision," the overloading of the visual apparatus with a surplus of images in a plurality of spatial planes. As a result, it dazzles and distorts rather than presents a clear and tranquil perspective on the truth of the external world (1994: 47-8).

---

<sup>10</sup>Il faut reconnaître, évidemment, que la différence entre le malade et l'observateur est la durée et la volonté d'assumer cette conscience élevée: pour l'observateur, cette conscience est réservée seulement pour le temps de son analyse de l'oeuvre artistique, tandis que le malade, incapable de contrôler cet état d'hyperconscience, est condamné à vivre cette condition quotidiennement, sans répit. Nous ne voulons pas suggérer qu'on devrait devenir schizophrène pour mieux apprécier l'art moderne ou, inversement, que les seules personnes à comprendre vraiment l'art moderniste sont les schizophrènes mais nous nous servons du modèle médical afin de préciser et de comprendre l'état de la conscience humaine fragmentée face à une réalité composée de fragments.

Une abondance d'images dans une multiplicité de dimensions c'est la vision baroque, une vision qui incite l'observateur à continuer son observation. A la différence de la vision schizophrénique, l'observateur trouve dans la vision baroque la possibilité d'assimiler les images et il est si pris dans cette assimilation qu'il est inspiré à continuer sa lecture et son expérience d'assimilation. Dans le rassemblement des fragments, l'observateur prend de ses expériences et de ses goûts personnels pour arriver à une interprétation personnelle des fragments. C'est dans le processus de choisir qu'il se reformule et qu'il atteint un autre niveau plus élevé de sa conscience, ce qui l'incite à continuer ce processus. Buci-Glucksmann parle de l'"érotisation du nouveau" (1984: 239) où l'observateur se reformule un nombre infini de fois par l'observation des images et le désir de continuer à se reformuler. L'observateur est maintenant pris dans l'expérience de percevoir ses propres choix et, donc, une auto-connaissance a lieu. Quand les aperçus obtenus de la toile croisent ou inspirent des aperçus personnels, c'est le moment éblouissant, d'après Rosalind Krauss, un autre critique qui constate le même phénomène, un moment sans passé ni futur, le moment pure d'une connaissance de soi-même (1988: 52). Ici se trouve le noyau de la compréhension des arts visuels et littéraires au vingtième siècle: l'observateur comprend et arrive à une compréhension personnelle de l'oeuvre en mettant ensemble ses fragments.

En fait, le besoin de maintenir cette expérience et ce niveau d'auto-réalisation alimente sa participation, ce qui fait qu'il peut passer des heures devant le tableau pris, en fait, dans ces choix, comme spectateur de sa propre auto-réalisation. C'est l'érotisation du nouveau dont Buci-Glucksmann parle qui l'inspire à dévisager le tableau,

d'en tirer toujours d'autres nouvelles interprétations de ce qu'il voit. Ce désir de continuer à dévisager le tableau qui maintient un niveau d'auto-connaissance est commenté par Judith Barry, qui l'appelle l'engagement vampiristique du sujet.<sup>11</sup> Plus on se voit dans un objet, donc, plus la personne se découvre elle-même, plus l'expérience donne plaisir et plus elle continue à dévisager.

En fin de compte, une seule réalité fixe visible par chaque personne, qui existe depuis des siècles, disparaît au vingtième siècle. La seule vérité est maintenant celle des perceptions de l'individu, grâce aux glissements entre les fragments, aux perspectives multiples, à la dissolution des limites entre l'observateur et l'objet, au regard schizophrénique, à la position fragmentée et décentralisée de l'observateur et même à la séduction de dévisager.

#### Le Nouveau roman comme document de la culture visuelle moderniste

Nous venons d'établir un modèle de la culture visuelle moderniste afin de mieux comprendre le nouveau roman. Nous maintenons que le nouveau roman, phénomène du modernisme, appartient à la culture visuelle que nous venons d'étudier, grâce à la même structure fragmentée et à la même lecture requise pour ressembler les fragments. La position mobile et décentralisée de l'observateur nous aide à comprendre comment il aborde sa lecture du tableau par sa position face au nouveau roman tandis que le regard

---

<sup>11</sup>Joanna Drucker constate: "The machine which drives such work is a subject which Judith Barry termed the vampiristically engaged subject, one which has a fundamental need to sustain the illusory apparatus and continually feed the circle/cycle linking identity and desire through the apparatus of display and seduction" (1994: 156).

avec lequel l'observateur dévisage le tableau nous aide à préciser la qualité de son expérience lective une fois qu'il se situe par rapport au texte, ce qui nous aide à expliquer plus loin l'expérience lective du nouveau roman.

Notre analyse du nouveau roman qui suit repose sur l'existence de sa lecture qui s'effectue à travers les fragments textuels et donc à travers l'espace de ces fragments. En fait, notre proposition de lecture du nouveau roman comme lecture spatiale le rend plus facile à comprendre, étant une façon d'éplucher la spatio-temporalité multidimensionnelle de sa structure. Dans le chapitre qui suit, nous établissons la structure romanesque de Passage de Milan (1954), nouveau roman de Michel Butor, écrivain français, afin de bien préciser les fragments et les stratégies lectives requises pour aborder une telle lecture et de voir comment la lecture spatiale à travers les fragments se déroule. Plus tard, nous examinons comment les limites des fragments, ou les encadrements, créent des tensions lectives et les effets de ce genre de lecture spatiale qui en résulte.

## Chapitre 2

### La Structure générale de Passage de Milan

Dans le chapitre précédent, nous avons délimité un schéma de la culture visuelle moderniste, qui nous servira de vision globale pour examiner le nouveau roman, Passage de Milan de Michel Butor comme oeuvre artistique faisant partie de cette culture. Nous commençons notre étude dans ce chapitre par la proposition que le nouveau roman se construit par l'espace et non par le temps, qui est la façon normale d'aborder la lecture depuis des siècles. Dans son étude sur l'espace et l'oeuvre proustienne qui s'intitule L'Espace proustien (1963), Georges Poulet avance cette thèse, dont nous allons explorer bientôt les conséquences. D'abord, nous établissons la structure du roman afin d'examiner, plus tard, comment la lecture à travers l'espace se construit.

#### La Structure générale

Parler de structure à propos du texte moderniste, c'est s'enliser dans le borbier glissant de l'oxymore. A première vue, l'univers romanesque de Passage de Milan semble chaotique à cause de la fragmentation textuelle et une multiplicité de voix narratives non identifiables. En fait, l'immeuble où a lieu le roman ressemble à un énorme récipient d'objets comme des personnages, des sensations, des textes, du temps, des bruits, des couleurs, des images de l'antiquité, des cauchemars et des escaliers, tout cela rassemblé, semble-t-il, dans n'importe quel ordre, où le lecteur doit trouver sa propre façon de naviguer et donc de comprendre l'histoire. Pourtant, plus le lecteur lit, plus il se rend compte que, derrière le désordre, existent tout de même des structures

romanesques de base qui l'aident à se repérer dans le roman et qui l'amènent à comprendre son organisation référentielle et à décoder le texte.

Dans le roman traditionnel, le développement essentiellement linéaire du récit correspond à une progression temporelle logique de l'intrigue. Dans le nouveau roman, cette progression est mise en doute par le lecteur qui pénètre deux espaces sémantiques différents simultanément: celui du récit et celui de la structure textuelle. Par exemple, dans le roman traditionnel le développement de l'histoire suit une progression ascensionnelle: chaque détail s'établit sur la totalité des renseignements sur l'intrigue et les personnages précédents. Dans Passage de Milan, l'histoire est si fragmentée qu'il nous est impossible de la suivre de la même façon: il faut avoir tout lu avant de mettre les morceaux ensemble pour arriver à une idée de l'histoire. Au lieu d'une progression ascensionnelle des événements, le lecteur s'accroche à une grille spatio-temporelle imaginaire: celle d'un endroit fixe - l'immeuble - avec ses couches (étages) d'habitants et celle d'un temps chronologique, l'écoulement de douze heures. Dans Passage de Milan, donc, le lecteur réussit à s'orienter dans la spatio-temporalité de l'univers imaginaire grâce à l'image de l'immeuble et du temps chronologique établi dans son imagination dès le début du livre, deux points de repère qui lui sont utiles tout au long du récit. Malgré l'histoire fragmentée, le lecteur comprend vite qu'il s'agit là d'un immeuble par le regroupement des habitants à travers l'espace, appartement par appartement, étage par étage et la description des lieux (les escaliers, les habitations) l'une sur l'autre, ou à côté de l'autre. Le lecteur apprend, peut-être moins vite, que la description des personnages procède en fonction des lieux qu'ils occupent dans

l'immeuble. Donc, afin de comprendre l'histoire, le lecteur visualise où les personnages se trouvent l'un par rapport à l'autre selon les indications spatiales données par le narrateur comme celles-ci:

Au-dessus des Ralon: les Mogne; au-dessus des Mogne: Samuel Léonard (58).<sup>1</sup>

Au-dessus des Mogne: Samuel Léonard; au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues (61).

Au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues. Au-dessus des Vertigues: les de Vere (74).

Ces exemples soulignent le fait que la position des personnages dans l'immeuble, et donc l'espace occupé dans l'immeuble, se bâtit par le rassemblement de ces indices spatiaux fragmentés l'un par rapport à l'autre. Notons, aussi, la progression des indices et la construction de l'espace romanesque étage par étage à travers la lecture et même une répétition des indices au début d'un fragment pour que le lecteur se rappelle l'espace déjà établi. En fait, ces directions sont laissées par le narrateur au lecteur afin qu'il se dirige dans sa propre image de l'immeuble, faisant lui-même des liens entre l'étage et le personnage, et ensuite de personnage à personnage dans l'immeuble. A partir de ces indications référentielles on peut bâtir le schéma de l'immeuble suivant:

---

<sup>1</sup>Les chiffres entre parenthèses renvoient à Passage de Milan de Michel Butor, publié à Paris par les Editions de Minuit en 1954.

**Tableau #1: Emplacement des habitants de 15, Passage de Milan, à Paris**

6	Lécuyer	Mercadier	employé de métro	Ahmed	les fils Mogne
5	famille		de Vere		
4	famille		Vertigues		
3	Samuel		Léonard		
2	famille		Mogne		
1	famille		Ralon		
rez-de-chaussée		concierges			

Quant au temps chronologique, le lecteur s'aperçoit que les mêmes actions sont répétées par des personnages dans chaque chapitre et qu'il existe une progression des actions à travers les chapitres et donc une progression de temps dans l'immeuble. Après avoir lu quelques chapitres, le lecteur se rend compte également qu'à l'intérieur de chaque chapitre les scènes fragmentées ont lieu simultanément et que chaque chapitre est le regroupement des actions collectives de l'immeuble. Donc, la temporalité romanesque se construit par la succession logique des actions collectives regroupées heure par heure, chapitre par chapitre, de sept heures du soir jusqu'à sept heures le lendemain matin même si, à l'intérieur de chaque chapitre, les personnages semblent renfermés dans un présent continu, un présent qui souligne la simultanéité de leurs actions à l'intérieur de chaque chapitre, et donc, de chaque heure. Par exemple, le premier chapitre (de 19h00 à 20h00) se résume comme la rentrée quotidienne du travail; au deuxième chapitre (de 20h00 à 21h00) les habitants se mettent à table et mangent; au troisième chapitre (de 21h00 à 22h00) ils se préparent et vont à des soirées, et ainsi de suite. Le tableau à la

page suivante montre la succession du temps chronologique à travers les chapitres et résume les actions collectives simultanées des habitants de l'immeuble:

**Tableau #2: La temporalité et les activités collectives des habitants de l'immeuble**

chap.:	heure:	activité:
1	19h00	présentation des personnages, des lieux
2	20h00	à table
3	21h00	les soirées chez Angèle et chez de Vere
4	22h00	les soirées continuent
5	23h00	au lit / la soirée
6	24h00	à la soirée d'Angèle
7	01h00	les soirées continuent; le lavage de la vaisselle; les cauchemars de l'abbé Jean
8	02h00	à la cave; les rêves d'Alexis; tout le monde quitte les soirées; des souvenirs de jeunesse
9	03h00	au lit; la mort d'Angèle
10	04h00	le corps d'Angèle trouvée dans la cave; chez les abbés pour des conseils; les rêves de Louis
11	05h00	à la cave; les faits du "meurtre;" Louis part pour Alexandrie
12	06h00	le jour commence pour les habitants de l'immeuble

Il faut souligner ici que cette progression apparemment continue est en fait rompue au chapitre 6 par un changement abrupt de genre, du romanesque au manuscrit théâtral, ce qui restreint la spatio-temporalité, dans ce chapitre seulement, en la focalisant dans un seul lieu, celui de l'appartement des Vertigues au quatrième étage, et dans quelques moments de la soirée d'Angèle qui a lieu là. Puisque ce manuscrit théâtral

quelques moments de la soirée d'Angèle qui a lieu là. Puisque ce manuscrit théâtral paraît au milieu du roman, il le coupe en trois parties distinctes, provoquant des stratégies lectives particulières dans cette partie ainsi que des stratégies utilisées dans le rassemblement de l'histoire de la première partie à la troisième, que nous allons développer un peu plus loin.

La chronologie romanesque est divisé ainsi en trois parties qui évoquent des réponses lectives différentes chez le lecteur. D'abord, la première partie, qui a lieu dans tout l'immeuble et qui dure cinq heures, établit des liens entre les personnages, les lieux et tout ce qui leur est associé, comme leurs relations, leurs objets et même leur lieu occupé dans l'immeuble. Tout cela on l'appellera ici des indices. Ensuite, la deuxième partie, qui se déroule dans un endroit précis et qui n'enregistre que quelques minutes d'une heure, écrit comme manuscrit théâtral, sert à rapprocher le lecteur des personnages, pour qu'il formule ses propres opinions sur leurs relations sans l'intervention du narrateur. Cette deuxième partie sert également, par sa position entre la première et la troisième parties et le changement dans la façon de lire (de récit à manuscrit théâtral), à empêcher le rappel des indices et la formulation des liens entre ceux de la première partie et ceux de la troisième partie. Finalement, la troisième partie, qui ressemble à la première dans la mesure où elle a lieu dans tout l'immeuble et dure plusieurs heures, exige l'identification des narrateurs seulement par des indices établis soit dans la première partie soit dans cette partie. Si nous superposons le Tableau 1 et le Tableau 2 et que nous ajoutons les renseignements que nous venons de décrire sur les trois parties de ce roman, les résultats sont les suivants:

**Tableau #3: Structure générale de Passage de Milan**

chapitre /heure->	1 19	2 20	3 21	4 22	5 23	6 24	7 01	8 02	9 03	10 04	11 05	12 06
étage: 6						4						
5												
4												
3												
2												
1												
rez-de- chaussée												

parties:

- |                              |                       |                               |
|------------------------------|-----------------------|-------------------------------|
| 1                            | 2                     | 3                             |
| 1. établissement des indices | 2. manuscrit théâtral | 3. reconnaissance des indices |

Notons que cette division en trois parties est distinguée par le lecteur seulement après qu'il a lu le livre entier. Il ne se rend compte que dans la troisième partie des façons variées de lire et de relier le texte dans chaque partie par sa propre lecture et ses propres méthodes employés dans sa lecture. Il est conscient, également, que sa lecture est un va et vient constant entre ces trois parties et donc les trois façons de lire chaque partie et de relier les parties. Toutefois, tout au long du livre, le lecteur se sert de ce schéma sous-jacent, bâti dans son imagination, qui lui permet de se repérer dans le temps et l'espace, afin de comprendre ce roman.

## La première partie

Ayant établi l'encadrement romanesque de base qui aide le lecteur à structurer rétrospectivement les fragments désordonnés que comportent ce roman, revenons maintenant à la première partie pour examiner de près la fonction qu'elle remplit dans ce roman. Quelques précisions de Georges Poulet nous aident à aborder le rôle de l'espace dans le roman moderne qui se distingue selon lui de son rôle dans le roman traditionnel:

Il n'y a pas, et il ne peut pas y avoir de continuité temporelle dans une oeuvre qui a pour principes de construction l'intermittence et l'occlusion. L'oeuvre proustienne est faite, et reste faite, d'épisodes distincts. Cependant ces épisodes se mettent en rapport, ils échangent leurs informations, se confèrent une sorte d'intelligibilité réciproque. Tout se passe comme si, au lieu de se succéder les uns aux autres, ils se contentaient de s'ajouter simplement au total en cours, à la façon d'une suite de tableaux dont un amateur grossirait constamment sa collection. ... Intacts, toujours semblables à eux-mêmes, toujours enclos et comme localisés à l'intérieur de leurs cadres, les épisodes du roman proustien se présentent dans un ordre qui n'est pas temporel, puisqu'il est anachronique, mais qui ne peut être autrement que spatial, puisque, comme une rangée de pots de confiture dans les armoires magiques de notre enfance, il dispose une série de vases clos dans les cavernes de l'esprit (1963: 133-34).

Poulet souligne ici que le roman proustien ne pourrait jamais fonctionner comme le roman traditionnel puisque sa structure fragmentée impose, *a priori*, son incapacité de contenir une progression de renseignements fictifs et donc une logique progressive dans la lecture. Poulet suggère d'aborder la lecture du roman proustien comme une *collection* de scènes, au lieu du déroulement logique d'une *suite* de scènes. L'approche du lecteur face à cette collection de fragments textuels est double: d'abord, le lecteur doit

reconnaître le concept commun à tous les fragments faisant partie de la collection (de quelle espèce de collection s'agit-il?); ensuite, il doit analyser les différences entre chaque fragment. Par exemple, le collectionneur, ou dans ce cas le lecteur, comprend le sens total de sa collection seulement après avoir parcouru la totalité et constaté les différences entre chaque élément. En fait, le mot "collection," par définition, présuppose un élément commun entre tout objet qui fait partie d'un regroupement, mais en même temps, des différences entre les éléments pour rendre la collection intéressante. Dans cette façon de lire, le lecteur ne perçoit pas immédiatement des distinctions entre chaque morceau de la collection: c'est seulement après avoir lu la collection entière que le lecteur aura une idée de la totalité de la collection, c'est-à-dire de quoi il s'agit globalement, ainsi que des particularités et des différences entre chaque morceau.

Ainsi, nous empruntons la métaphore d'une collection de scènes romanesques proposée par Poulet dans son examen des romans de Proust pour notre étude de Passage de Milan. Bien que Poulet se réfère à l'oeuvre proustienne, qui paraît au début de ce siècle, ses commentaires sur la structure romanesque, en particulier ceux sur le roman comme une collection de scènes, s'appliquent, *mutatis mutandi* tout à fait au nouveau roman de Butor qui date d'une quarantaine d'années plus tard. D'une certaine façon, la structure de Passage de Milan reprend celle de l'oeuvre proustienne en l'exagérant. Au lieu d'une collection de scènes entières, Butor fait de ce roman une collection mixte de scènes fragmentées, ce qui rend le roman encore plus difficile à lire que le roman de Proust.

Les scènes romanesques se divisent, surtout dans la première partie, dans de petits

fragments qui se regroupent dans des chapitres qui forment cette première partie. De plus, ce qui distingue Butor dans la fragmentation des scènes romanesques est son emploi du même format pour chaque fragment. Comme l'exemple ci-dessus démontre, chaque fragment est d'abord délimité par une ligne vide qui le précède et le suit; ensuite, les indications spatiales paraissent au début du fragment pour que le lecteur se situe dans l'immeuble en fonction des appartements et leurs habitants déjà rencontrés (voir Tableau #1); ensuite, le contenu ou "l'intrigue" des personnages se présente, la longueur variant pour chaque morceau; et finalement, le fragment se termine par quelques phrases qui sont l'action inachevée d'un personnage ou la description incomplète d'une sensation. Le tout se termine par un espace vide. Examinons de près le format d'un fragment avec un exemple:

**Tableau #4: le fragment textuel de la première partie**

**format d'un fragment textuel  
de la première partie:**

(vide)
(indications de lieu dans l'immeuble)
(contenu)
(action/ sensation)
(vide)

**exemple d'un fragment textuel  
de la première partie (58-60):**

(vide)
Au-dessus des Ralon: les Mogne; au-dessus des Mogne: Samuel Léonard.
"Amédée est rentré", lui avait dit madame Phyllis. ... ... ... "Je te sers tout de suite, mon petit, mais il faut que je leur apporte le café. Ta soupe réchauffe."
Elle prend la cafetière, et verse le jus noir dans un pot d'argent.
(vide)

Dans cet exemple, le narrateur donne d'abord des indications pour arriver chez Samuel Léonard, qui se trouve deux étages plus haut que les Ralon, c'est-à-dire au troisième étage. Le lecteur a déjà appris auparavant que les Ralon habitent au premier étage, donc c'est à lui de se rappeler ce renseignement et d'envisager où Léonard habite par rapport aux Ralon. La longueur du contenu varie (l'exemple ci-dessous est de deux pages) mais décrit toujours l'action qui se déroule dans l'endroit indiqué au début du fragment. Chaque fragment se termine soit par l'action incomplète d'un personnage, comme dans l'exemple ci-dessus d'une femme qui verse du café, soit par la description incomplète d'une sensation. Par exemple, la dernière ligne d'un fragment qui décrit la soirée chez Angèle et les bruits entendus est: "Les pas martelés font choquer les verres, mais leur

## **NOTE TO USERS**

**Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.**

**UMI**

nous avons vu au Tableau #4) de chaque fragment de la première partie. Chaque fragment est entouré visuellement par des espaces vides dans le texte, signalant au lecteur l'endroit *précis* de ses inventions possibles en plus des vides textuels normalement rencontrés à l'intérieur de l'histoire ou ceux créés par un texte fragmenté. Une fois que le lecteur se rend compte du format répété chez Butor, il *s'attend* au même format de fragment et donc *s'attend* au même endroit de vide, ce qui signale directement au lecteur l'endroit où il est libre d'inventer. Que le lecteur remplisse les vides ou non, c'est à lui de décider. Ce qui est important ici c'est que les vides sont visuellement *proposés* par le narrateur, et, d'une certaine façon manipulent subtilement le lecteur à les remplir par leur présence et par l'attente de leur présence.

Il semble également que le comblement des vides a lieu avec les vides d'intrigue plutôt qu'avec les vides sur les personnages à cause de la rupture abrupte de l'intrigue qui précède l'espace de chaque fragment, laissant le lecteur au milieu de l'intrigue qu'il aimerait résoudre de quelque façon. Cela dit, l'on se rappelle que chaque acte de lecture est individuel, de sorte qu'on ne peut pas prédire la réaction précise de chaque lecteur. Donc, par rapport au roman traditionnel, on peut apercevoir la lecture du nouveau roman, et surtout du roman butorien, comme la possibilité maximale quant au comblement de vides et donc à une lecture très personnelle du texte.

En fait, le format du fragment programme non seulement l'attente des vides chez le lecteur, mais conditionne son acte de lecture pendant tout le fragment. D'abord, le lecteur s'attend aux indications au début du fragment pour se repérer dans son immeuble fictif. Il attend également la rupture imprévisible de l'action romanesque et le

changement de scène à la fin du fragment. Donc, ce que le lecteur, d'après Iser, anticipe et modifie rétrospectivement n'est pas seulement le contenu de l'histoire mais, également, la façon dont il doit lire et assimiler le contenu du texte fragmenté. Après avoir parcouru plusieurs fragments, le lecteur se prépare à établir les nouvelles coordonnées du fragment selon les indications spatiales d'un personnage relatif à un autre, tout en changeant constamment de lieu, de personnage et d'histoire dans l'immeuble. De cette façon, les réponses lectives du lecteur, l'emplacement des vides ou la structure répétée du fragment, sont sous le contrôle du narrateur.

Soulignons pour terminer que le texte devient un réseau de fragments, ce qui empêche le lecteur de relier chacune des intrigues fragmentées. Le lecteur est distrait par le mélange des histoires fragmentées des habitants de l'immeuble et ce mélange empêche le lecteur dans son rappel des détails romanesques de chacune des histoires. La fragmentation oblige le lecteur à se rappeler des liens entre les histoires et, finalement, à se rendre compte de sa façon d'unir les fragments.

### La troisième partie

Si la première partie de Passage de Milan est l'établissement par le narrateur principal des liens entre les personnages, les objets, les endroits et les détails personnels, la troisième partie est l'association par le lecteur des indices aux personnages. En fait, une espèce de jeu s'établit où le lecteur doit reconnaître l'identité de chaque personnage par les objets et/ou l'endroit qui lui avait été associés dans la première partie. En effet, le narrateur n'identifie plus les personnages qui apparaissent dans cette troisième partie.

Souvent, le lecteur doit reconnaître le personnage qui parle par un seul indice établi dans la première partie afin de comprendre le déroulement de l'histoire dans la troisième partie, ce qui suscite une façon différente de lire. Toutefois, si le lecteur ne formule pas d'associations entre l'objet et le personnage dans la première partie, il sera perdu dans la troisième partie (où les personnages ne sont presque jamais présentés par leurs noms), ou il peut arriver à des conclusions fautives en ce qui concerne l'intrigue,<sup>2</sup> ce qui pourrait changer sa compréhension des événements romanesques.

Par exemple, dans la première partie les origines de Charlotte Tenant, la cuisinière des Ralon, sont expliquées:

Chez les Ralon, madame Tenant était maîtresse à la cuisine, comme les abbés dans leurs cabinets de travail. ... Mais c'est d'Allemagne qu'elle est venue toute enfant, et son imagination aimait à s'alimenter de surnoms et d'emblèmes; une armoire de bois blanc ne lui semblait complète qu'une fois historiée, et, durant toute sa vie française, lasse de ces meubles insuffisants, elle avait caressé le désir, maintenant réalisé, de reconstituer autour d'elle, pour ses vieux jours, un peu de la Bavière de son enfance (18-19).

Plusieurs détails personnels sont ainsi liés à Mme Tenant: elle est la bonne des Ralon, la cuisine des Ralon est son lieu de travail, elle est d'origine allemande et elle aime décorer sa cuisine avec des objets qui lui rappellent son pays natal. Le personnage de Mme Tenant suscite les concepts suivants: bonne, cuisine, allemande, objets bavarois.

---

<sup>2</sup>Nous nous servons du plan des événements romanesques établis par Michael Spencer dans Michel Butor et par Dean McWilliams dans The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus comme base de l'intrigue de ce roman.

Dans la troisième partie, le lecteur doit se rappeler ces détails afin de comprendre ce qui se passe dans l'intrigue. Un seul indice "Je ne suis qu'une vieille paysanne allemande" (276) identifie le narrateur inconnu d'un fragment comme Charlotte Tenant, mais seulement, bien sûr, si le lecteur se rappelle qu'elle est d'origine allemande. Autrement, l'identité du narrateur reste inconnue et les lignes "Je vous prie pour Louis Lécuyer qui est plus à plaindre qu'Alexis et Jean" (276) qui suivent, pourraient laisser l'impression que le narrateur est Virginie Ralon puisqu'elle est la mère d'Alexis et de Jean et la tante de Louis.

Une autre façon de pousser le lecteur à reconnaître un personnage par le rappel et l'association des indices<sup>3</sup> est par des indices établis dans la dernière partie et repris toujours dans la cette même partie. Dans cette partie, malgré une distance plus proche des indices, et donc la possibilité que le lecteur oublie moins, les indices sont aussi difficiles à repérer puisqu'il n'existe pas de liens entre eux, ni d'indication de narrateur. C'est seulement la parution répétée de l'indice qui attire l'attention du lecteur et son attente de l'identification éventuelle de la personne porteuse de l'indice. Ce phénomène se présente dans la troisième partie du livre par l'exemple suivant de la cigarette ambulante. L'apparition d'une cigarette dans plusieurs fragments signale apparemment le même personnage inconnu, comme dans les phrases suivantes:

---

<sup>3</sup>Si nous insistons sur l'importance de la création des indices et l'établissement de liens entre eux c'est puisque dans le nouveau roman la lecture a lieu à partir de la reconnaissance de ces liens. Dans le roman traditionnel, des indices existent également mais le lecteur arrive à comprendre le roman même s'il ne les relie pas autant. Dans le nouveau roman, cependant, la compréhension textuelle se repose presque uniquement sur la reconnaissance des indices.

Et les mains dans les poches, arpenne, en fumant cigarette sur cigarette"  
(213).

La dernière cigarette (238).

C'est la citation suivante qui révèle l'identité du fumeur:

Louis la [une trappe] soulève...

Il respire l'air froid; tire une cigarette et l'allume malgré le vent ... (230).

Une fois son identité dévoilée, le lecteur associe, dorénavant, l'image de la cigarette à Louis, et cette relation cigarette = Louis aide le lecteur à comprendre tous les fragments déjà lus ou à lire là où la cigarette paraît. De la même façon, on reconnaît Ahmed dans la troisième partie par une seule phrase: "dans ces maisons" (239, 243), Phyllis par sa prononciation particulière d'Ahmédé, le seul personnage à l'appeler par son nom francisé, ou les invités à la soirée chez Samuel Léonard par leur discours érudit.

Ce jeu de l'identification des personnages par des indices qui s'établit dans la première partie et qui a lieu à travers le roman, n'est évidemment pas le seul acte de déchiffrement demandé au lecteur. En fait, la troisième partie dépasse le jeu de la reconnaissance des indices en devenant un espace complexe où une pluralité d'activités de décodage a lieu au hasard et en même temps. A part le rappel des indices textuels, le lecteur rencontre un nombre de références aux domaines particuliers comme la musique jazz et la peinture, la reconnaissance desquelles élargira la compréhension de sa lecture; le lecteur est occupé également au rassemblement de plusieurs histoires morcelées qui se chevauchent tout au long du roman; il rencontre des phrases décrivant des sensations auditives, visuelles ou kinétiques insérées au milieu ou à la fin d'un fragment; il oscille entre des passages réels de l'histoire et les passages fantastiques du

monde onirique, voulant se repérer dans l'un des deux mondes et, finalement, il suit des changements de narrateur ainsi que des échanges entre le narrateur principal et lui-même. Donc, cet espace dépasse la simple succession de fragments de la première partie et devient un espace lectif multidimensionnel, où une multiplicité de textes exigent des connaissances particulières et des façons de lecture différentes que nous examinerons plus attentivement au prochain chapitre.

### La deuxième partie

Le chapitre six se trouve en plein milieu du roman et par le changement de genre littéraire de récit à manuscrit théâtral, ce chapitre sépare la première de la troisième partie de ce roman. Ce texte théâtral est encadré par la présence du narrateur qui paraît brièvement au début et à la fin du chapitre pour donner des renseignements au lecteur qui l'aident à se repérer dans le manuscrit théâtral de ce chapitre. La plus grande partie de ce chapitre consiste en les monologues de quatre personnages - Bénédicte, Henri, Gérard et Vincent - qui assistent à la soirée d'Angèle. Nous évitons le mot "conversation" entre ces personnages puisqu'ils ne se parlent pas vraiment l'un à l'autre, bien qu'ils adressent la parole deux ou trois fois aux autres personnages qui se trouvent également à la soirée, mais parlent plutôt au lecteur. La présentation de leurs monologues se manifeste comme un manuscrit théâtral reconnu surtout par les noms des personnages écrits dans la marge. A la différence des autres chapitres, le narrateur ne saute pas à travers l'immeuble d'un personnage à l'autre, et d'un étage à l'autre. Il reste uniquement chez les Vertigues et le manque d'actions simultanés des autres étages crée

une ambiance de temps suspendu.

Le lecteur s'attend dans ce chapitre à l'écoulement d'une heure de temps comme dans les autres chapitres, mais l'imprécision temporelle empêche le lecteur de se repérer dans le temps précis du chapitre. Les monologues se déroulent plutôt en même temps que le lecteur les lit et donc le temps des actions est simultanément avec le temps de la lecture, ce qui fait glisser le temps romanesque, divisé en blocs d'une heure trouvé ailleurs dans le livre, au temps de la lecture. Ce choix de genre littéraire permet également au narrateur de s'absenter du texte et de laisser la parole aux personnages, ce qui implique un contact direct entre les personnages et le lecteur. Le lecteur est libre de formuler ses propres impressions par ce contact intime avec les personnages, sans l'intermédiaire du narrateur. L'insistance sur ce que les personnages disent par le dialogue et le manque de passages descriptifs fait de ce chapitre un acte auditif plutôt que lectif chez le lecteur. Dans cette oralité, le lecteur découvre les vraies relations sentimentales entre les personnages qui ne sont pas abordées par le narrateur. Par exemple, le passage suivant montre au lecteur les sentiments des frères Vincent et Gérard Mogne pour Angèle et la rivalité qui existe entre eux:

Vincent	Il a l'air simple et franc de celui qui vous aimera du fond du coeur sans histoires. Comme il se précipitait pour danser avec elle, dès que je ne la retenais pas. Il est possible qu'il soit marié avant moi, bien que sa situation soit encore moins faite que la mienne. Grâce à Dieu, il n'en est pas encore au grand amour, et si je lui brûlais la politesse, il ne m'en voudrait nullement.
Gérard	Angèle, Angèle, vous avez de beaux cheveux, et c'est moi qui m'en aperçois.

Vincent        Ne pouvant l'obtenir pour femme, il serait son plus fidèle ami, et dans quelques années il en épouserait une autre qu'il adorerait d'une façon touchante, et qui danserait moins bien qu'Angèle (172).

Ce genre de juxtaposition de sentiments de Gérard et de Vincent et cette compétition entre les frères continue sur plusieurs pages, ce qui fait que, en plus des sentiments pour Angèle des deux frères, le lecteur pourrait arriver à l'impression que Vincent est plus agressif dans sa rivalité que son frère cadet.

La position de ce chapitre au milieu du livre et le changement de genre littéraire comblent deux buts quant à la lecture de ce roman: premièrement, le manuscrit théâtral contenu dans ce chapitre crée un obstacle entre la première et la troisième partie dans l'association et le rappel des indices d'un chapitre à l'autre, ce qui rend la lecture du roman encore plus difficile. Deuxièmement, l'insertion d'un autre genre littéraire non seulement empêche le rappel des indices mais ajoute à la complexité de la lecture puisque le lecteur, incité par le manuscrit théâtral, doit changer également sa façon de lire. Le lecteur se concentre sur une autre façon de lire, et plus il est occupé à lire différemment plus les liens entre les indices sont affaiblis et même oubliés.

Nous venons de présenter la structure générale de ce roman. Dans le chapitre suivant nous allons examiner cette structure dans la perspective de la culture visuelle moderniste et ses critères établies au premier chapitre pour préciser comment le lecteur aborde sa lecture de ce roman.

### Chapitre 3

#### Passage de Milan comme culture visuelle moderniste

Comme nous avons déjà établi au premier chapitre, l'examen de l'oeuvre artistique faisant partie d'une culture visuelle repose sur la position de l'observateur et la façon dont il la regarde. Dans ce chapitre, nous examinons Passage de Milan à partir de sa structure fragmentée que nous avons relevée au dernier chapitre, comme oeuvre artistique faisant partie de la culture visuelle moderniste. En fait, Butor lui-même traite le roman comme objet ainsi que la multidimensionnalité de sa lecture dans son article "Le Livre comme objet" (1964: 104-23). Abordons maintenant le premier critère que nous avons établi, celui de la position du lecteur et examinons de près son point d'entrée dans l'oeuvre artistique et les implications de celui-ci quant à la lecture et à la perception du monde du lecteur. Plus tard dans ce chapitre, nous examinerons le deuxième critère de la culture visuelle, celui du regard de l'observateur, toujours par rapport au nouveau roman comme phénomène visuel et à sa lecture spatiale.

#### La position de l'observateur

Nous avons déjà établi que dans la toile moderniste, la position de l'observateur est décentralisée et mobile grâce aux images qui paraissent entassées au premier plan niant la perspective cartésienne d'autrefois, qui permettait une position fixe et centrale de l'observateur. Il est libre de se placer n'importe où devant la toile pour commencer sa lecture puisqu'il n'existe pas une seule perspective par laquelle il entre dans la lecture

du tableau ni une seule indice qui désigne où sa lecture devrait commencer et nous verrons très bientôt comment ce glissement et cette mobilité mène le lecteur à une lecture de réorientation.

Dans le roman, le point d'entrée se réalise par la narration et, à travers le narrateur, le lecteur est dirigé et orienté dans l'histoire. Dans le nouveau roman, il n'y a pas normalement un seul narrateur par lequel le lecteur commence sa lecture: c'est plutôt une multiplicité de perspectives narratives qui existent, comme au tableau moderniste, des perspectives qui impliquent une position décentralisée et la mobilité du lecteur qui vacille entre les perspectives narratives.

#### Le narrateur extradiégétique

Dans Passage de Milan, il existe de nombreux narrateurs à l'intérieur d'une narration principale où un narrateur extradiégétique<sup>1</sup> inconnu mène un examen des habitants d'un immeuble parisien pour le compte du lecteur. Il nous semble utile d'établir les narrateurs divers et où ils interviennent dans le roman afin de préciser comment cela influence le point d'entrée du lecteur. La fonction narrative de ce narrateur principal qui est fondamentale dans ce roman est de régie, fonction que nous allons examiner bientôt. Cependant dès le début du roman il a soin d'établir avec le lecteur une relation qui est très importante quant à la participation lective exigée dans ce roman. Malgré la rareté de ses commentaires, il les adresse directement au lecteur,

---

<sup>1</sup>Nous employons des termes narratologiques provenant de Figures III (1972) de Gérard Genette.

l'impliquant comme invité d'une visite guidée de l'immeuble par de courtes phrases telles que: "Montons." (11), ou "...examinons ces onze personnages enfin rassemblés" (53). Il maintient cette relation avec de courts commentaires comme "Commérages" (30) éparpillés au milieu du roman et paraît encore, vers la fin du roman par des notations brièves comme "Dormaient Léon, dormait Lydie ... Dormait Eléonore et Godefroy, dormait Frédéric et Julie, dormait Jean, Virginie, Alexis ..." (247-48). Le narrateur principal désigne également où les personnages se trouvent l'un par rapport à l'autre dans l'immeuble et aide le lecteur à se repérer dans l'espace de l'immeuble par des indications spatiales: "Au-dessus des Mogne: Samuel Léonard; au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues" (61). A partir de ces appels fugitifs, le narrateur bâtit une relation avec le lecteur qui le suit dans une visite guidée du roman, une visite n'ayant aucun point de repère, décentralisée et mobile à travers les divers étages et les divers personnages de l'immeuble. Tous ces commentaires fugitifs soulignent le fait que le narrateur est toujours conscient du lecteur et qu'il sort de temps en temps de son enregistrement et de son organisation des événements de l'immeuble pour lui adresser la parole directement, comme confidente aux événements qui ont lieu dans l'immeuble, l'impliquant dans une relation subtile de sous-fifre (nous pensons à Sancho Panza et Don Quichotte, le couple classique d'aventuriers) avec lequel il partage l'aventure de traverser l'immeuble et de connaître ses occupants. Les événements fragmentés du roman sont encadrés donc par l'établissement d'une relation directe entre le narrateur et son lecteur, une relation à laquelle il veut que le lecteur participe.

Cependant, à part les commentaires du narrateur extradiégétique qui établissent

une relation directe avec le lecteur, la plus grande partie de sa narration est consacrée à l'organisation interne du roman, ou ce que Genette appelle la fonction de régie (1972: 161). C'est le narrateur qui divise le roman en trois parties, coupe les histoires en fragments, ordonne les fragments, planifie l'emplacement de blancs entre les fragments, raconte les histoires simultanées des habitants de l'immeuble, laisse le lecteur arriver à ses propres opinions sur les personnages par le rassemblement des indices et des descriptions minutieuses de leurs objets et insère le manuscrit théâtral au milieu du roman. En fait, c'est ce narrateur principal qui thématise la lecture du roman par le contrôle de sa forme.

D'autres exemples de cette fonction de régie dans Passage de Milan sont les analepses et les prolepses (Genette 1972: 82) utilisées par le narrateur et la position du lecteur par rapport au roman qui en résulte. Par exemple, la prolepse qui se présente au chapitre 6, l'article qu'Henri invente, sert comme prédiction de la mort d'Angèle qui a lieu vers la fin du roman. Son article de journal qui s'intitule "Mystérieux enlèvement" (166-67) où la fille de M. et Mme Vertigues disparaît après sa fête d'anniversaire paraît quatre-vingts pages avant l'événement. A ce point dans sa lecture, le lecteur pourrait anticiper un malheur après la lecture de cet article, le jugeant comme malheur prémonitoire. Plus tard dans le roman, après la chute d'Angèle, le lecteur, en se rappelant l'article, se rend compte que, justement, elle sert de prédiction de la mort d'Angèle. L'emploi de cette prolepse est une façon, en fait, de relier deux parties du roman et de vérifier la lecture d'une partie par rapport à une autre déjà rencontrée. En se rappelant l'article, le lecteur glisse entre sa position de la fin du livre vers un moment

de lecture qui a eu lieu plus tôt (dans le livre).

L'envers de l'emploi de la prolepse est celui de l'analepse, qui est utilisé également comme vérification des événements romanesques par le glissement entre deux parties du roman. Ceci se réalise par le dialogue entre Samuel Léonard et Louis Lécuyer qui a lieu après la mort d'Angèle quand Léonard rencontre Lécuyer et lui donne des conseils sur sa culpabilité. En fait, ce que le narrateur fournit au lecteur, sur trois pages (271-73) à travers cette conversation entre Léonard et Lécuyer, est le bilan des événements de la mort d'Angèle, un bilan nécessité par la brièveté et l'ambiguïté des événements de sa mort. Par cet emploi astucieux de l'analepse par le narrateur, le lecteur a l'occasion de vérifier sa propre compréhension du malheur d'Angèle par la relation des événements d'après Léonard. En fait, le résumé de ces actions imprécises suggère que le narrateur ne s'attend pas à la compréhension totale du lecteur et reconnaît le besoin du lecteur de vérifier les événements ambigus autour de la chute mortelle d'Angèle. Si le narrateur avait omis cet aperçu des événements, la mort d'Angèle serait restée presque incompréhensible à cause de la brièveté et l'ambiguïté des événements expliqués seulement par très peu de lignes: "Fuite. Chute. Elle a heurté l'arête du marbre à la tempe" (246). Alors, la discussion entre Léonard et Lécuyer est une façon pour le lecteur de vérifier les impressions qu'il a formulées par rapport à la chute et aux faits lus ailleurs: un cri aigu entendu par les voisins au milieu de la nuit (245), la position anormale du corps étendu d'Angèle au sous-sol (246), le bouleversement de Lucie après sa découverte du cadavre d'Angèle (252) et l'incapacité de son corps à boire un verre de porto (250-51).

Si le narrateur laisse le lecteur s'orienter et relier deux endroits du récit pour formuler ses propres opinions sur des événements, il incite le lecteur à formuler ses impressions sur un personnage dans un endroit particulier du récit. Par exemple, le narrateur dévoile les personnages à travers la description détaillée des objets. Après avoir lu le passage suivant, le lecteur formule ses propres opinions sur Samuel Léonard basées sur ses possessions dans son salon:

C'est le salon de Samuel Léonard qu'il aurait fallu aux Vertigues pour leur danserie, car les deux pièces qui chez eux communiquent par une double porte, n'en font ici qu'une seule immense, meublée d'armoires à livres, et de deux vitrines emplies de tissus coptes et de papyrus, au-dessus desquelles deux grands paysages sombres d'un peintre alsacien du dix-septième siècle, avec des traces de villes et d'incendies dans le lointain, encadrent en place d'honneur, seul devant son miroir devant la seconde fenêtre, un admirable faux de granit, où, par un de ces miracles qui risquent fort de passer inaperçus, le paysan de Louqsor avait su retrouver, malgré sa technique grossière, l'esprit des portraits royaux du début de la dix-huitième dynastie, le tout sur la base bleue d'un tapis d'Iran dans toute la longueur, laissant se deviner successivement les fleurs et les oiseaux de son dessin, comme s'il changeait, sous les fauteuils choisis pour leur qualité de confort, dans l'éclairage des petites lampes dispersées (67-68).

Le lecteur pourrait arriver aux conclusions suivantes: que Léonard est un homme d'une certaine richesse car son salon est grand, ses fauteuils confortables, et son tapis exotique; il est un homme d'une certaine intelligence puisque ses armoires sont remplies de livres; il est un admirateur d'objets égyptiens car ses vitrines sont remplies de tissus coptes et de papyrus. En fait, ce sont les impressions formulées par le lecteur sur l'espace personnel de Léonard qui remplacent les commentaires directs du narrateur ou des autres personnages sur Léonard. Nous précisons que dans le roman traditionnel les

descriptions des personnages à travers leurs espaces personnels s'ajoutent aux commentaires du narrateur et des autres personnages pour que le lecteur formule une idée d'un personnage particulier mais dans le nouveau roman c'est une des seules façons pour le lecteur de se formuler une impression du personnage. Ce passage est important puisque ceci signifie un arrêt dans la narration, un arrêt qui permet un approfondissement du personnage et du moment de la lecture qui s'oppose au va et vient constant que le lecteur est obligé à subir afin de relier les fragments et de comprendre l'histoire.

#### Les narrateurs intradiégétiques

Outre le narrateur principal extradiégétique qui encadre l'histoire, il existe plusieurs narrateurs intradiégétiques-hétérodiégétiques et intradiégétiques-homodiégétiques (Genette 1972: 255-56) contenus dans l'encadrement principal de la visite guidée de l'immeuble, ce qui fragmente la lecture dans une multiplicité de voix et de positions lectives. L'identification des voix narratives oriente la lecture initiale du lecteur d'une façon précise: si l'identité du narrateur d'un fragment particulier est connue du lecteur celui-ci s'occupe plutôt à comprendre l'histoire fragmentée. Si l'identité du narrateur, par contre, n'est pas connue, le lecteur cherche d'abord à identifier le personnage, et ensuite, à comprendre l'histoire. Cette étape supplémentaire sert à compliquer la lecture par l'addition d'une autre tâche lective (l'identification du narrateur) au rassemblement de l'intrigue fragmentée.

Un changement de narrateur pourrait avoir lieu entre un fragment et un autre mais un changement de narrateur et de style pourraient avoir lieu également à l'intérieur d'un

fragment afin de confondre le lecteur au maximum et de l'obliger à évaluer constamment l'identité du narrateur et, donc, la position de celui-ci face au roman. Par exemple, un personnage qui parle aux autres personnages, mais qui parle à lui-même toujours dans le même fragment permet au lecteur de connaître les pensées du personnage directement dans la situation narrative elle-même. Le passage suivant commence par une narration à la troisième personne mais glisse soudain à la première personne. C'est au lecteur de distinguer entre ces deux voix:

Apparaît Samuel Léonard, impressionnant et las, déçu de la conversation qui se poursuit, traînant une intense odeur de tabac.

"Tiens, vous voilà; bonsoir, monsieur. Alors vous avez eu une bonne soirée?"

- Excellente, je vous remercie.

- N'est-ce pas, oncle Sam, il est tout naturel que Louis passe par la cuisine?"

- Ah, c'est vrai, vous habitez là-haut. Mais bien sûr, voyons; Ahmed vous accompagnera. Tu peux monter te coucher.

- Je vous suis très reconnaissant de m'avoir permis d'accompagner Henriette."

Ce petit cureton voudrait-il se payer ma tête? (196)

Le lecteur se rend compte que le petit commentaire à la fin de ce passage appartient à Samuel Léonard et démontre ses sentiments anxieux envers Louis et sa nièce. Un changement de style en style indirect libre dans ce passage implique que le lecteur doit identifier chaque locuteur: d'abord, le narrateur à la troisième personne qui paraît au début; ensuite, dans la conversation, le lecteur doit distinguer entre les locuteurs de chaque bribe de conversation; finalement, il doit reconnaître que le commentaire qui paraît à la fin de ce passage n'appartient pas au narrateur de la troisième personne mais, en fait, c'est un commentaire personnel de l'un des personnages et il doit identifier quel

personnage aurait pu faire un commentaire pareil. Donc, dès la première lecture, le locuteur est engagé dans une identification constante de narrateurs et de locuteurs à l'intérieur d'un fragment. Le glissement sert à confondre le lecteur et à lui faire rappeler constamment des détails romanesques qui l'aident à identifier le narrateur et comprendre l'histoire.

Alors la plus grande partie de ce roman comporte ce que Jean Ricardou appelle dans son livre Problèmes du nouveau roman (1967) des narrateurs et des récits flottants (1967: 256), dans la mesure où il se manifeste un mouvement constant entre les narrateurs et les récits fragmentés.

#### Le(s) narrataire(s)

Nous venons de préciser la présence du narrateur principal extradiégétique qui encadre le récit et la présence des locuteurs qui se trouvent à l'intérieur de cet encadrement mais il faut relever également la présence, comme Gérard Genette précise dans son travail Figures III (1972), d'un narrataire (ou celui auquel le narrateur raconte l'histoire), correspondant à chaque narrateur. Comme nous avons vu, la position des narrateurs dans l'histoire nous aide à identifier les voix multiples, comment elles s'enchaînent dans le récit et où le lecteur se place devant cette multiplicité de voix; l'identification des narrataires qui correspondent à ces narrateurs et l'écart qui existe entre eux et le lecteur nous aide à examiner comment l'espace de la lecture augmente ou n'augmente pas selon chaque lecteur et comment le lecteur formule une lecture très

individuelle du roman.

D'abord, identifions les narrataires: il existe le narrataire principal ou celui qui correspond au narrateur principal extradiegetique, qui le suit à travers l'immeuble et lui sert d'interlocuteur; il existe des narrataires intradiegetiques-heterodiegetiques qui correspondent aux narrateurs à la troisième personne qui racontent les récits fragmentés à l'intérieur de l'encadrement principal; des narrataires intradiegetiques-homodiegetiques se manifestent qui sont les interlocuteurs des narrateurs à la première personne qui racontent leurs impressions personnelles à l'intérieur des fragments et qui créent des liens plus directs avec lecteur. Donc, c'est une oscillation narrative constante non seulement entre des narrateurs mais entre des narrataires multiples aussi.

Il est important de noter l'écart qui existe entre le narrataire et le lecteur. Le narrataire pourrait posséder des connaissances ignorées par le lecteur. Par exemple, les narrateurs emploient un certain nombre d'indices précises, comme des références à la musique jazz, à l'argot américain, au latin ou à la danse. Si le lecteur reconnaît ces indices sa lecture sera plus riche, sa participation plus active et l'espace de la lecture s'élargit. Cependant, si ces indices ne lui sont pas familiers, sa lecture est beaucoup plus limitée. Il faut souligner aussi, quant à l'élargissement de l'espace lectif ou au rétrécissement de la lecture, que si le lecteur n'est pas du tout capable de relier les fragments du roman, il n'entrera pas dans le roman et sa participation lective ne surpassera pas celle d'une première lecture confuse.

Comme il existe un glissement entre narrateurs dans un fragment, un changement de narrataires du même passage narratif peut avoir lieu pour confondre davantage le

lecteur. Dans le passage suivant, le lecteur ne sait pas si le narrateur lui parle directement ou s'il parle aux personnages dans le fragment:

Vous croyez que j'arrange les choses, et vous aussi vous allez commencer à raconter l'histoire à votre manière, et naturellement ils vous écouteront tous, surtout que vous direz la même chose que les peintres ... (274).

Jusqu'ici il est incertain à qui ce passage pourrait s'adresser. En lisant ce passage pour la première fois, il n'est pas surprenant si le lecteur pense que le narrateur principal extradiégétique lui parle directement. C'est en lisant un peu plus loin que le lecteur se rend compte que Lécuyer est le narrateur de ce passage, et que son narrataire est en fait Samuel Léonard:

et je suis trop bête de continuer à vous donner des armes contre moi, et vous mentez en m'écoutant, car vous ne cherchez qu'à vous venger de l'amabilité que me montrait votre nièce, vieil espion, comme je vous méprise; finissez de regarder mes mains; vous vous trompez du tout au tout, c'est une écorchure; et puisque je vous dis que c'est le coup qui l'a fait mourir, et qu'il n'y a pas de blessure, et que tout le sang qu'elle a sur elle c'est la salissure que je lui ai faite ... (274).

Le narrateur joue entre les narrataires, confond le lecteur et l'oblige à réévaluer constamment sa lecture. A première vue, ce passage pourrait être lu de plusieurs façons, impliquant des personnages et des jugements divers. En fait, des ambiguïtés narratives servent à dissoudre les limites entre lecteur et monde romanesque. Pour un instant, le lecteur est impliqué directement dans le texte, comme par les commentaires du narrateur principal pour ensuite se rendre compte que le vrai narrataire est un personnage qui s'adresse à un autre personnage romanesque.

## La lecture d'orientation

Décentralisation, mobilité, ouverture sont des mots qui précisent la position du lecteur face à ce roman comme texte de la culture visuelle moderniste. La décentralisation se réalise à travers une multiplicité de voix narratives qui grâce au texte morcelé se fragmentent tout au long du roman; la mobilité a lieu dans l'enchaînement constant entre les fragments; l'ouverture a lieu puisqu'il n'existe pas de clôture entre les fragments.

La temporalité de la lecture de ce roman est donc à la fois synchronique, et diachronique: la lecture est diachronique parce que les fragments se suivent, mais la façon dont le lecteur aborde sa lecture est synchronique puisqu'il doit garder en mémoire une multiplicité de stratégies lectives en même temps à cause des fragments variés qui paraissent au hasard exigeant des changements de stratégie lective constants.

Marianne Hirsch, dans son article "Michel Butor: The Decentralized Vision" (1981), relève quelques points saisissants sur l'écriture butorienne et leurs effets sur le lecteur. D'abord elle qualifie le caractère hétérogène et multiple de la lecture butorienne par rapport aux qualités particulières des autres écrivains de ce siècle:

Butor's displacement and deconstruction of the unified central self of Western literature is linked to the antihumanism of Heidegger and Sartre, as well as to the self's anonymity in Musil and Kafka, the self's fluidity and diffusion in Bergson and Proust, the self's decomposition in Conrad and Ford, the self's impersonality in Eliot and Joyce, the self's marginality and disintegration in Sarraute and Robbe-Grillet, the self's silence in Beckett. Butor's universe, however, does not have a void at its center; center and periphery merge as hierarchy is replaced by heterogeneity and multiplicity (1981: 328).

Comme le dit Hirsch, le moi de la littérature occidentale chez Butor s'enlise dans une multiplicité de parties variées et simultanées. Le lecteur qui assimile ces parties en oscillant entre eux, se construit en rassemblant la multiplicité des fragments variées et se nourrit de l'ouverture et la potentialité de l'hétérogénéité. En fait, le lecteur se construit en lisant à travers des fragments multiples et se crée un nouveau tout par le rassemblement des morceaux variés. Puisque la lecture est celle d'une orientation constante à travers ces parties, le lecteur se construit en s'orientant dans l'espace de la lecture.

Hirsch affirme que la lecture n'est pas linéaire mais que "Instead, reading is a process of orientation in a world of fragments - animate and inanimate, past and present, important and trivial" (1981: 335). En fait, c'est ce concept de la lecture d'orientation qui est au coeur de la lecture butorienne - une lecture de rassemblement, de réorientation et d'assimilations constantes des fragments par une multiplicité de positions lectives romanesques. Selon Hirsch le lecteur devient la seule conscience dans l'oeuvre artistique.

En fin de compte, le lecteur face à l'oeuvre artistique qui appartient à la culture visuelle moderniste est un individu fragmenté mais qui n'est pas détaché; un individu mobile mais pas frénétique; un individu ouvert mais qui ne tombe pas dans l'abîme.

Construire l'espace lective: la tension entre les encadrements

Nous venons d'esquisser une proposition de lecture spatiale, lecture qui s'élargit

à travers l'espace fragmenté du roman, face à l'oeuvre artistique moderniste et nous avons essayé de faire voir comment le lecteur s'y situe; examinons maintenant comment l'espace s'élargit et les résultats qui se produisent en étudiant les encadrements romanesques. Dans le roman, les encadrements traditionnels consistent normalement en récits enchâssés l'un dans l'autre; toutefois, dans le nouveau roman il existe plusieurs types de récits ainsi que plusieurs types de stratégies lectives qui paraissent, brisés et éparpillés, tout au long du roman. Smitten et Daghistany établissent, dans Spatial Form in the Narrative (1981), la signification des encadrements quant au débat entre la temporalité et la spatialité de la littérature. Ils constatent: "Framing is a specific device of retardation of the narrative, a spatial practice opposing the temporal movement of the narrative" (1981: 111). Dans le roman traditionnel, les encadrements élargissent l'espace, puisque la linéarité et la temporalité de la narration sont remplacées par une relation des histoires l'une à l'intérieur de l'autre. Alors le lecteur abandonne une relation de progression temporelle entre les événements et se situe à travers l'espace d'une relation d'une histoire à l'intérieur de l'autre. Dans le nouveau roman, ces encadrements, encadrements de récits ainsi que de stratégies lectives, se fragmentent, ce qui élargit encore l'espace et crée des tensions entre les fragments puisque le lecteur maintenant doit non seulement construire les histoires à travers l'espace mais il doit ressembler les histoires fragmentées en même temps à travers l'espace du roman. Alors, dans Passage de Milan, la lecture spatiale augmente à travers de nombreux encadrements fragmentés: le récit principal de la visite guidée du narrateur extradiégétique et du lecteur, encadre les récits de chaque appartement qui fait partie de l'immeuble. Le fait que ces récits

soient fragmentés et exigent des stratégies lectives diverses dans leur rassemblement prolonge encore la spatialité de la lecture. Examinons, par le tableau à la page suivante, ces encadrements nombreux afin de préciser comment la lecture spatiale s'élargit, et comment le lecteur s'oriente à travers les encadrements et les stratégies lectives qui ont lieu. Le tableau se divise en sept catégories qui renvoient aux stratégies lectives exigées par le roman. Dans les trois premières il s'agit d'un établissement de liens textuels du récit, tandis que dans les quatre dernières catégories il s'agit des liens entre les stratégies elles-mêmes:

**Tableau #5: Les précisions textuelles et les stratégies lectives requises**

précisions textuelles:	exemple: <sup>2</sup>	stratégies lectives requises:
1. indices	1. Charlotte est allemande (objets de la Bavière dans la cuisine [14])	1. rappel et association des indices d'une partie à l'autre et à l'intérieur de la même partie
2. références précises	2. la danse - le boston (114) la musique - Potato Head Blues (103) l'argot américain - O Lawd (164)	2. établissement des liens entre des connaissances prélectives et les indices textuels
3. histoires fragmentées	3. histoires réalistes/ histoires fantastiques	3. rassemblement des histoires par l'identification du narrateur et le rappel des événements romanesques
4. glissements de narrateurs	4. "vous" (274)	4. distinction des narrateurs
5. phrases phénoménologiques	5. sensations auditives, visuelles, kinétiques,	5. reconnaissance de l'émetteur de ces phrases (le narrateur principal)
6. monde réel/ monde onirique	6. le bal masqué (224-225)	6. distinction entre le monde onirique et le monde réel
7. vides	7. espaces entre les fragments	7. anticipation du nouveau fragment

Au tableau #5, le rappel des indices (#1) exige, d'abord, l'association des objets à un personnage et la reconnaissance des liens entre les indices de la première partie et des personnages de la troisième par le lecteur, une association qui déchaîne une série de liens comme celles entre les objets allemands et Charlotte déjà examinées au chapitre dernier. Ces indices incitent également une conscience de la part du lecteur quant à la

---

<sup>2</sup>Pour des citations plus étendues voir Appendice 1.

provenance textuelle des indices et souligne une perception spatiale pendant la lecture puisqu'il se rappelle où dans le texte il a déjà rencontré l'indice. La reconnaissance de ces liens est très importante à la compréhension du roman puisque, si le lecteur réussit à relier ces indices, il comprendra de qui il s'agit plus tard dans le roman quand les personnages ne sont plus identifiés par leur nom. Si le lecteur ne réussit pas à faire correspondre les indices aux personnages il ne comprendra pas quel personnage agit et de quelle histoire il est question.

Ensuite, la reconnaissance de références particulières (#2) comme à la danse, à la musique jazz, à l'argot américain, au latin, aux intertextes ou aux discours didactiques enrichissent et élargissent la lecture. Il ne s'agit pas ici des liens établis dans le texte mais entre le texte et des connaissances qui existent avant la lecture. Par exemple, l'identification de "O Lawd" rappelle au lecteur ses connaissances de la prononciation des noirs américains qui existaient avant sa lecture. La reconnaissance de ces détails enrichit la lecture mais la compréhension du roman n'en dépend pas. C'est une façon de développer une lecture individuelle par des correspondances aux connaissances diverses que chaque lecteur possède, ou ne possède pas, avant la lecture de ce roman.

Le rassemblement des histoires de chaque maison, que nous avons délimité heure par heure au chapitre dernier, ainsi que les histoires principales des soirées de Samuel Léonard, des de Vere et des Vertigues (#3) est fondamentale à la compréhension du roman, que ce soit par l'enchaînement des indices ou des événements fragmentés. Le processus de lecture se concentre à la fois sur l'unification des histoires fragmentées et sur la conscience de tout indice qui pourrait aider le lecteur dans l'identification des

passages pendant sa lecture. Cette façon de lire exige la capacité du rappel des indices et des histoires en même temps ainsi que l'habileté de ne pas confondre les histoires.

Le glissement entre narrateurs (#4) provoque une lecture, comme nous venons d'expliquer, où le lecteur doit constamment identifier les narrateurs afin de comprendre l'histoire.

Les catégories de stimulus textuels divers que nous venons de mentionner jusqu'ici concernent le récit romanesque. Pour les catégories suivantes il est question du processus lui-même de lecture, qui est mis en question. Des phrases portant sur des impressions phénoménologiques (#5) comme des sensations auditives, visuelles et kinétiques qui s'insèrent au hasard dans un fragment ou terminent un fragment soulignent la simultanéité de ces sensations mentionnées par le narrateur principal en même temps qu'il rassemble des fragments textuels. Alors la lecture n'est plus celle simplement du rassemblement des fragments textuels et les perceptions du lecteur par rapport à ces fragments mais s'étend à des perceptions du lecteur par rapport aux perceptions textuelles. En fait, ces phrases sont des sensations notées par le narrateur principal extradiégétique et transmises directement au lecteur, signalant la simultanéité des sensations qu'il insère au moment de sa narration. A cause de ces bribes sensorielles, le lecteur doit interrompre sa lecture du roman, identifier les sensations comme ne faisant partie d'aucune histoire, et il doit toujours se réorienter dans, ou à la fin du fragment, ce qui est une autre façon de confondre le lecteur et de créer davantage de lacunes.

Ensuite, lié au rassemblement des histoires fragmentées est la distinction, ou plutôt la cohésion, entre monde romanesque réel et onirique (#5). L'entrelacement habile

et l'oscillation constante entre les événements romanesques "réels" et les passages oniriques ou fantastiques<sup>3</sup> des cauchemars et des souvenirs fait que le lecteur doit distinguer constamment, s'il en est capable, entre les deux. Les cauchemars des abbés, les rêves d'Angèle sur son mariage, le souvenir de Félix de son grand-père au bal masqué et les cauchemars de Louis Lécuyer s'entrelacent et se juxtaposent adroitement avec les faits réels: la terminaison des soirées, la découverte du corps d'Angèle qui signale sa mort et les conseils de Samuel Léonard à Louis Lécuyer à propos de sa fuite. Puisque les passages fantastiques sont fragmentés et les limites entre réalité et illusion sont transgressées, ceci fait que réalité et illusion se mélangent dans un monde romanesque qui est la fusion du fantastique et de la réalité.

Par exemple, le narrateur démontre la possibilité d'une rupture des bornes entre réalité et fantastique par les souvenirs de Félix d'un bal masqué où les images fantastiques des costumes comme celui de l'aviateur à la tête de chèvre s'insèrent au milieu des passages consacrés à la soirée d'Angèle. Par cette position qui glisse entre réalité et fantastique, le lecteur, pendant sa première lecture, peut bien croire que cette scène fait partie de la soirée d'Angèle puisqu'il s'agit toujours d'une fête. C'est au lecteur de faire la distinction lui-même; ce n'est qu'après plusieurs lectures, qu'il découvre que c'est un souvenir qui n'a rien à voir avec la soirée d'Angèle. La tête de chèvre, par son apparence inattendue, fait hésiter le lecteur et pour un instant il est

---

<sup>3</sup>Todorov base son travail célèbre sur le fantastique sur la définition suivante: "le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel." (1970: 29) Todorov précise que cette hésitation peut se manifester chez le lecteur en lisant un passage du livre, chez le narrateur de l'histoire ou chez les personnages face à leur monde romanesque.

incertain si cette tête appartient à la fête d'Angèle. Le lecteur se rappelle que la fête d'Angèle n'est pas un bal masqué et il se rend compte que, comme les autres événements étranges, la tête de chèvre doit faire partie des souvenirs des personnages, mais pour un moment il confond le monde fantastique des rêves avec l'événement réel de la soirée d'Angèle.

De plus, des images fantastiques, à part celle de la tête de chèvre, sortent inattendus des descriptions "réelles" de l'immeuble et créent l'impression que le fantastique sort de la vie quotidienne des habitants, ce qui choque le lecteur et confond sa lecture davantage. Les petits nuages fantasques brodées sur le tain du miroir (229) colorie une description autrement banale avec de la fantaisie. Le sourire d'Angèle déformé dans un rictus peureux (178-79) choque le lecteur par un manque de gaieté à une occasion où Angèle devrait être heureuse, celle de son anniversaire. D'autres images, comme les cobras qui vomissent des flammes (209), la tête de chatte de la Vierge (264) ou la Vierge habillée avec la même robe de mariage qu'Angèle (263) ajoutent une ambiance fantastique à des descriptions du quotidien, ce qui confond le lecteur et augmente une ambiance imprécise de fantastique et de réel de la troisième partie.

Le développement de ce mélange de réalité et d'irréel est capitale dans notre étude car ce mélange souligne l'ambiguïté du texte, des stratégies lectives et, par extension, l'incertitude du comblement des vides. Dans ce cas l'ambiguïté est le résultat d'un croisement du genre moderniste et du fantastique. Dans son travail sur le modernisme littéraire, Literary History, Modernism and Postmodernism (1984), Douwe Fokkema précise le doute épistémologique inhérent à l'oeuvre moderniste, et donc au nouveau

roman, qui est l'incertitude du lecteur quant à ses impressions des faits romanesques. Et dans son étude classique sur le fantastique, Introduction à la littérature fantastique (1970), Tzvetan Todorov, lui, fait la distinction entre les différents genres du fantastique qui se base sur l'hésitation éprouvée par le lecteur, mais dans un monde romanesque fantastique. Donc, d'un côté, le doute épistémologique de l'oeuvre moderniste souligne l'incertitude chez le lecteur dans son processus de lecture et dans les perceptions qu'il formule par sa lecture sur le monde romanesque alors que le doute fantastique consiste en des perceptions authentiques mais face au monde romanesque fantastique. Alors par le doute du fantastique qui se crée à l'intérieur du doute épistémologique de l'oeuvre moderniste, le lecteur doute du monde romanesque et de sa façon de mettre ensemble le texte fragmenté. Nous proposons que, finalement, si le lecteur hésite déjà à l'intérieur du contexte romanesque nouveau provoqué par l'incertitude de ses perceptions, son hésitation face aux segments fantastiques comme les cauchemars des abbés qui s'insèrent à l'intérieur du contexte incertain est deux fois plus forte.

Dans cet espace lectif incertain, l'hésitation éprouvée par le lecteur sur ses propres impressions des événements textuels dans un monde romanesque douteux s'étend également au comblement des lacunes. Ici, le processus d'anticipation et de rétrospection proposé par Iser ne peut pas exister car ce modèle repose sur des événements certains du monde romanesque, des événements qui sont présentés qui ne laissent aucun doute au lecteur qu'ils ont lieu dans le roman, de sorte que son interprétation du texte n'est pas surchargée d'incertitude comme dans le nouveau roman. Dans Passage de Milan cependant, le lecteur ne peut pas anticiper des effets si sa lecture est douteuse, ne peut

pas non plus arriver rétrospectivement à des conclusions si sa lecture n'est pas fondée sur des impressions solides et n'arrivera pas aux impressions certaines dans le comblement de vides. En fait, le lecteur est enfermé dans une logique de comblement de vides provisoire, toujours en train de changer ses impressions puisqu'il n'existe aucune base solide sur laquelle baser sa lecture.

Dernièrement, notons que les vides mentionnées au #7 correspondent à ce qu'on appelle, dans l'art figuratif, l'espace négatif. Il s'agit non pas de l'espace occupé par un objet, mais de l'espace qui l'entoure. L'artiste fait très attention à la forme des images de son tableau, mais son attention se concentre également sur l'espace entre les formes: il voit une image non seulement par l'espace que celle-ci occupe mais par l'espace qu'elle n'occupe pas. Donc, l'espace occupé et l'espace non occupé du tableau ont les mêmes valeurs quant à la délimitation de l'objet dans la peinture. De même, dans notre étude de fragments textuels romanesques, les lignes vides portent autant de sens au lecteur que le texte lui-même. Le vide qui encadre chaque fragment exprime les limites d'un fragment; il signale un changement de lieu, de personnages et de narrateur, un changement anticipé par le lecteur. Donc, le vide ici ne fonctionne pas comme un manque textuel mais plutôt comme un espace qui exprime la fin d'un fragment et qui anticipe un changement de fragment à suivre.

Précisons que ces encadrements, à l'exception de l'encadrement principal de la visite guidée avec le narrateur extradiégétique, ne sont pas enchâssés l'un dans l'autre comme dans certains romans, mais, grâce à leurs fragmentations, paraissent au même niveau textuel, ce qui crée une tension lective continue entre les fragments dans un

présent continu et au même niveau de discours. Viveca Fűredy signale ce phénomène dans son article "A Structural Model of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts" (1989), nous aidant à comprendre cette tension et à déterminer les effets sur l'espace lectif et le lecteur. Son idée sur la structure auto-engloutissante des encadrements divers et à la transgression des limites nous est très utile: "Here, one level is engulfing not only the next but also itself (or perhaps both levels are invading and swallowing each other?)" (1989: 762). Alors, les encadrements, bien que fragmentés, s'engouffrent l'un dans l'autre. Ce qu'il importe de souligner ici c'est l'ouverture de cette structure, ouverture qui accède à un autre niveau plus élevé qui transforme Passage de Milan, en fin de compte, dans un problématique de l'identité du lecteur: "...recursive structures are based on analogy, whereas self-engulfing, as shown by the word self, like all boundary transgressions, translates analogy into identity" (1989: 762-63). Alors, la transgression des limites s'étend vers le lecteur et comment il assimile et interprète l'engouffrement. Elle précise, également, que le mouvement dans cette structure est dans une direction qui revient toujours sur elle-même (1989: 763-64), c'est-à-dire que l'interprétation du lecteur des limites transgressées revient toujours sur lui-même. Nous allons développer ce concept de l'interprétation qui revient au lecteur plus loin dans ce chapitre quand nous examinons le regard de l'observateur.

Donc, la lecture des fragments est une oscillation ouverte entre eux, entre la thématization de façons différentes de lecture, entre des médiums différents, un mouvement qui n'ordonne pas mais qui traverse les fragments sur le même niveau dans un présent continu et qui les assimile dans la potentialité de la lecture.

En lisant Passage de Milan, le lecteur doit avoir toutes ces stratégies lectives à portée de la main, et souvent emploie deux ou trois à la fois dans sa lecture, les gardant toutes en mémoire puisque les changements entre narrateurs, entre indices, entre intrigues, entre genres littéraires et les stratégies lectives y impliquées sont toujours imprévisibles. Ce roman devient un grand espace lectif qui se caractérise par la multidimensionnalité de toutes les stratégies lectives et la capacité du lecteur de s'engager dans une lecture si compliquée et de l'interpréter. Cet espace lectif se distingue, alors, par l'ouverture des stratégies lectives ainsi que par la liberté du lecteur dans ses choix lectifs. Le comblement des lacunes textuels linéaires par l'anticipation et la rétrospection proposées par Iser est dépassé par la lecture de ce roman, qui commence par l'identification des narrateurs et la compréhension de l'intrigue, qui devient la fusion d'une multiplicité de stratégies lectives simultanées et se refait dans un nouvel espace lectif hétérogène où la potentialité de la lecture est primordiale.

#### Le regard de l'observateur

Nous venons d'examiner la position du lecteur face à l'oeuvre artistique qui appartient à la culture visuelle moderniste et comment la lecture spatiale se construit autour de cette position variée et mouvementée. Examinons maintenant le deuxième aspect de la position de l'observateur face à l'oeuvre artistique, celui du regard, ou comment l'observateur examine l'oeuvre artistique et, par extension, précisons la qualité de son expérience.

Rappelons, d'abord, que nous avons déjà proposé au premier chapitre deux façons

de voir: le regard schizophrène où l'observateur est incapable d'entrer dans la lecture d'une toile et d'intégrer les parties fragmentées et ce que Christine Buci-Glucksmann appelle 'la folie du voir' ou la capacité de l'observateur d'entrer dans la toile, d'intégrer les fragments et de bénéficier des résultats. Dans notre étude nous supposons que l'observateur est capable d'intégrer les fragments et entre dans la folie du voir, et nous tentons de qualifier cette expérience plus riche que celle du regard schizophrène où l'observateur est laissé à l'extérieur de l'oeuvre artistique, incapable de comprendre la toile devant lui.

Le regard baroque, étudié dans deux livres de Christine Buci-Glucksmann, La folie du voir (1986) et La Raison baroque de Baudelaire à Benjamin (1984), partage les mêmes qualités que celui de la culture visuelle moderniste, bien qu'il s'ancre dans l'art représentationnel. Buci-Glucksmann, déjà évoquée au premier chapitre, décrit le regard baroque ainsi:

... le baroque se développera au dix-septième siècle et dans la première moitié du dix-huitième siècle dans un monde où le voir et le jeu des apparences relèvent d'une science perspectiviste et optique de la nature qui maîtrise le réel, le soumet à sa mathésis, le rend douteux, dans son existence sensible, et le construit dans ses possibles visuels (1986: 35).

Le baroque ressemble à la culture visuelle moderniste, qui est souvent nonreprésentationnel, par la même type de lecture évoquée par des formes variées et mouvementées. Dans les formes surchargées du baroque existe la folie du voir où l'imagination est surchargée par la vue et la transcende en un regard qui retourne vers l'observateur, ou un regard d'auto-connaissance. D'après Buci-Glucksmann, le regard

baroque est "l'écoulement des choses, la route du rien, le regard de l'accord, le voir au-delà du voir, le "transvoir" (1986: 247). En fait, plus tard dans son livre, Bucius Glucksmann parle du baroquisme moderne et de la folie du voir chez Cézanne qui, lui, peintre post-impressionniste, anticipe le modernisme au siècle dernier. Le 'au-delà du voir' est, en fait, l'auto-connaissance de l'observateur.

Dans notre lecture spatiale que nous avons proposée comme façon d'aborder le nouveau roman, le même 'au-delà du voir' a lieu. Le lecteur est tellement pris dans le rassemblement des fragments textuels, et perdu dans le comblement des lacunes nombreux, ou dans un surchargement de son imagination, qu'il entre dans le même auto-connaissance éprouvée par l'observateur d'une toile baroque. Précisons que, évidemment, cette auto-connaissance n'aura pas lieu dès la première lecture puisque la toute première tâche du lecteur est d'essayer de comprendre l'histoire, mais pourrait avoir lieu après plusieurs lectures du roman. C'est la thématization du processus de lecture qui pousse le lecteur vers une auto-connaissance de lui-même, processus qui est au coeur de la culture visuelle moderniste, et au coeur du nouveau roman. Le lecteur est, en effet, figé dans un renouvellement constant des perceptions et son exploration constante de la potentialité textuelle, une potentialité alimentée par les expériences et les goûts personnels du lecteur, ce qui devient, finalement, une exploration dans la potentialité du lecteur lui-même puisque la potentialité textuelle est sollicitée toujours par les capacités du lecteur.

Dans ce chapitre, nous avons tenté d'aborder la lecture du nouveau roman comme une lecture spatiale en établissant le nouveau roman comme document d'une culture

visuelle moderniste. Comme tout document d'une culture visuelle, l'observateur approche ce document par sa position et par son regard et nous avons utilisé ces critères afin de préciser comment la lecture spatiale se manifeste dans le nouveau roman. Nous avons vu que la position du lecteur face au nouveau roman, et la lecture qui en résulte, est une lecture d'orientation, que la lecture s'effectue à travers des fragments multiples toujours en se réorientant face à chaque fragment. Le regard du lecteur, après avoir parcouru le roman plusieurs fois, est celui qui transcende la lecture simple du roman, mais aussi un regard qui mène plutôt vers l'auto-connaissance du lecteur dans le rassemblement des fragments. Donc, en lisant ce roman, le lecteur, de sa position mobile entre une multiplicité de fragments romanesques, une multiplicité de stratégies lectives et une multiplicité de lacunes, réalise une auto-connaissance de lui-même.

Dans le chapitre suivant, nous démontrons comment cette ouverture entre les fragments du nouveau roman va s'étendre vers le lecteur, l'impliquant non seulement dans la thématization de la lecture, mais comme personnage dans le roman et donc à l'intérieur de l'oeuvre artistique lui-même.

## Chapitre 4

### L'encadrement qui s'étend vers le lecteur

Jusqu'à ce chapitre, nous avons vu comment le nouveau roman appartient à la culture visuelle moderniste par une position mobile et multidimensionnelle du lecteur ainsi que par son regard qui, en fait, se retourne vers lui-même grâce aux fragments éparpillés tout au long du roman et devient un processus d'autoconnaissance. Remarquons que, toutefois, ces fragments existent toujours à *l'intérieur* de l'encadrement principal ou celui de la visite guidée faite au lecteur par le narrateur extradiégétique. Dans ce chapitre nous allons voir comment ce dernier encadrement est brisé - précisons que c'est plutôt une ouverture vers le lecteur au lieu d'une cassure - et comment cette ouverture implique le lecteur dans le texte. En fait, l'ouverture de ce dernier encadrement qui s'étend vers le lecteur, ce que nous appelons l'encadrement étendant, fonctionne comme un champ intermédiaire et interactif entre le lecteur et le nouveau roman. De plus, dans ce chapitre, nous comparons cette idée de l'encadrement étendant du nouveau roman aux tableaux de la première peinture abstraite afin de bien visualiser comment cette ouverture a lieu et comment les concepts dont nous venons de parler tout au long de cette thèse se manifestent sur la toile. Finalement, le lecteur de cette thèse aura la possibilité d'éprouver lui-même des aspects de lecture de la culture visuelle moderniste par la lecture du cédérom qu'il trouvera à la fin de cette thèse.

Afin de mieux préciser cette ouverture de l'encadrement principal de la visite guidée dans Passage de Milan vers le lecteur, empruntons la notion de l'interactivité de l'informatique pour comprendre comment l'engagement du lecteur/de l'observateur

s'effectue à travers des encadrements brisés. Dans son livre Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace (1997), Janet Murray nous dévoile deux idées sur la narration au monde des ordinateurs qui nous sont utiles pour cette étude et nous renseignent sur comment fonctionne l'interactivité. Premièrement, elle précise que l'interactivité entre l'ordinateur et le joueur d'un jeu vidéo a lieu quand un mouvement exécuté au monde réel par le joueur provoque un mouvement qui se manifeste au monde fictif de l'ordinateur, un mouvement ayant le pouvoir de changer ce monde. Des outils comme le manche à balai, la souris ou, dernièrement, la reconnaissance vocale réalisent cette mise en rapport entre le monde réel et le monde fictif. Murray constate que:

When the controller is very closely tied to an object in the fictional world, such as a screen cursor that turns into a hand, the participant's actual movements become movements through the virtual space. This correspondence, when actual movement through real space brings corresponding movement in the fantasy world, is an important part of the fascination of simple joystick-controlled videogames (1997: 108).

Deuxièmement, elle précise qu'une conséquence de cette participation est la formation d'une boucle en retour qui incite le joueur à participer plus. Sa participation repose sur une croyance au monde fictif qu'il contrôle par la manipulation de la souris. Plus on croit au monde fictif, plus on s'engage; plus on s'engage, plus on veut s'engager, et plus on croit au monde fictif, et ainsi de suite. Toujours, selon Murray,

The great advantage of participatory environments in creating immersion is their capacity to elicit behavior that endows the imaginary objects with life. ...Our successful engagement with these enticing objects makes for a little feedback loop that urges us on to more engagement, which leads to more belief (1997: 112).

L'engagement devient un spectacle de la joie de s'engager au jeu dans la mesure où l'engagement devient une fixation dans le moment de la participation et une exultation du processus de jouer. Le joueur ne chasse plus le dragon du jeu mais atteint un autre niveau plus élevé de sa conscience: il est maintenant pris dans l'expérience de formuler ses propres choix et, donc, une auto-connaissance a lieu. Le besoin de maintenir cette expérience et ce niveau d'auto-réalisation alimente sa participation, ce qui fait qu'un joueur peut passer des heures devant l'écran, non plus engagé dans Nintendo, mais pris, en fait, dans ces choix, comme spectateur de sa propre auto-réalisation.<sup>1</sup>

Or, nous employons ce même modèle afin de décrire l'interaction qui permet au lecteur et/ou à l'observateur d'entrer dans la peinture abstraite ou le nouveau roman. Le lecteur ou l'observateur, comme le joueur de Nintendo, est d'abord incité par un outil interactif à entrer directement dans le texte littéraire ou visuel, et est encouragé à continuer sa participation. Précisons que l'interactivité, évidemment, n'est pas accomplie dans la peinture ou la littérature par un objet comme le manche à balai ou la souris, mais se réalise au niveau conceptuel à travers la psychologie gestalt dont nous parlons un peu plus loin. Nous allons voir également comment cette participation est plus satisfaisante que la lecture du roman et de la peinture antérieures au modernisme, puisque le lecteur ou l'observateur entre directement et se réalise à l'intérieur du monde fictif, et non pas comme un observateur détaché qui reste à l'extérieur de l'oeuvre comme dans les siècles

---

<sup>1</sup>Notons que cette idée d'un prolongement dans la participation par l'auto-connaissance s'explique dans d'autres termes par le prolongement du regard que nous venons d'étudier à travers le concept de la folie du voir proposée par Buci-Glucksmann au dernier chapitre.

auparavant.

Examinons d'abord la peinture pour bien visualiser le processus de ce genre de lecture d'un texte fragmenté et la rupture de l'encadrement principal. L'un des premiers à peindre l'abstraction, l'artiste tchèque, František Kupka (1871-1957), exprime les nouveaux concepts de son époque sur la réalisation d'une conscience élevée chez l'observateur à travers des tableaux. Ceux-ci sont essentiellement des illustrations abstraites et géométriques du mouvement d'objets trois-dimensionnels à travers le temps et l'espace, autrement dit, des illustrations de la quatrième dimension. La quatrième dimension, selon les croyances théosophiques auxquelles Kupka adhère, donne accès à une conscience élevée de l'observateur, et même à un niveau élevé de sa spiritualité. C'est à partir de cette philosophie que Kupka crée ses tableaux. Donc son oeuvre, qui envisage déjà dans sa conception la participation active de l'observateur dans la poursuite d'une conscience élevée, s'adapte très bien à notre étude. Nous nous servons surtout de son oeuvre des années 10s et 20s, pour démontrer comment la participation interactive de l'observateur fonctionne chez lui.

Cependant, digressons un instant pour expliquer comment, à travers la psychologie gestalt, les lignes d'un tableau fonctionnent sur la toile comme un outil interactif. Soulignons que le comblement de l'incomplet est primordial dans la psychologie gestalt. Alors, dans la peinture, par exemple, si un bout de cercle dépasse les limites de la toile, l'oeil comble la partie qui manque puisque l'oeil veut compléter le tout et l'observateur comprend qu'il s'agit d'un cercle sur le tableau sans que toutes les parties soient peintes. C'est ce bout de cercle, en fait, qui est l'intermédiaire entre

le monde réel et le monde fictif: l'oeil comprend que le bout complète le cercle qui paraît au monde réel et fonctionne comme s'il était là. Ce même bout fait partie du monde fictif, c'est-à-dire du monde de l'imagination de l'observateur, puisqu'il est libre d'imaginer ce bout comme il veut. Dans Disques de Newton, Etude pour la Fugue à deux couleurs (1911-12), Planche 1 qui se trouve à la page 80, par exemple, les lignes des cercles dépassent le bord de la toile et l'oeil complète la partie qui manque et la fait avancer dans l'espace de l'observateur. C'est cette partie manquante, cependant, qui devient le champ interactif de ce tableau puisque c'est la partie qui semble réelle, complétée par l'oeil mais qui, en même temps, permet à l'imagination de l'observateur de compléter de sa propre façon le monde fictif de la toile. Il pourrait imaginer cette partie étant plus épaisse, d'une autre couleur ou d'une nuance de blanc différente que le reste du cercle qui paraît sur la toile.

En fait, ce qui est remarquable dans la peinture de Kupka, c'est que la vraie lecture de ses tableaux a lieu plutôt dans l'espace qui dépasse les limites de la toile que sur la toile elle-même. Il évoque la participation de l'observateur puisqu'il emploie une perspective qui va vers l'observateur, ce qui s'oppose à la perspective traditionnelle du point de fuite utilisé depuis la Renaissance, dont nous avons parlé au chapitre un, où les objets raccourcissent au fur et à mesure qu'ils disparaissent au fond de la toile (pensons à La Cène de Léonard de Vinci), ou encore qui s'oppose à la perspective d'autres tableaux modernistes où tout est entassé au premier plan (pensons aux tableaux cubistes de Picasso).

Il faut noter également dans les tableaux de Kupka que les images peintes sur la

toile sont déjà poussées vers l'observateur et s'agrandissent du fond de la toile vers lui, une manière d'étendre l'espace de la toile vers lui. Encore dans Disques de Newton, selon la perspective traditionnelle, le cercle le plus grand devrait paraître au premier plan avec les cercles plus petits au fond de la toile, mais ici les cercles les plus grands sont ceux du fond de la toile, et les plus petits sont au premier plan, ce qui nie l'arrière plan et pousse la perspective de la toile vers l'observateur.

Dans Plans colorés, souvenirs d'hiver (1920-23) Planche 2 qui se trouve à la page 81, l'œil joue entre les losanges. Les plus petits sont placés au premier plan et les plus grands au fond, ce qui crée l'illusion qu'ils sortent du tableau vers nous. La profondeur est tellement développée par l'œil qui relie les losanges à travers la toile que l'observateur a l'impression que non seulement les lignes s'étendent vers lui mais que ces plans l'engouffrent.

Dans La Foire ou la Contredanse (1920-21), Planche 3 qui se trouve à la page 82, les arcs et l'emploi des couleurs font avancer la toile vers l'observateur. Selon la théorie des couleurs, les couleurs foncées s'éloignent de l'observateur tandis que les couleurs claires s'avancent vers lui. Pour créer l'illusion de la perspective du point de fuite, les couleurs foncées se trouvent normalement au fond de la toile et les couleurs claires se trouvent au premier plan. Ici, on distingue l'inverse: les couleurs claires sont au fond, et les couleurs foncées sont au premier plan, ce qui crée l'illusion que la profondeur de ce tableau n'existe pas et que les formes au premier plan sont poussées vers nous.

Le mouvement des lignes sur la toile étant un concept fondamental dans l'oeuvre de Kupka, concept établi dans son livre La Création dans les arts plastiques (1923), nous

avons fait scanner deux de ses tableaux au cédérom pour simuler le mouvement de l'image vers l'observateur et pour nous aider à mieux saisir comment la participation se réalise. Dans Lignes animées (1919-34), Planche 4 qui se trouve à la page 83 et sur le cédérom ci-inclus,<sup>2</sup> l'arc à gauche descend, et les cercles oranges brisés s'avancent, ce qui pousse le tout vers nous. Dans vos observations, constatez les parties des cercles qui volent hors de la toile, les arcs foncés au fond qui s'en vont à droite et les lignes de l'arc à droite qui bougent. Le mouvement de ce tableau est de gauche à droite et vers vous.

Dans Le Bleu (1913-24), Planche 5 qui se trouve à la page 84 et sur le cédérom, les lignes argentées frénétiques poussent la colonne principale vers vous. Si vous suivez ce mouvement, la partie du haut est poussée encore plus près vers vous. Dans ce tableau, au lieu d'un mouvement rythmique du tableau précédent, le mouvement est beaucoup plus animé, ce qui démontre deux aspects du mouvement mais garde le même effet de faire avancer la toile vers vous. Face à ces tableaux et à travers les formes géométriques, vous, comme observateur, pourriez vous sentir englouti par les images.

Le processus d'interactivité de la boucle de retour proposée par Murray continue quand l'observateur, pris dans le monde fictif, comble des parties manquantes qui s'étendent dans son espace, et, en fait, entre dans un état d'auto-connaissance par ses propres choix avec lesquels il remplit les lacunes de la toile. Ce comblement fait en sorte que, par l'extension des lignes qui s'ouvrent vers l'observateur, il est à l'intérieur

---

<sup>2</sup>Le lecteur de cette thèse est maintenant prié d'observer le cédérom sur son propre ordinateur afin d'éprouver lui-même les effets d'une telle lecture.

du tableau et donc son expérience lective est beaucoup plus intense, directe et pas du tout médiatisé par rapport à d'anciennes théories de lecture qui présupposent la position du lecteur ou de l'observateur à l'extérieur de l'oeuvre. De cette façon, l'observateur comble les lacunes et remplit les parties manquantes des lignes à l'intérieur ou en faisant partie du tableau. L'observation d'un tableau abstrait devient ainsi une expérience où l'observateur est *immergé* dans la lecture et dans son auto-connaissance.<sup>3</sup> Alors, les toiles de Kupka, qui se fragmentent à l'intérieur d'un encadrement principal, s'étendent vers l'observateur. Nous allons voir ce même phénomène dans Passage de Milan.

Comme nous avons déjà vu, les encadrements fragmentés dans Passage de Milan de Michel Butor sont nombreux. L'encadrement qui s'étend vers le lecteur et l'interactivité qui en résulte se manifeste subtilement dans ce roman vers la fin après le meurtre d'Angèle. Sa mort est ambiguë :

Et voit Angèle épouvantée, que Delétang embrasse sur la bouche; lance un chandelier.  
Fuite. Chute.  
Elle a heurté l'arête du marbre à la tempe (246).

Puisque les détails de sa chute sont très limités et la description de l'événement ambiguë, le lecteur se pose des questions, d'abord sur la certitude de l'événement et, ensuite, sur l'identité du vrai assassin. Est-ce qu'elle est décédée? Est-ce que c'est bien Delétang

---

<sup>3</sup>Soulignons que dans la peinture abstraite cette expérience visuelle est directe et donc, plus intense, puisque le langage n'est pas utilisé pour décrire l'expérience. Le visuel permet au spectateur de vivre l'expérience directement au niveau conceptuel, de vivre les sensations purement, sans la transmission de ces sensations à travers le langage qui, avec les connotations attachées aux mots, la transforme.

qui l'a poussée après avoir été rejeté par elle? Est-ce qu'elle est tombée elle-même en s'échappant de Delétang ou est-ce que quelqu'un d'autre l'a poussée? Qui voit Angèle et Delétang? Qui lance le chandelier? Tout ce que le lecteur sait définitivement et un peu plus loin dans le roman, grâce aux personnages qui essaient de l'aider après sa chute, c'est qu'elle est vraiment décédée.

Dans Passage de Milan, l'équivalent de l'encadrement qui s'étend vers l'observateur se manifeste par la relation entre le narrateur et le lecteur qui s'établit dès le début de ce roman, quand le lecteur est impliqué dans le texte comme l'invité du narrateur. Comme nous avons précisé plusieurs fois, l'histoire romanesque est, en fait, une visite guidée de l'immeuble et les événements et les particularités des habitants sont racontés par le narrateur au lecteur. Le narrateur fait appel directement au lecteur par des commentaires comme "Montons." (11) et "...examinons ces onze personnages enfin rassemblés" (53). De plus, le narrateur donne des directions pour que le lecteur se situe dans l'immeuble et visualise où les personnages se trouvent l'un par rapport à l'autre: "Au-dessus des Mogne: Samuel Léonard; au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues" (61). Comme le lecteur est l'invité du narrateur et visite les lieux avec lui, il s'ensuit qu'il cherchera à trouver le coupable dès qu'il se rendra compte du meurtre puisqu'il se situe déjà à l'intérieur de l'immeuble comme invité grâce au narrateur. Le manque ou l'ambiguïté des détails donnés par le narrateur le poussent à trouver le coupable. Cet effort du lecteur de trouver le coupable est inspiré par le gestalt qui veut que le lecteur comble le tout et dans ce cas, résolve le crime. Le lecteur, grâce au gestalt, ne peut pas faire autrement que combler les détails qui manquent sur le meurtrier et ce comblement

correspond au comblement des bouts qui manquent sur les toiles de Kupka. Incité par la relation établie par le narrateur, le lecteur entre dans le texte comme détective parce ce qu'il doit résoudre le crime et, de ce point de vue, le roman se fait roman policier.

Précisons de près les critères du roman policier pour étudier comment le lecteur s'insère dans ce roman détective. Dans son article, "Typologie du roman policier" (1971b), Tzvetan Todorov signale que le roman policier traditionnel consiste en deux récits - celui du crime et celui de l'enquête - qui ne paraissent pas forcément en même temps dans le roman policier. Par exemple, dans la plupart des romans policiers, l'histoire du crime est déjà complétée avant que le roman ne commence et l'espace romanesque est dédié au récit de l'enquête. Todorov voit les tensions entre ces deux récits comme l'espace sémantique consacré au développement du suspense chez le lecteur et à la motivation qui le pousse à lire jusqu'à la fin, ce qui pour Todorov distingue le roman policier d'autres genres littéraires. Malgré l'observation de E.M. Forster déjà faite il y a plusieurs années que la motivation de tout lecteur est de savoir ce qui se passe à la fin dans n'importe quel roman<sup>4</sup>, le lecteur du roman policier s'engage dans une expérience lective particulière: le suspense créé entre la tension du récit du crime et celui de l'enquête. A part le dévoilement de l'identité du meurtrier avant la fin, il s'attend également à l'apparition des indices sur l'identité du meurtrier éparpillés dans le récit de l'enquête et qui font partie du suspense romanesque.

Ensuite, Todorov énumère huit critères de base du roman policier, dont les plus

---

<sup>4</sup>E. M. Forster précise dans *Aspects of the Novel*: [A story] "is a narrative of events ... [which has only one merit] ... that of making the audience want to know what happens next" (1962: 35).

importants sont la présence dans l'histoire du coupable, de la victime et du détective (1971b: 16). En examinant Passage de Milan de près, nous trouvons ces mêmes éléments du roman policier - il existe une victime, un coupable et un détective - ce qui nous incite à signaler Passage de Milan comme roman policier. Evidemment, la victime est Angèle Vertigues, déclarée par le narrateur omniscient comme la victime d'une chute fatale: "Elle a heurté l'arête du marbre à la tempe" (245). Le coupable est apparemment Louis Lécuyer dans la mesure où les personnages pensent qu'il l'est car il est reconnu au sous-sol au moment de la découverte du corps d'Angèle étendu par terre. Quelques pages plus loin, cependant Lécuyer dévoile son innocence à Samuel Léonard en disant que le crime est seulement un accident dont il fut le témoin. Néanmoins, Léonard lui conseille de fuir Paris, comme s'il était le criminel, puisqu'il aurait du mal à prouver son innocence face aux autres: "Comprenez qu'à la rigueur on pourra faire admettre à la police que c'est un accident, mais tous les gens de la maison ..." (278). Finalement, le rôle du détective est accordé au lecteur, grâce à l'ambiguïté narrative. Puisque la narration de Passage de Milan est tellement fragmentée et l'identité du coupable imprécise, c'est le lecteur qui devient le détective qui cherche entre les fragments narratifs de Lucie et de Martin, de Lécuyer et des autres voix imprécises qui couvrent les dernières pages du roman, afin de comprendre les événements et de découvrir le coupable. Le lecteur se trouve dans une position privilégiée de jugement par rapport aux autres personnages du roman puisqu'il assiste à l'accident d'Angèle et à la déclaration d'innocence de Lécuyer à Léonard et possède des connaissances, comme le narrateur principal avec qui ces connaissances sont partagées, sur tous les personnages, des

connaissances qu'eux-mêmes ne possèdent pas. Comme détective, le lecteur met ensemble les détails ambigus des événements pour arriver à un jugement sur la culpabilité ou l'innocence de Lécuyer ou des autres personnages. Les fragments narratifs, la confusion entre les narrateurs et l'ambiguïté entre apparence et réalité qui caractérise cette dernière partie du nouveau roman, affaiblissent la confiance que le lecteur avait eu en vers le narrateur et, donc, en l'innocence de Lécuyer. Lécuyer semble insister sur son innocence devant Léonard. Cependant le lecteur pourrait-il se fier à cette confession, étant donné une réalité romanesque qui devient de plus en plus fantastique vers la fin, une réalité fragmentée en plusieurs voix dont la plupart ne sont pas identifiées? Comme le détective, le lecteur doit prendre une décision pour ou contre la culpabilité de Louis et le fait qu'il n'existe pas de clôture définitive sur l'identité du coupable souligne que c'est au lecteur de trouver le coupable lui-même.

Il cherche donc le coupable parmi les personnages et formule ses propres idées sur la culpabilité de chaque personnage. Le fait que le narrateur n'identifie pas le meurtrier et laisse l'histoire ouverte aux jugements du lecteur souligne la présence du lecteur dans le texte et sa participation interactive, cherchant à trouver le coupable comme un détective romanesque. Cette ouverture se distingue d'ailleurs des romans policiers où le narrateur parle directement au lecteur mais résoud le crime en dévoilant le coupable à la fin de l'histoire. Il faut souligner que cet aspect de Passage de Milan comme roman policier se trouve surtout vers la fin du roman quand le meurtre a lieu et évoque le rôle du lecteur comme détective.

La plus grande partie de l'espace romanesque du roman policier traditionnel, qui

se consacre à l'enquête du coupable et au développement de suspense chez le lecteur, n'existe pas dans Passage de Milan. L'espace romanesque normalement réservé pour l'enquête est réduit à quelques pages à la fin du roman puisque le meurtre a lieu à la fin au lieu d'au début. En fait, la plus grande partie du roman de Passage de Milan, vu comme roman policier, est plutôt l'histoire avant le crime.

Quand le lecteur est pris dans la recherche du coupable et il perçoit sa fascination avec le processus de trouver le coupable, la même fascination remarquée par l'observateur qui prolonge son regard du tableau, sa lecture devient l'exultation de ce processus, ce qui correspond à l'observateur pris dans son regard et au joueur pris dans la fascination de manipuler son jeu vidéo.

Nous venons de voir comment un modèle pris de l'informatique pourrait expliquer la participation du lecteur ou de l'observateur face à l'oeuvre artistique de ce siècle. Commencé par une lecture spatiale du texte fragmenté, et poussé par l'encadrement qui s'ouvre vers l'observateur, la notion de l'interactivité explique comment le lecteur ou l'observateur entre dans l'oeuvre et montre également l'exultation de sa lecture à l'intérieur du nouveau roman ou du tableau abstrait. Ceci insiste sur le fait que la fonction de l'encadrement au vingtième siècle a glissé vers une ouverture de l'oeuvre envers le participant qui ne sera plus laissé à l'extérieur de l'oeuvre artistique.

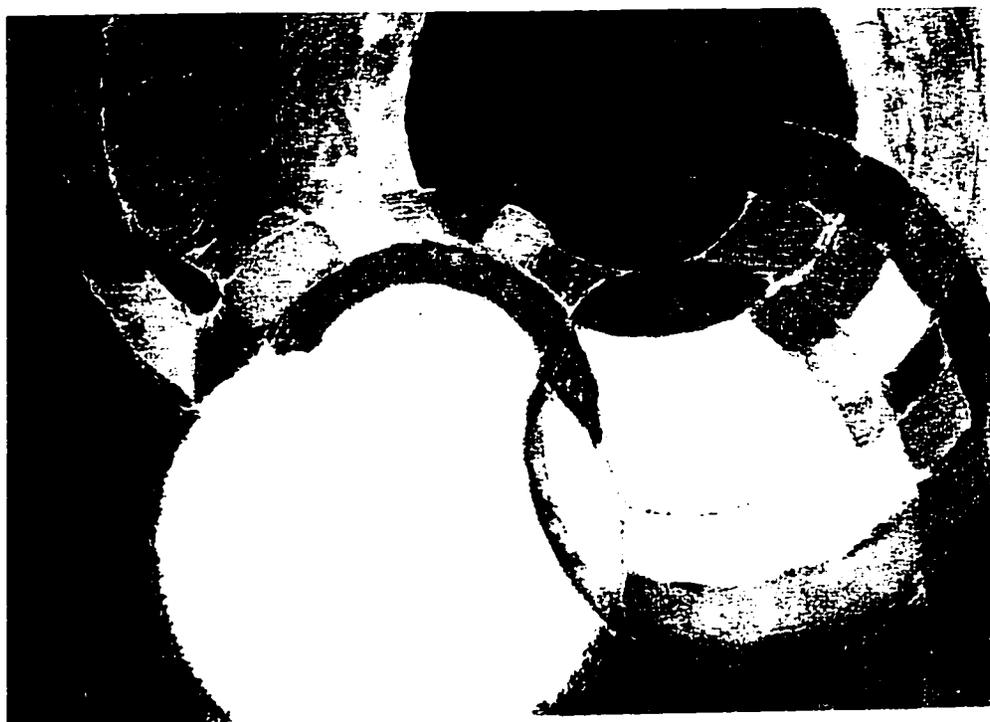


Planche 1. František Kupka, Disques de Newton, Etude pour la Fugue à deux couleurs (1911-12), huile sur toile, Musée national d'art moderne, Paris. Serge Fauchereau, Kupka. (1989: planche 60).



Planche 2. František Kupka, Plans colorés, souvenirs d'hiver (1920-23), huile sur toile, Národní Galerie, Prague. Serge Fauchereau, Kupka. (1989: planche 100).



Planche 3. František Kupka, *La Foire ou la contredanse* (1920-21), huile sur toile, Galerie Louis Carré, Paris. Serge Fauchereau, Kupka. (1989: planche 97).

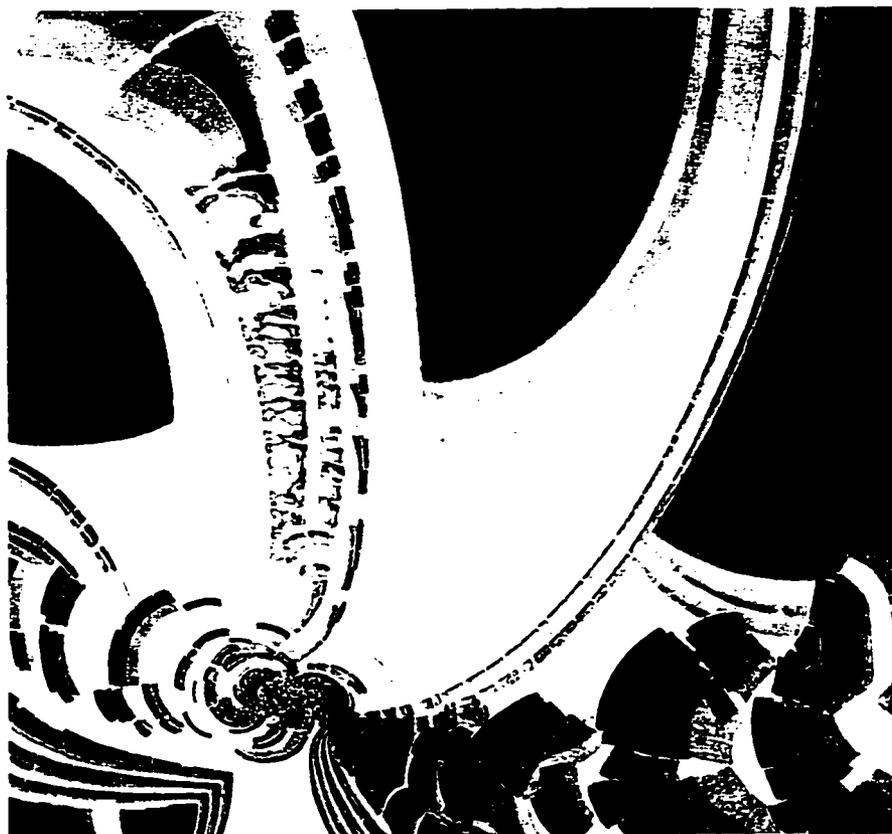


Planche 4. František Kupka, *Lignes animées* (1919-34), huile sur toile, Musée national d'art moderne, Paris. Serge Fauchereau, *Kupka*. (1989: planche 101).

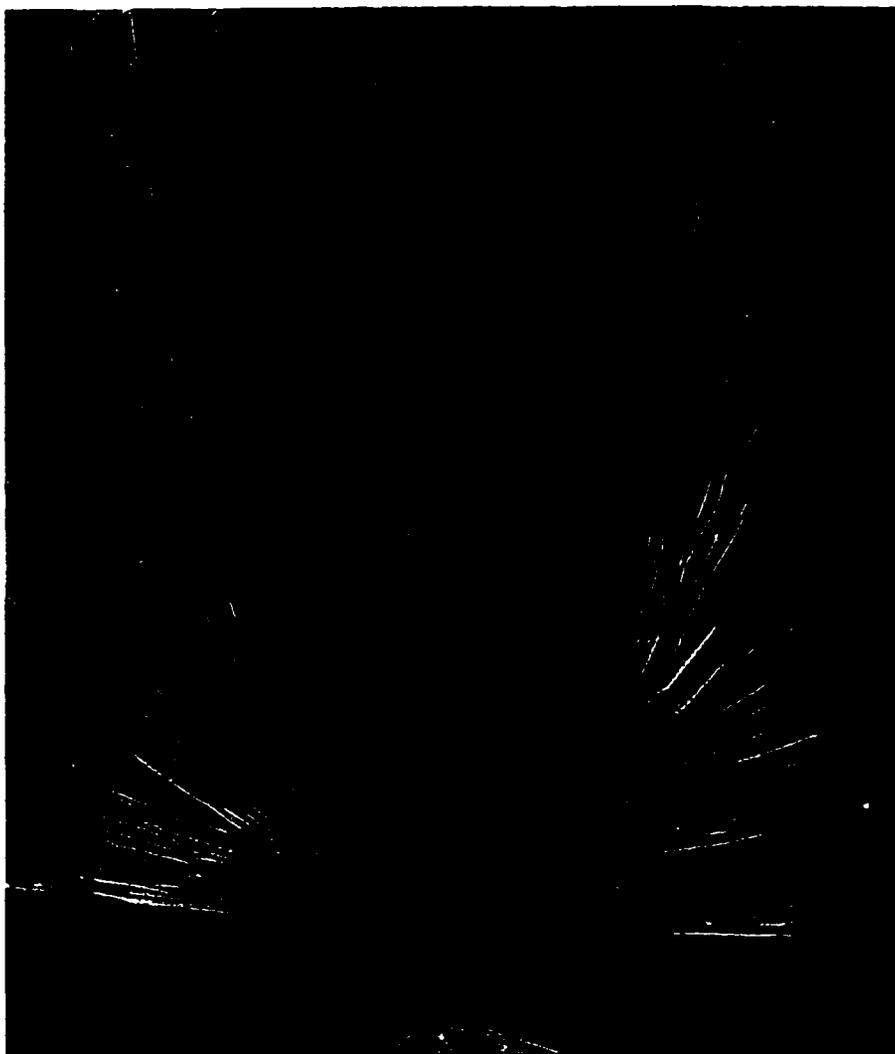


Planche 5. František Kupka, *Le Bleu* (1913-24), huile sur toile, Národní Galerie, Prague. Serge Fauchereau, *Kupka*. (1989: planche 87).

## Conclusion

La lecture du nouveau roman étant problématique, nous avons tenté de traiter le nouveau roman comme un document qui fait partie de la culture visuelle moderniste, ce qui nous a permis de souligner une lecture spatiale plutôt qu'une lecture temporelle de ce roman. Lire à travers les fragments, c'est lire à travers l'espace et les critères pour aborder la culture visuelle - ceux de la position de l'observateur ainsi que la façon dont il regard l'oeuvre artistique - sont utiles dans l'analyse de Passage de Milan et dans une étude de la manière dont le lecteur effectue une telle lecture.

Nous avons vu comment la lecture à travers l'espace est une réorientation par la position multidimensionnelle et mouvementé de l'observateur. C'est une lecture qui le mène en fin de compte vers son auto-connaissance. Dans Passage de Milan, grâce à une multiplicité de voix narratives, le lecteur s'oriente constamment dans sa lecture et formule une idée du roman fragment par fragment et un fragment en fonction de l'autre. Sa lecture devient multidimensionnelle dans la mesure où il doit garder plusieurs stratégies lectives en mémoire en même temps. Cette lecture est problématique dans la mesure où le lecteur doit identifier la voix narrative et rassembler l'intrigue ou des indices entre les trois parties du roman. Le processus de lire à travers les fragments mène le lecteur à une auto-connaissance s'il est capable d'assimiler les fragments, ce qui n'a pas lieu, bien sûr, dès la première lecture, mais seulement après plusieurs.

Alors, la culture visuelle moderniste se caractérise non seulement par la lecture d'orientation et une absorption du lecteur dans son auto-connaissance mais elle se

caractérise également par une rupture de l'encadrement principal, ce qui fait que l'encadrement s'étend vers le lecteur ou l'observateur et le lecteur maintenant fait partie de l'oeuvre artistique lui-même. Loin du modèle du processus de lecture proposé par Iser, la participation active du lecteur devient une participation interactive où il participe et entre lui-même dans le texte. Le lecteur, comme l'observateur, devient, finalement, immergé dans sa lecture et dans son auto-connaissance. Ceci est la vraie lecture de l'oeuvre artistique moderniste, une lecture qui devient de plus en plus immersive dans ce siècle.

Ce modèle que nous proposons, basé sur le visuel, permet une flexibilité dans la lecture nécessaire à une structure romanesque ainsi compliquée que celle du nouveau roman: une flexibilité dans la direction de la lecture entre parties et dans la profondeur des indices, ce qui rend la lecture très individuelle. Comme Michaux le constate dans l'épigraphe de cette thèse, la lecture du roman contraint d'habitude alors que la lecture du tableau libère. C'est cette libération que nous voulons apporter au nouveau roman, roman dont le tout se refait à chaque lecture comme dans le cas de la peinture abstraite.

## Bibliographie

- Adorno, Théodore. 1984. "La situation du narrateur dans le roman contemporain," Notes sur la littérature. Paris: Flammarion.
- Arnheim, Rudolf. 1974. Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Baldwin, Claude-Marie. 1987. "Myths in Butor's *Passage de Milan*: Works of Mondrian and Duchamp as Generators of the Text," Perspectives on Contemporary Literature, 13: 18-23.
- Barthes, Roland. 1970. S/Z. Paris: Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1977a. Image, Music, Text. London: Fontana Press.
- \_\_\_\_\_. 1977b. "Introduction à l'analyse structurale des récits," Poétique du récit. Paris: Editions du Seuil, 7-57.
- \_\_\_\_\_. 1982. "La peinture est-elle un langage?," L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Paris: Editions du Seuil, 139-141.
- Benjamin, Walter. 1970. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Illuminations. Harry Zohn, trad. London: Jonathan Cape, 219-53.
- Benton, M.G. 1995. "The Self-Conscious Spectator," British Journal of Aesthetics, 35(4): 361-373.
- Bothorel, Nicole, Dugast, Francine et Thoraval, Jean. 1976. Les Nouveaux romanciers. Paris: Bordas.
- Bryson, Norman. 1983. Vision and Painting. The Logic of the Gaze. New Haven: Yale University Press.
- Buci-Glucksmann, Christine. 1984. La Raison baroque de Baudelaire à Benjamin. Paris: Editions Galilée.
- \_\_\_\_\_. 1986. La folie du voir. De l'esthétique baroque. Paris: Editions Galilée.

- Butor, Michel. 1954. Passage de Milan. Paris: Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1964. "Le livre comme objet," Répertoire II. Paris: Editions de Minuit, 104-123.
- Calle-Gruber, Mireille (éd.). 1991. La Création selon Michel Butor. Réseaux-frontières-écart. Colloque de Queen's Univeristy. Paris: Editions A.-G. Nizet.
- Chipp, Herschel B. 1958. "Orphism and Color Theory," The Art Bulletin, 1: 55-63.
- Connor, James A. 1993. "Strategies for Hyperreal Travelers," Science -Fiction Studies, 20: 69-79.
- Crary, Jonathan. 1988. "Modernizing Vision," Vision and Visuality. Discussion in Contemporary Culture. Hal Foster, éd. Dia Art Foundation #2. Seattle: Bay Press, 29-44.
- \_\_\_\_\_. 1990. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- České Muzeum Výtvarných Umění v Praze. František Kupka ze Sbírký Jana a Medy Mládkových. 15 mai - 25 août, 1996.
- Dalrymple Henderson, Linda. 1983. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton: Princeton, University Press.
- Drucker, Johanna. 1994. Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition. New York: Columbia University Press.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan (éds.). 1972. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Editions du Seuil.
- Eco, Umberto. 1965. L'Oeuvre ouverte. Chantal Roux de Bézieux, trad. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1979. The Role of the Reader. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1986. "Travels in Hyperreality," Travels in Hyperreality. Willian Weaver, trad. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1-58.
- Fasel, Ida. 1962. "Spatial Form and Spatial Time," Western Humanities Review, 16(3): 223-234.

- Fauchereau, Serge. 1989. Kupka. New York: Rizzoli International Publications Ltd.
- Fish, Stanley. 1981. "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser," Diacritics, Spring 11: 2-13.
- Fokkema, Douwe. 1984. Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Forster, E.M. 1962. Aspects of the Novel. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin.
- Frank, Joseph. 1963. "Spatial Form in Modern Literature," The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature. New Jersey: Rutgers University Press, 3-62.
- Freund, Elizabeth. 1987. "The peripatetic reader: Wolfgang Iser and the aesthetics of reception," The Return of the Reader. London: Methuen, 134-151.
- Fried, Michael. 1967. "Art and Objecthood," ArtForum, Summer 12-23.
- Füredy, Viveca. 1989. "A Structural Model of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts," Poetics Today, Winter 10(4): 745-69.
- Genette, Gérard. 1972. Figures III. Paris: Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1983. Nouveau discours du récit. Paris: Editions du Seuil.
- Heath, Stephen. 1972. The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing. London: Elek.
- Hirsch, Marianne. 1981. "Michel Butor: The Decentralized Vision," Contemporary Literature, 22(3): 326-348.
- Holquist, Michael. 1990. "Introduction: The Architectonics of Answerability," Art and Answerability. Austin: University of Texas Press.
- Hutcheon, Linda. 1980. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. New York: Methuen.
- Iser, Wolfgang. 1971. "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction," Aspects of Narrative. J. Hillis Miller, éd. New York: Columbia University Press, 1-45.

- \_\_\_\_\_. 1974. "The Reading Process: A Phenomenological Approach," The Implied Reader. Baltimore: John Hopkins University Press, 274-294.
- \_\_\_\_\_. 1978. The Act of Reading. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_. 1980. "Interaction Between Text and Reader," Susan Suleiman et Inge Crosman, eds. The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation. Princeton: Princeton University Press, 106-119.
- Jay, Martin. 1988. "Scopic Regimes of Modernity," Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture. Hal Foster, éd. Dia Art Foundation #2. Seattle: Bay Press, 3-23.
- \_\_\_\_\_. 1994. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jenks, Chris Jenks. 1995. "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction," Visual Culture. London: Routledge, 1-25.
- Kandinsky, Wassily. 1977 [1911]. Concerning the Spiritual in Art. M.T.H. Sadler, trad. New York: Dover Publications.
- Kerne, Stephen. 1983. The Culture of Space and Time. 1880-1918. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Knee, Robin. 1985. "Michel Butor's *Passage de Milan*: The Numbers Game," Review of Contemporary Fiction, Fall 5(3): 146-49.
- Krauss, Rosalind. 1986. "Antivision," October, Spring 36: 147-54.
- \_\_\_\_\_. 1988. "The Im/Pulse to See," Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture. Hal Foster, éd. Dia Art Folundation #2. Seattle: Bay Press, 51-75.
- Kupka, František. 1989 [1923]. La Création dans les arts plastiques. Paris: Editions Cercle d'Art.
- Lloyd, Genevieve. 1993. Being in Time: Selves and Narrators in Philosophy and Literature. London: Routledge.

- McWilliams, Dean. 1978. "Passage de Milan," The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus. Ohio: Ohio University Press.
- Mitchell, W.J.T. 1980. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory," Critical Inquiry, Spring 6: 539-67.
- \_\_\_\_\_. 1986. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1994. Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press.
- Murphy, Mary. 1992. "Consciousness in the abstract," New Art Examiner, 10(10-11): 16-20.
- Murray, Janet. 1997. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. New York: The Free Press.
- Národní Galerie v Praze. 1995. České Moderní Umění 1900-1960. Prague: Národní Galerie v Praze, Veletržní Palác.
- Poulet, Georges. 1963. L'Espace proustien. Paris: Editions Gallimard.
- Prince, Gerald. 1980. "Introduction to the Study of the Narratee," Jane Tompkins, éd. Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 7-25.
- \_\_\_\_\_. 1982. Narratology. The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton Publishers.
- Quéréel, Patrice. 1974. "'Passage de Milan:' description d'une topique," Butor. Colloque de Cerisy-la-Salle. Georges Raillard, dir. Paris: Union générale d'éditions, 70-80.
- Ricardou, Jean. 1967. Problèmes du Nouveau Roman. Paris: Seuil.
- Roudaut, Jean. 1964. Michel Butor ou le Livre futur. Paris: Editions Gallimard.
- Ryan, Marie-Laure. 1981. "Michel Butor's *L'Emploi du temps*: Matrix of a Phenomenology of Reading," L'Esprit créateur, 21(2): 60-69.
- Saint-Martin, Fernande. 1968. Structures de l'espace pictural. Essai. Montréal: Editions HMH, Ltée.

- \_\_\_\_\_. 1987. Sémiologie du langage visuel. Sillery, Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Sass, Louis. 1992. Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought. New York: Basic Books.
- Schapiro, Meyer. 1969. "On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs," Semiotica, 1: 223-242.
- Senninger, Claude Marie. 1982. "Passage de Milan or the Butorian Way of Unveiling Character," World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma, 56(2): 269-273.
- Shlain, Leonard. 1991. Art and Physics. Parallel Visions in Space, Time and Light. New York: William Morrow and Company.
- Smitten, Jeffrey et Daghistany, Ann (éds). 1981. Spatial Form in Narrative. Ithaca: Cornell University Press.
- Solomon R. Guggenheim Museum. 1975. František Kupka 1871-1957: A Retrospective. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Spate, Virginia. 1979. Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-1914. Oxford: Clarendon Press.
- Spencer, Michael. 1974. "Passage de Milan," Michel Butor. New York: Twayne Publishers.
- Spitzer, Leo. 1962. "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor," Archivum Linguisticum, 14: 49-76.
- Steiner, George. 1989. Real Presences. Chicago: University of Chicago Press.
- Steiner, Wendy. 1982. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting. Chicago: University of Chicago Press.
- Stierle, Karlheinz. 1979. "Réception et fiction," Poétique, 39: 298-320.
- Sturrock, John. 1969. The French New Novel. Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet. London: Oxford University Press.
- Todorov, Tzvetan. 1970. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil.

- \_\_\_\_\_. 1971a. "La lecture comme construction," Poétique de la Prose. Paris: Seuil, 175-188.
- \_\_\_\_\_. 1971b. "Typologie du roman policier," Poétique de la Prose. Paris: Seuil, 9-20.
- Tompkins, Jane P. (éd.). 1980. Reader-Response Criticism. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Tuchman, Maurice. 1986. The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Vachtová, Ludmila. 1968. Frank Kupka: Pioneer of Abstract Art. New York: McGraw-Hill.
- Waelti-Walters, Jennifer R. 1974. "'Passage de Milan': le point de départ," Butor. Colloque de Cerisy-la-Salle. Georges Raillard, dir. Paris: Union générale d'éditions, 55-64.
- Waite, Alan. 1984. "Butor's *Degrès*: Making the Reader Work," Australian Journal of French Studies, May-August. 21(2): 180-193.
- Walters, Jennifer R. 1973. "Butor's Use of Literary Texts in *Degrès*," PMLA March 88(2): 311-20.
- Wellbery, David E. 1984. Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wimmers, Inge Crosman. 1988. Poetics of Reading. Princeton: Princeton University Press.
- Wollheim, Richard. 1974. "The Work of Art as Object," On Art and the Mind. Cambridge: Harvard University Press, 112-129.

## Appendice 1

### Exemples de précisions textuelles

#### 1. Précisions textuelles sur les indices

Rappel des indices à propos de Charlotte Tenant, la cuisinière des Ralon établies à la première partie qui reviennent dans la troisième partie:

(dans la première partie):

"Chez les Ralon, madame Tenant était maîtresse à la cuisine, comme les abbés dans leurs cabinets de travail. ... Mais c'est d'Allemagne qu'elle est venue toute enfant, et son imagination aimait à s'alimenter de surnoms et d'emblèmes; une armoire de bois blanc ne lui semblait complète qu'une fois historiée, et, durant toute sa vie française, lasse de ces meubles insuffisants, elle avait caressé le désir, maintenant réalisé, de reconstituer autour d'elle, pour ses vieux jours, un peu de la Bavière de son enfance" (19).

(dans la troisième partie):

"Je ne suis qu'une veille paysanne allemande" (276).

#### 2. Précisions textuelles sur des références précises:

a) la danse:

le valse, le boston (114), le tango, le rhumba

b) la musique:

Potato Head Blues (103)

Bruit de Maracas (107)

Basse de boogie (198)

Fin de boogie (199)

l'orchestre Jelly Roll Morton (200)

c) l'argot américain:

But, o Lawd, you made the night too long ... (164) (nous soulignons).

d) le texte en latin du bréviaire:

"... Quia repleta est malis anima mea, et vita mea inferno appropinquavit. Aestimatus sum cum descendentibus in lacum, factus sum sicut homo sine adjutorio inter mortuos liber.

Sicut vulnerati dormientes in sepulcris quorum non est memor amplius, et ipsi de manu tua repulsi sunt.

Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebrosis et in umbra mortis ..." (162).

Dean McWilliams, dans The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus (1978), traduit ce passage:

Because my soul is filled with evil and my life cast into hell.

I am looked upon as one cast into the pit, I have become as a man without help among the dead.

I am like those slaughtered, who sleep in graves and who are no longer remembered, and they are cast out by your very own hands.

They have put me into the very deep pit in darkness and in the shadow of death (1978: 15).

e) discours didactique sur la modernisation:

Gêné par le bruit du bal, Levallois s'efforçait d'expliquer:

"... L'important n'étant plus d'avoir des canons, mais les derniers canons, toute l'énergie se concentre sur la modernisation, et la fabrication effective se trouve comme suspendue. S'accélégrant, l'avance technique ne trouve plus moyen de se réaliser. Paradoxalement, on ne voit plus dans les rues que de vieilles automobiles, bientôt irréparables, bientôt irremplaçables. On se retrouve allant à pied. Sacrifiant tout à l'avenir, on l'empêche de s'approcher. D'abord ce n'est qu'une gêne bizarre, une méfiance, et puis la décomposition et la faillite, jusqu'au jour où les hommes, et il faut que ce soient tous les hommes, s'aperçoivent que le progrès leur a fait faux-bond, qu'il n'est pas un garant suffisant de lui-même, et qu'il leur faut y renoncer dans une large mesure, s'ils veulent en sauver une partie, s'ils veulent traverser ce mur du son.

Au lieu de continuer à laisser s'épanouir et s'épuiser en liberté la conquête technique, on se résout à la faire surveiller étroitement par un état qui la limite. Alors, on oblige les usines à produire, on leur interdit

de changer leurs chaînes, et, pendant ce temps, on met tout en oeuvre pour en construire de nouvelles qui devront être prêtes dans dix ans, selon des ormes arrêtées, et qui seront mises en marche telles quelles, malgré toute découverte survenue. Il y a une hiérarchie de bureaux d'études: ceux qui construisent en dix ans selon des projets que d'autres ont mis dix ans à mettre au point, ceux qui préparent et qui trouvent, sachant que leurs idées ne seront réalisées qu'après une attente d'au moins vingt ans, et tout en haut, un concile de purs chercheurs, mettant au point au fur et à mesure de l'arrivée des nouvelles la figure possible de l'avenir, qui ne livre ses résultats que de dix en dix ans.

Ce visage, comme il sera précis et tentateur, et l'homme, il faudra bien qu'il se résolve à cette malédiction du retard, et les savants, quelle immense tentation de rompre pour leur propre compte les barrières dont l'ensemble des travailleurs les auraient institués les gardiens. Mes héros vivent dans la hantise de ces démons qui mettraient en danger non seulement ce qui leur serait promis dans ce système de réalisation ralentie, mais cela même dont nous jouissons ... " (155-56).

f) discours de Martin de Vere sur ses tableaux:

... Tenez, je vais vous montrer mes projets pour les deux rectangles centraux."

Il les désigne sur le tableau, comme un géographe deux provinces sur une carte.

"L'un sur fond presque blanc - on voit mal à la lumière électrique, mais en réalité c'est un jaune très clair -, et l'autre à gauche qui paraît noir est d'un indigo très sombre. Je ris parce que j'ai l'impression de parler comme Maurice, le type là, perdu dans son fauteuil avec sa pipe éteinte. Les couleurs n'y sont pas encore, le trait seulement."

Il sort une grande feuille blanche.

"Celui de droite."

Une autre.

"Et voici le sept de carreau. Oui, comme il y a une combinaison de cinq cartes, il y en a deux de la même couleur. Je les ai bloquées en disposant sept valets ... " (119).

"Oui, vous avez la dame de coeur, à gauche, et le valet de trèfle qui lui fait face, séparés par l'as de pique, et un des petits valets; les six autres entourent la scène; j'ai pensé un moment dessiner sur les vitres qu'ils tiennent à la main les reflets des grands personnages" (120).

### 3. Précisions sur les histoires fragmentées:

#### a) les histoires réalistes:

- la soirée chez Angèle
- Louis à la cave
- la soirée chez Samuel Léonard
- La soirée chez les de Vere

#### b) les histoires fantastiques sur:

- les rêves des abbés Ralon
- les souvenirs du grand-père de Félix Mogne
- les rêves d'Angèle de sa journée de mariage
- les rêves de Louis

### 5. Précisions textuelles sur les phrases phénoménologiques:

"Carrées d'indigo perdant leur profondeur sous les reflets" (26).

"Le métro passant dans la rue fait trembler la lampe sur la table" (35).

"Au plancher, des fumerolles de tapage filtrent des rainures" (109).

### 6. Précision textuelle sur le monde onirique (le bal masqué):

Au deuxième étage, ils rencontrent Gérard en uniforme d'aviateur, une rose à la boutonnière.

"Permettez-moi de vous présenter ma négresse."

Il enlève le souriant visage de sa compagne et découvre une tête de chèvre.

"Naturellement c'est un bal masqué. Vous pouvez difficilement paraître dans cette tenue.

- "Ne t'inquiète pas, répond grand-père, à la fois confidentiel et pressé, "nous ne pouvons rester, nous sommes déjà en retard."

Il engage Félix dans l'escalier de fer qui tourne tant.

"Et Vincent, il n'est pas avec vous?"

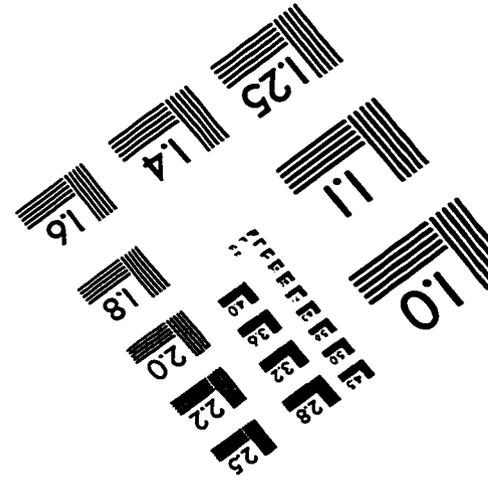
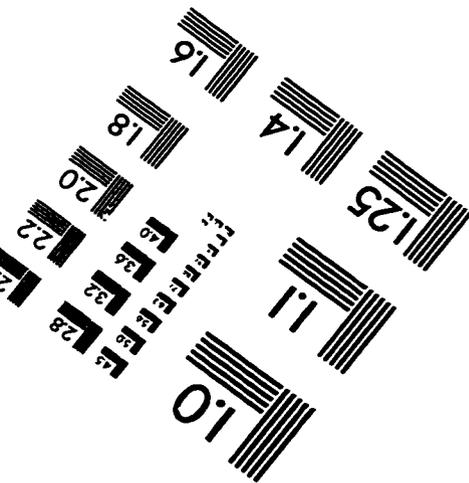
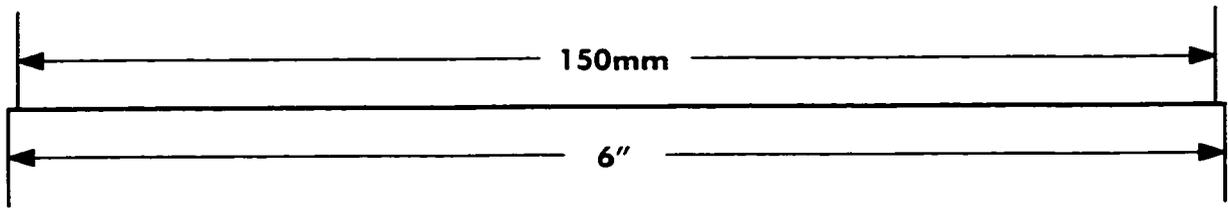
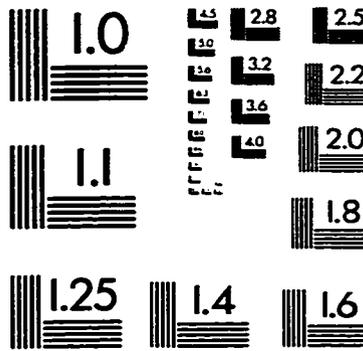
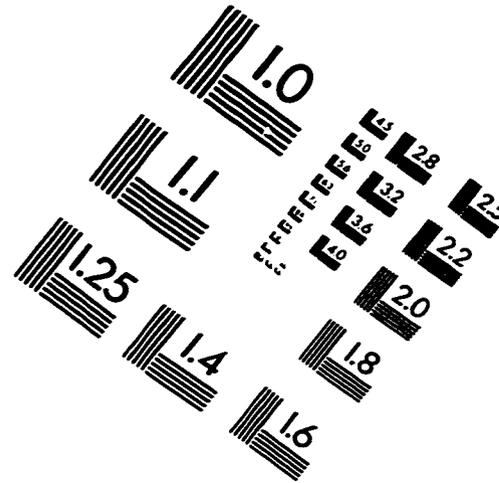
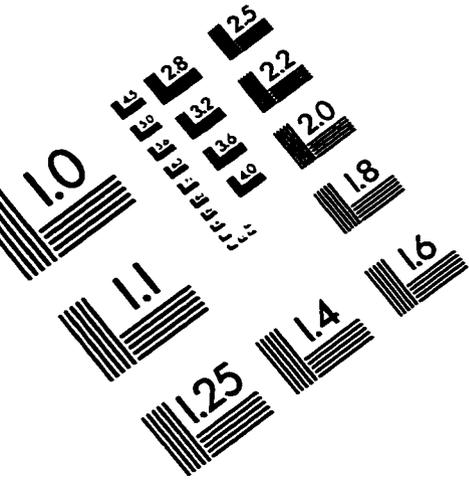
- "J'ai les yeux sur lui; il était là il y a un instant."

Il le hèle, mais sa voix se perd dans l'emmêlement des tringles et l'air ensoleillé, jusqu'à ce que tous les danseurs s'arrêtent, et relancent avec lui dans toutes les directions:

"Vincent! Vincent!"

- "N'importe", dit grand-père, "nous finirons bien par le rejoindre" (224-25).

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE . Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved