

## L'EMPLOI DU TEMPS OU L'ÉCRITURE LABYRINTHIQUE

**DALIA EL MOURAD**

**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**

dalia\_mourad@hotmail.com

### RÉSUMÉ

La littérature du XXème siècle propose une infinité de récurrences mythiques dues d'une part à la valeur symbolique du récit mythique et d'autre part à sa valeur structurante. Ainsi, le texte de *L'Emploi du temps* de Michel Butor (1956) qui réitère le mythe du labyrinthe, se voit fortement imprégné autant par l'« épaisseur sémantique » du mythe telle que la conçoit Gilbert Durand, que par sa structure inhérente qui sert de structure de base au roman. Le mythe du labyrinthe se reflète sur la ville de Bleston, faisant de celle-ci une allégorie du dédale mythique dans lequel se perd Jacques Revel. Pour échapper à cette cité infernale, Revel entreprend la construction d'un récit dont l'écriture prendra au fur et à mesure un aspect essentiellement labyrinthe. Le mythe du labyrinthe « langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte » (Brunel 1992 : 61), transforme le « récit d'une aventure » en « aventure d'un récit » (Dällenbach 1997 : 154). Le roman s'avère donc être une recherche permanente de la sortie du dédale, quête inaboutie puisque le roman moderne du XXème siècle se veut le reflet de cette recherche inépuisée et inépuisable.

### MOTS-CLÉS

Labyrinthe, irradiation, projection, enlèvement, enchevêtrement, stagnation, initiation, fil d'Ariane, écriture, temps, mémoire, construction, quête, réflexion, inachèvement

### *L'Emploi du temps or The Labyrinth of a Writing*

### ABSTRACT

The literature of the twentieth century proposes an infinity of mythical recurrences due on one hand to the symbolic value of the mythical account and on the other hand to its structuring value. Thus, the text of *L'Emploi du temps* by Michel Butor (1956) which reiterates the myth of the labyrinth, sees itself strongly as much impregnated by the "semantic thickness" of the myth such as Gilbert Durand conceives it, that by its inherent structure which is used as basic structure for the novel. The myth of the labyrinth is reflected on the town of Bleston, making it an allegory of the mythical maze in which Jacques Revel loses himself. To escape this infernal city, Revel undertakes the construction of an account whose writing will take an increasingly labyrinthian aspect. The myth of the labyrinth "language preexistent to the text, but diffuse in the text" (Brunel 1992: 61), transforms the "account of an adventure" into the "adventure of an account" (Dällenbach 1997: 154). The novel thus proves to be a permanent research of the exit of the maze, but this search appears to be abortive since the modern novel of the twentieth century wants to be the reflection of this unexhausted and inexhaustible research.

### KEYWORDS

Labyrinth, irradiation, projection, stagnation, tangle, initiation, Ariadne's thread, writing, time, memory, construction, quest, reflexion, incompleteness

## INTRODUCCIÓN

Les écrivains du Nouveau Roman « ne racontent pas le mythe et n'en proposent pas une interprétation nouvelle ; ils se contentent de le faire apparaître en filigrane » (Albouy 1969 : 130). Ces propos de Pierre Albouy nous offrent une nouvelle piste de réflexion quant à la relation qui existe entre le mythe et ce que l'éditeur des Editions de Minuit a appelé le *Nouveau Roman* (Robbe-Grillet 1963 : 9). À cette appellation se rattachent les noms de grands auteurs parmi lesquels nous retenons Alain Robbe-Grillet et Michel Butor. Dans son ouvrage intitulé *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet affirme que « le roman moderne, [...], est une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure » (Robbe-Grillet 1963 : 120). Il s'agit donc à la lumière de cette activité permanente de recherche, d'examiner la place du mythe dans le Nouveau Roman.

« Pré-texte » ou « hors-texte » (Brunel 1992 : 59), selon les termes de Pierre Brunel, le mythe dans le Nouveau Roman est nécessairement un de ses éléments qui contribuent à cette recherche constante. Il y existe non seulement en tant que thème mais en tant que structure contenue dans un texte plus large, le roman cadre. Le récit mythique fait donc partie du récit romanesque sans en être le sujet. Il a une valeur « structurante » dans le Nouveau Roman en général, et plus précisément dans le roman butorien qui fait l'objet de notre étude, *L'Emploi du temps* (1956). Ce roman est une sorte de journal intime écrit par le héros Jacques Revel en cinq mois correspondant aux cinq parties du roman. En parallèle à l'expérience plutôt négative que vit Revel dans la ville de Bleston, se profile une seconde expérience, celle-ci non seulement positive, mais aussi salvatrice : l'écriture. Et c'est au sein de cette activité d'écriture, autant révélienne que butorienne, et de cette réflexion sur l'écriture que le mythe prend essentiellement sa place. Tel est le but de notre étude : analyser la relation qui existe entre le mythe du labyrinthe présent dans le roman et l'écriture de Michel Butor. Nous étudierons le rôle de ce mythe par rapport à la structuration de l'intrigue romanesque, ainsi que son influence sur l'écriture qui au fur et à mesure que le récit avance, se présente de plus en plus labyrinthique.

## I- LE MYTHE DU LABYRINTHE STRUCTURE L'INTRIGUE

Le mythe de Thésée apparaît dans *L'Emploi du temps* sur une série de dix-huit panneaux exposés dans le « Bleston Museum of Fine Arts », racontant l'histoire du héros grec, depuis sa naissance jusqu'à son exil et sa mort. Nous allons insister dans notre étude sur le panneau représentant la descente au labyrinthe et analyser dans une première partie le « pouvoir d'irradiation » de ce mythe autant au niveau de la structuration de l'espace blestonien que de l'intrigue romanesque.

### 1. L'ESPACE LABYRINTHIQUE

#### 1.1. Le Musée et l'organisation urbaine de Bleston

Lors de sa première visite au Musée, Revel énumère les différentes salles qui composent le « Bleston Museum of Fine Arts » et évoque brièvement ce qu'elles contiennent sans aucune précision. Ce n'est que lorsqu'il décrit la cinquième salle, celle qui contient le onzième panneau représentant la descente au labyrinthe, que Revel essaie de situer la salle par rapport aux rues de Bleston : le panneau se trouve « à gauche de la porte qui donne dans la sixième [salle], éclairé de côté par les fenêtres qui donnent sur Museum Street et les minuscules baraques qui la séparent des voies de chemins de fer allant vers Hamilton Station » (Butor 1956 : 88). On a l'impression que la salle se détache du Musée pour faire partie d'un ensemble plus large formé par l'organisation urbaine de la ville de Bleston. En outre, durant sa seconde visite au Musée, Revel perçoit dans les salles « le bruit des trains qui relie Hamilton Station au sud et à Londres » (Butor 1956 : 102). Cette fois-ci, c'est comme si l'extérieur avait pénétré l'intérieur du Musée et en faisait partie.

Il existe donc une intimité étroite entre l'intérieur du Musée situé au cœur de Bleston et l'extérieur, la ville de Bleston, établie par le biais des fenêtres, espace seuil qui permet autant de projeter l'intérieur sur l'extérieur que de faire pénétrer le dehors dans le dedans. Par ailleurs, le Musée se trouve dans « City Street » (Butor 1956 : 227), ce qui permet de mieux mettre en évidence l'étroitesse du lien qui unit le Musée à la « city », la ville de Bleston. Le nom de « City Street » paraît inscrire la concentration de toute la ville dans cette rue, comme si la ville se réduisait à cette rue où se trouve le Musée des beaux-arts construit spécifiquement afin de préserver les tapisseries du mythe de Thésée.

Lorsque Jacques Revel visite une nouvelle fois le Musée en compagnie de James Jenkins, ce dernier qui est, selon Revel, « expert incomparable en certains secrets de Bleston », fait remarquer à son ami « cet aspect essentiel des tapisseries auquel [il] n'avai[t] pas pris garde,

[...] les lisant, [...] les éclaircissant ainsi presque toutes jusqu'à la dernière » (Butor 1956 : 280). L'enchaînement de ces deux morceaux de phrase établit une sorte de lien cause à effet. C'est en effet parce que Jenkins est expert en certains « secrets » de Bleston qu'il connaît si bien ces tapisseries et leur contenu. Les tapisseries représentant le mythe de Thésée constituent donc un des secrets de Bleston et, par conséquent, une de ses structures de base qui fait partie intégrante de la matière de cette ville. C'est ce que Revel comprendra à la fin de son récit lorsqu'il affirmera, s'adressant à Bleston : « ce que je cherchais dans ces panneaux, c'était la lumière sur ton origine, Bleston » (Butor 1956 : 384).

Un des mythèmes principaux du mythe de Thésée étant le labyrinthe il est donc logique que celui-ci exerce un pouvoir d'irradiation plus important sur la ville, Bleston devenant ainsi une « ville-labyrinthe ».

## 1.2. L'enlissement

La structure de la ville de Bleston est en elle-même enlisante. En effet, la circularité formée par les parcs situés dans les différents arrondissements, ainsi que celle formée par le déplacement mensuel de la foire, constituent une sorte d'enceinte pour cette ville. Dès son arrivée à Bleston, Revel ressent une sorte d'enlissement, d'étouffement. Il est d'ores et déjà « condamné » à l'air « amer, acide, charbonneux, lourd » de cette ville, à cet air qui l'« asphyxie » et l'« engourdit » (Butor 1956 : 11). Il ne peut plus faire marche arrière à cause du « fossé qui s'était démesurément agrandi tandis qu'[il] le franchissait » (Butor 1956 : 11). L'entrée dans Bleston éloigne Jacques Revel de son passé, de sa vie antérieure, comme si une enceinte venait de se fermer autour de lui, le tenant ou plutôt le retenant au sein de Bleston : « J'ai eu l'impression qu'une trappe venait de se fermer, et j'ai sursauté, comme si j'en avais entendu le bruit » (Butor 1956 : 43). D'ailleurs, le premier logement de Revel à Bleston est l'Ecrou, terme relatif à l'emprisonnement dont le sens évoque le « trou », c'est-à-dire le premier piège tendu à Revel afin de l'empêcher de survivre dans cette ville. La chambre à l'Ecrou est une « petite pièce » qui contient un « petit lit » et surtout une chambre où « il n'y avait pas de table » (Butor 1956 : 23) ce qui pose à Revel une série d'inconvénients : à part le fait qu'il ne peut pas écrire, il ne peut même pas déplier le plan de Bleston sur une table afin de s'y retrouver dans cette ville qui lui est étrangère.

## 1.3. L'égarement spatial et la stagnation

Le rôle des ténèbres, des maisons et des rues de Bleston est également d'égarer le nouveau venu, cet étranger rejeté par la ville dès les premières minutes de son arrivée. Revel sort de la gare et se dirige vers les rues dans l'espoir de trouver un hôtel, mais n'y arrive pas et décide de rebrousser chemin : il se retrouve alors dans une autre gare, Bleston New Station. Revel affirme à ce propos : « Déjà ce court périple m'avait égaré » (Butor 1956 : 13). Le labyrinthe se montre déjà : Revel est dans l'incapacité de retrouver son point de départ. Il se compare à un « virus perdu dans ces filaments » (Butor 1956 : 54), et il apparaît à plusieurs reprises comme « errant », que ce soit « dans les rues ou [les] chambres » (Butor 1956 : 35), certaines de ces rues étant « très étroite[s], encombrée[s] de tuyaux et d'escaliers métalliques » (Butor 1956 : 71). L'image que présentent ces rues est celle du labyrinthe à cause de l'encombrement et de l'entremêlement chaotique des éléments qu'elles contiennent, et à cause des « innombrables détours » (Butor 1956 : 118) et des « itinéraire[s] zigzagant[s] » (Butor 1956 : 254). Jusqu'à la fin de son séjour, Revel continue à se perdre dans les rues de Bleston. Même la « région de la ville qui [lui] était la plus familière » finit par l'égarer, le « désorienter » et l'emmener vers un « carrefour étroit où [il] n'étais[t] jamais venu » (Butor 1956 : 265). Tout au long du roman, Revel essaie de tracer les itinéraires, d'en faire des descriptions minutieuses afin de mieux dominer Bleston, cette « ville-labyrinthe », mais à aucun moment, il ne semble maîtriser l'espace urbain. Le pouvoir de Bleston en arrive même jusqu'à faire oublier à Revel les mots « itinéraire » et « trajet » en anglais (Butor 1956 : 50). En

outre, Revel a souvent l'impression de tourner en rond et de retourner à son point de départ. C'est exactement ce que Bleston cherche à faire : empêcher l'avancée de Revel et son intégration dans cette ville :

Après maint aller et retour, après maint parcours hésitant, l'allumage brusque des réverbères insuffisants [...], m'a révélé que j'étais retourné, sans m'en douter, à cet arrêt du bus 27 dans Brandy Bridge Street, d'où j'étais parti pour commencer ma recherche. (Butor 1956 : 43)

La ville exerce une sorte de pouvoir maléfique qui se traduit par l'échec prédestiné de Jacques Revel : « il m'a fallu de plus en plus lutter contre l'impression que mes démarches étaient condamnées d'avance, que je tournais autour d'un mur, mystifié par des portes en trompe-l'œil ou des personnages en trompe-l'œil » (Butor 1956 : 62).

## 2. THÉSÉE ET LE MINOTAURE

D'après le *Dictionnaire des symboles*, « le centre qui protège le labyrinthe sera réservé à l'initié, à celui qui à travers les épreuves de l'initiation (les détours du labyrinthe), se sera montré digne d'accéder à la révélation mystérieuse » (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 555). Il s'agit donc maintenant de montrer dans quelle mesure Revel peut être considéré comme un initié, c'est-à-dire comme un avatar de Thésée.

### 2.1. L'initiation de Revel

Tout comme Thésée, Jacques Revel quitte son pays natal et débarque dans une ville étrangère. Ils se trouvent tous deux dans un environnement qui leur est étranger et qui est pour tous deux labyrinthique. Thésée entre dans un labyrinthe au vrai sens du terme, et Revel se trouve dans une ville qui, comme nous l'avons montré plus haut, évoque par sa complexité et son aspect enlisant, un labyrinthe. Mais l'objectif pour lequel Revel arrive à Bleston diffère de celui de Thésée : il n'est là que pour faire un stage chez Matthews and Sons, et son travail consiste à « écri[re] des lettres en français » (Butor 1956 : 30). Cependant, dès son arrivée, Revel se fixe un autre but : combattre l'enlissement, l'égarément et l'étouffement que lui cause Bleston et prendre le dessus sur cette ville jusqu'à la fin de son séjour : « J'ai été mis en garde, je me suis défendu » (Butor 1956 : 47).

Au cours de ses premières semaines à Bleston, Revel fait le tour des restaurants les plus proches de son lieu de travail, et finit par découvrir « le meilleur » (Butor 1956 : 48), le Sword ou l'Épée. Le nom de ce restaurant est significatif. L'épée, c'est celle de Thésée, ou plutôt celle qui permet à Égée de reconnaître son fils, ce « signe » qui le sauve du poison de Médée, et fait de lui l'« élu » qui doit sauver la Crète du Minotaure. Or le choix de Jacques Revel tombe sur le Sword, ce qui fait de lui un personnage initié à la descente au labyrinthe. Il est qualifié pour devenir un avatar du personnage mythique de Thésée représenté sur les tapisseries du Musée. Avant d'explicitier le « faire » de Revel, il s'agit de mettre en évidence son « être », et dans ce but nous allons avoir recours aux critères de l'héroïcité tels que définis par Philippe Hamon dans son chapitre sur le *Statut sémiologique du personnage* (Hamon 1997). Le personnage de Revel répond à tous les critères. Il est avant tout « qualifié » comme nous venons de le voir grâce au Sword, mais aussi de par son nom. « Revel » rime avec « rebelle », et il est en effet celui qui se révolte contre l'enlissement de Bleston et qui prend la décision de mener son combat contre cette ville. « Revel » serait aussi celui qui « révèle » ou qui tente de révéler, donc l'actant principal du roman. En effet, Jacques Revel essaie de dévoiler Bleston, de faire surgir ses secrets profonds et de révéler la réalité de cette ville au grand jour. Outre l'importance de l'ononastique, les critères de « fonctionnalité », « distribution » et « autonomie » existent évidemment tous trois dans le personnage de Jacques Revel puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne, d'un journal intime. Le héros de *L'Emploi du temps* apparaît nécessairement aux endroits stratégiques du récit puisque le diariste parle de lui-même tout au long de sa narration « autodiégétique » (selon les termes de Genette). Il en est

de même pour la fonctionnalité puisque c'est bien Jacques Revel qui fait bouger l'histoire, c'est-à-dire que c'est par lui et à travers lui que se déroule toute l'action. En ce qui concerne l'autonomie, il est clair que Revel se trouve « seul » dans une grande partie du roman puisque par définition le journal intime est un genre subjectif qui consacre une large part aux sentiments et actions du narrateur lui-même durant une période bien limitée.

## 2.2. Projection sur la réalité vécue

Doté symboliquement du signe qui le qualifie, c'est-à-dire de l'Épée, Revel poursuit sa visite de la ville et arrive au Musée où il découvre les tapisseries de Thésée. Dès cette première visite, Revel est imprégné de la toile (la seule qu'il reconnaît sur le champ) qui montre Thésée aux emprises avec le Minotaure et la présence de la jeune Ariane qui lui procure l'aide nécessaire.

Les images qui apparaissent sur les tapisseries ont toutes leur écho sur la réalité vécue par Jacques Revel. Pour lui, Phèdre se concrétise dans le corps de Rose Bailey. Sa sœur Ariane a pour double Ann Bailey, la sœur de Rose. Durant les mois de décembre et janvier, Revel rencontre Ann tous les jours au *Sword*. Cette rencontre dans ce lieu précisément est significative, le *Sword* étant ce qui rapproche Revel de Thésée, et le fait d'y rencontrer Ann fait de celle-ci son assistante durant sa mission : « Pour moi désormais, Ariane représentait Ann Bailey, [...] Phèdre représentait Rose, [...] j'étais moi-même Thésée [...] » (Butor 1956 : 227).

Outre l'effet spéculaire, la relation entre la diégèse et la métadiégèse est apparemment de l'ordre de la prédiction. Avec cet agencement des différents personnages, on s'attend en effet à ce que la destinée de chacun d'eux corresponde à celle des héros mythiques des tapisseries. Cependant, l'effet de prédiction tant désiré par Revel ne se réalisera pas. L'espoir d'aimer Rose s'estompe et Ann sera destinée à un autre personnage. Par ailleurs, il ne sera pas Thésée non plus puisqu'il ne mettra jamais à mort son Minotaure, à savoir la ville de Bleston. Celle-ci restera toujours éclatante de vie, malgré toutes les tentatives de Revel pour la liquider.

## 3. LE FIL D'ARIANE

### 3.1. Les plans de Bleston

À la sortie du *Sword* où il avait invité James Jenkins à déjeuner, Revel se dirige vers la papeterie où il rencontre pour la première fois Ann Bailey (Butor 1956 : 48). Celle-ci lui vend le plan de Bleston, fil d'Ariane qui va lui permettre de s'y retrouver dans cette ville labyrinthe. C'est bien grâce à ce plan que Revel arrive à repérer les « bifurcations », les « croisements » (Butor 1956 : 50) et à avoir une idée sur la structure de la ville. Mais ce plan n'est pas exhaustif. Très vite, Revel devra l'accompagner d'un autre plan que lui propose Ann-Ariane, car le premier ne contient pas les noms de toutes les rues.

Ce second plan est également une réduction de la ville de Bleston. En effet, non seulement il représente la ville, mais il est également l'élément que va brûler Revel afin de prendre sa revanche sur Bleston (Butor 1956 : 266). À la suite de cet événement, Revel rêve que les lettres du mot Bleston sont en train de brûler et que finalement, « tout s'est effacé » (Butor 1956 : 267). Mais l'incendie de ce plan n'a aucun effet sur la ville de Bleston. Au contraire, celle-ci est toujours aussi vivante, et Revel est obligé de remplacer ce plan par un nouveau qu'il va également acheter chez Ann Bailey, mais qui à son tour ne reflète pas la réalité de la ville : « le dessin des rues n'a pas changé sur le papier, alors que dans la réalité il a subi quelques modifications légères » (Butor 1956 : 155). Ce fil d'Ariane n'est donc pas fiable, et à lui seul il ne pourra aider Revel-Thésée à s'en sortir de ce labyrinthe et à vaincre le Minotaure-Bleston.



### 3.2. Les guides et Le Meurtre de Bleston

Sur le coin gauche de sa table dans son nouveau logement, Revel a mis le plan de Bleston, *Le Meurtre de Bleston* (le roman de J.C. Hamilton) et le guide de la ville (Butor 1956 : 199). Ces trois textes jouent a priori le rôle de fil d'Ariane puisqu'ils servent de guide à Revel. Mais comme nous l'avons déjà vu, rien n'aide vraiment le personnage à s'y retrouver. Le plan de Bleston n'est pas exhaustif, il doit être complété par un autre plan et aidé du guide que Revel s'achète dans la collection « Notre pays et ses trésors ». *Le Meurtre de Bleston* qui lui fait découvrir certains lieux comme les Cathédrales et les restaurants asiatiques par le biais d'une intrigue policière ayant lieu à Bleston même, oriente Revel vers une recherche. Mais celle-ci va vite s'avérer trompeuse : ce livre qui était pour lui un fil d'Ariane, surtout dans l'énigme de l'accident de George Burton, va créer de nombreuses complications, et finit par semer le désordre au lieu de lui permettre d'y voir clair. Quant au guide, il lui a surtout servi à comprendre les tapisseries du Musée et le sujet de chacune d'elles, donc à le mener droit vers le labyrinthe.

### 3.3. L'écriture

Finalement, le fil d'Ariane auquel Revel a recours c'est l'écriture. Celle-ci est perçue comme le seul moyen de s'y retrouver, de mettre de l'ordre dans sa vie et de prendre le dessus sur Bleston. Cette écriture correspond à la superposition au *Meurtre de Bleston* d'un nouveau livre qui sera désormais son guide et dont il est lui-même l'auteur, un livre où il tente d'opposer à la confusion de son vécu un ordre qui sera établi par la stabilité et la consistance cherchée de son écriture.

Lorsqu'il décide de se mettre à écrire, la moitié de l'année s'est déjà écoulée, et l'écriture devient une nécessité urgente afin de compenser le temps perdu. Plusieurs obstacles l'avaient en effet empêché d'écrire : l'enlèvement et l'engourdissement causés par Bleston, mais aussi et surtout l'absence de table dans sa chambre à l'Ecrou. À chaque fois que Revel évoque sa chambre à l'Ecrou, il précise qu'« il n'y avait pas de table » (Butor 1956 : 53). Dès le début, le projet d'écriture se place sous l'augure d'une lutte constante : l'écriture nécessite un espace approprié et du temps, deux éléments qui manquent à Revel. Cependant, un personnage d'une importance apparemment moindre dans le roman, Horace Buck, va donner le bout d'un fil d'Ariane à Revel, le logement qui va lui permettre de se mettre à l'œuvre : « C'est grâce à lui, dont je n'aurais jamais attendu de secours, que j'ai enfin découvert cette chambre où je puis demeurer, cette table où je puis écrire » (Butor 1956 : 122).

Après s'être assuré l'espace et le temps indispensables à l'écriture, Revel doit s'approprier le matériel nécessaire. Les feuilles blanches sont achetées chez Ann Bailey, ce qui encore une fois permet de considérer ce don d'Ann comme un fil d'Ariane. C'est elle qui lui fournit la matière première afin qu'il puisse sortir du labyrinthe qui le cerne, afin qu'il puisse l'emporter sur Bleston et sortir intact de cette ville enlisante et étouffante. L'écriture de Revel apparaît comme une construction qu'il qualifie d'« édifice » (Butor 1956 : 333) à la vue de l'empilement des pages sur sa table d'écriture. Cet édifice lui sert d'arme et de « rempart » (Butor 1956 : 261) contre la ville qui cherche à l'égarer sur tous les plans. En effet, il affirme qu'il s'est « défendu », et que l'écriture lui a permis de se sauver et de s'y retrouver : « Ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston » (Butor 1956 : 247).

L'écriture est à la fois salvatrice et cathartique puisqu'elle lui révèle le chemin de la sortie. Mais elle est également cathartique de par l'importance du moment où elle est déclenchée. En effet, c'est lorsque Jacques Revel est au plus profond de son aliénation c'est-à-dire suite à l'incendie du plan, cet acte « insensé » (Butor 1956 : 261), qu'il décide d'écrire pour « [se] guérir, pour éclaircir ce qui [lui] était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour [se] réveiller de cette somnolence qu'elle [lui] instillait » (Butor 1956 : 261).

Mais son écriture apparaît également comme une « recherche [...] lente et dure » (Butor 1956 : 247), les semaines pendant lesquelles il écrit sont des semaines de « tribulations » (Butor 1956 : 294). Son ouvrage de narration prend beaucoup de son temps. Et au fur et à mesure que son écriture avance, il se rend compte de la difficulté voire de l'impossibilité de venir à bout de son projet. Très tôt, son écriture apparaîtra elle aussi comme labyrinthique, comme si la contagion avait touché la seule arme que possède Revel, ou comme si l'écriture était elle-même, par nature, un labyrinthe dont il faut trouver l'issue.

## II - L'ÉCRITURE LABYRINTHIQUE

### 1. UN LABYRINTHE TEMPOREL

Le journal intime est défini par Philippe Lejeune comme un récit dont la perspective du narrateur est rétrospective (Lejeune 1975 : 14). Par définition, il s'agit donc d'un récit ultérieur traitant d'événements antérieurs propres à la vie du narrateur. Or la narration de Jacques Revel est bien autodiégétique, c'est-à-dire que c'est le narrateur lui-même qui écrit sa propre vie ou une certaine période de sa vie qu'il organise en semaines et en journées datées.

#### 1.1. Deux séries temporelles

Au début de sa narration, Revel semble entreprendre un récit au passé en respectant la chronologie des événements. Mais au fur et à mesure que le récit avance, le narrateur commence à mêler événements présents et passés. Par exemple, Revel nous précise dès les premières pages de son récit qu'il vient d'acheter un plan à Ann Bailey (Butor 1956 : 13), alors qu'il est en train de raconter le premier jour de son arrivée à Bleston. Nous distinguons dès lors l'existence des deux séries temporelles évoquées par George Burton dans sa théorie du roman policier : le temps de la narration et le retour dans le passé déclenché par « l'explosion d'un malheur » dont « nous cherchons [les] origines » (Butor 1956 : 225). En fait dès la première page de *L'Emploi du temps*, apparaît cette dualité temporelle d'après la morphologie de la page : l'inscription « Mai, octobre » en haut de page met clairement en évidence l'entrecroisement de deux séries temporelles. Le premier mois évoque le moment de la narration, alors que le second renvoie au temps des événements racontés. Pendant tout le mois de mai, Revel raconte les événements du mois d'octobre sans qu'il n'y ait trop de confusion ou de mélange avec d'autres périodes. À partir de la seconde partie du roman commence un entremêlement plus ample qui voit son apogée dans les trois dernières parties de *L'Emploi du temps*. Celles-ci présentent en effet une confusion temporelle de plus en plus déroutante. Par exemple durant le mois de juillet, Revel évoque en alternance les événements des mois de mai, juillet et décembre. L'inscription passe de « Juillet, mai » à « Juillet, juillet, décembre », en passant par « Juillet, mai, juillet », « Juillet, juillet », « Juillet, juillet, décembre », et « Juillet, décembre », sans que le narrateur ne suive d'ordre précis. Il y a donc un entremêlement constant des deux séries temporelles ce qui évoque clairement l'aspect labyrinthique, le labyrinthe étant « essentiellement, un entrecroisement de chemins » (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 554). Tout se passe comme si au fur et à mesure que Revel écrit, une complication temporelle survenait, complication due au décalage entre le temps de la narration et celui des faits racontés puisque comme Revel l'affirme dès le début, il commence à écrire après que la moitié de l'année s'est écoulée (Butor 1956 : 9). Revel croit qu'il pourra en cinq mois réduire ce décalage au point de l'annuler définitivement, mais il finit par réaliser sa méprise (Butor 1956 : 247).

## 1.2. Le présent de l'écriture

Cette écriture qui essaie de contrôler le temps du récit, est à son tour dominée par un temps, le temps de cette écriture. La complication temporelle évoquée plus haut est donc due également au fait que lorsque le narrateur écrit son histoire, il se trouve toujours dans cette ville qui cherche encore à l'égarer. Le présent apparaît comme un obstacle à l'écriture, devenant ainsi un élément majeur de l'aspect labyrinthique de l'écriture de Revel. Par exemple, le "temps" présent joue son jeu en utilisant le beau "temps", chose rare à Bleston, afin d'empêcher l'achèvement de l'ouvrage de Revel. Ce dernier comprend le piège que la ville essaie de lui tendre, et affirme à ce propos : « Comme elle est rusée cette ville ! [...] Mais loin de m'abandonner à ces tentations que je sais si provisoires, [...] je continuerai à ramper vers la mémoire, à ajouter ligne après ligne, page après page, à ce souterrain que je creuse vers mon réveil » (Butor 1956 : 152).

La ville de Bleston tente alors d'employer une autre ruse, l'« accident » de George Burton qui est narré dans la troisième partie. En effet, Lorsque Jacques Revel découvre que son ami George Burton a été victime d'un « accident », il n'arrive plus à écrire correctement : « Mais la nouvelle de cet "accident" qui vient de le frapper, deux mois plus tard, embrouille en moi le souvenir de toutes ses phrases d'alors » (Butor 1956 : 213). Dès lors, le présent s'impose fortement au récit de Jacques Revel qui doit analyser, en plus de l'emprise de Bleston sur lui, l'histoire de cet accident mystérieux déclenchant ainsi une certaine « enquête policière » qui n'est en réalité qu'illusoire et vouée à l'échec.

Plongé dans son projet d'écriture, Revel est obligé de sacrifier certaines de ses activités présentes dans le but de venir à bout de son écriture : il « écrivai[t] tous les soirs de la semaine » et avait donc « beaucoup moins de temps pour voir Ann et Rose, pour voir James Jenkins en dehors de chez Matthews and Sons, pour voir Lucien ou Horace » (Butor 1956 : 245). L'écriture l'ôte donc au présent, tout comme le présent l'éloigne de l'écriture. En effet, l'annonce des fiançailles de Rose et Lucien le mardi 29 juillet, empêche Revel de poursuivre sa narration, et sa page reste inachevée (Butor 1956 : 248). Cette page est la preuve même de l'impasse labyrinthique, du chemin interrompu qui se heurte à un obstacle. L'envie lui prend même de renoncer à son travail d'écriture qu'il considère comme responsable de la perte de Rose puisqu'il l'a perdue « parce qu'[il] s'enfermait dans cette chambre » pour écrire : « À quoi bon maintenant continuer cet immense, et absurde effort pour y voir clair, qui ne m'a servi qu'à mieux me perdre ? » (Butor 1956 : 249). Bleston a su retourner l'arme utilisée par Revel contre lui et, effectivement, Revel suspend sa narration pendant quatre jours. Mais le lundi 4 août, il se remet à son travail d'écriture, reconnaissant que « c'est la seule issue » (Butor 1956 : 253). En effet, le but de son écriture n'est pas encore atteint, il n'a pas pu se libérer de l'acte insensé auquel l'a poussé Bleston à savoir l'incendie du plan de la ville : « J'ai compris que cet acte accompli dans la nuit du dernier dimanche d'avril, cet acte profondément déraisonnable évidemment ne se laisserait pas noyer [...], tant que je ne me serais pas libéré de l'emprise [...], tant que je ne serais pas remonté au jour » (Butor 1956 : 263).

Le présent apparaît donc comme une entrave au projet de Revel. Il s'affirme par les incidents présents qui s'imposent, mais aussi par ce temps présent qui ne cesse de passer. Revel semble oublier qu'il n'a pas que sept mois à raconter, mais plutôt douze, puisque le temps continue de s'écouler et le « travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accumulent » (Butor 1956 : 263). Revel finit bien par comprendre que « le temps commence à [le] presser » (Butor 1956 : 106) et cette constatation le mène à modifier sa façon d'écrire. Lui qui essayait « d'épouser le plus fidèlement possible la succession des jours anciens », se voit « contraint d'interrompre l'ordre » (Butor 1956 : 173) qu'il suivait dans son récit afin de pouvoir insérer les événements présents dont l'importance s'accroît au fur et à mesure du récit.



### 1.3. Analepses et prolepses

L'entrecroisement des deux séries temporelles, le présent de narration et le passé narré, crée au sein de l'écriture de Revel une multitude d'analepses et de prolepses (Genette 1972 : 118) qui renforcent le caractère labyrinthique de son texte. Celles-ci sont d'ordre interne et non pas externe. En effet, le récit primaire, c'est-à-dire la narration par Jacques Revel de son séjour à Bleston, est délimité : la diégèse commence le premier octobre et se termine le 30 septembre. Rien n'a lieu avant le début du récit ni après la fin. En cernant le récit de cette manière, Revel semble lui-même coincé dans ce récit et par suite dans son séjour à Bleston qui le dénuie de tout passé et de tout avenir, cerné dans ce labyrinthe du temps blestonien dont il ne sortira que parce qu'il était décidé dès son arrivée de la date de son départ. Le récit premier apparaît donc comme atemporel et détaché de toute réalité extérieure. Mais au sein même de ce récit se trame tout un labyrinthe temporel dû à l'entremêlement d'événements des trois temps, passé, présent et futur.

Dans ce récit à la première personne, les prolepses (Genette 1972 : 118) fusionnent « du fait même de son caractère rétrospectif déclaré » (Genette 1972 : 155). Dès le début, Revel affirme qu'il a dû racheter un plan à Ann Bailey, mais nous ne savons pas pourquoi, ni où est le premier plan. C'est surtout cet événement là que Revel annonce à plusieurs reprises sans pour autant l'explicitier. Ce n'est qu'au fur et à mesure de la narration qu'il en détaillera les faits. Ces prolepses répétitives ont pour rôle d'annoncer un événement et donc de provoquer l'attente du lecteur, mais aussi et surtout de mettre en évidence cet incident, d'insister sur son importance que le lecteur averti décèlera et finira par considérer comme l'événement central du roman. De même, les analepses (Genette 1972 : 118) existent en grand nombre dans le récit du fait qu'il s'agit apparemment d'une « enquête policière » dans le sens où Revel la voit. C'est par excellence la technique du récit policier telle que définie par George Burton :

Dans le roman policier, le récit explore peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence, [...], puisque dans la réalité, trop souvent, c'est seulement lorsque l'explosion du malheur est venue troubler notre vie que, réveillés, nous cherchons ses origines. (Butor 1956 : 225)

Les analepses servent à déceler les motifs et circonstances du crime dans le récit policier, c'est-à-dire dans *L'Emploi du temps* l'« accident » de George Burton, mais aussi et surtout à remonter vers les origines du réel malheur de Revel, cet acte insensé qu'il cherche à supprimer, à savoir l'incendie du plan de Bleston.

L'entremêlement du passé, du présent et du futur renforce l'aspect labyrinthique du temps dans l'écriture de Revel, et ne sert qu'à mieux le dérouter, « l'essence même du labyrinthe » étant de « circonscrire dans le plus petit espace possible l'enchevêtrement le plus complexe de sentiers et de retarder ainsi l'arrivée du voyageur au centre qu'il veut atteindre » (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 554). Le labyrinthe temporel dans lequel s'égaré le voyageur français le retarde, il n'aura pas le temps de finir son ouvrage, de tout raconter, menacé à plusieurs reprises de trous de mémoire, de confusion, voire d'amnésie. L'égaré temporel engendre en effet l'égaré de Revel dans la mémoire, le labyrinthe blestonien devenant dès lors un avatar du labyrinthe mnémonique.

## 2. UN LABYRINTHE MNÉMONIQUE

Dans *Figures III*, Gérard Genette affirme que « l'anachronisme des souvenirs [...] procéd[e] [...] du travail de la mémoire » (Genette 1972 : 271). Ce travail, c'est celui-là même qu'entreprend Jacques Revel dans la narration de son récit diariste, cette volonté de retourner aux premiers jours de son arrivée à Bleston, devenant ce narrateur autodiégétique dont parle Genette, « capable d'assumer personnellement, d'authentifier et d'éclairer de son propre commentaire l'expérience spirituelle qui donne son sens final à tout le reste, et qui demeure le privilège du héros » (Genette 1972 : 396).

## 2.1. Le retour vers la mémoire

L'élément déclencheur de la narration de Revel est l'incendie du plan de Bleston comme nous l'avons déjà vu. Pour arriver à cet acte qualifié d'insensé par le narrateur, celui-ci a souffert différents supplices imposés par Bleston. Le moment de l'écriture correspond au moment du réveil de Revel. Dès lors, le narrateur perçoit son écriture comme une « véritable recherche » :

C'est maintenant que commence la véritable recherche ; car tous les événements que j'ai enregistrés jusqu'ici m'étaient revenus souvent en mémoire pendant ces sept mois, clairs, intacts, datés sans méprise possible de ces sept premiers jours bien différenciés qui forment une période bien détachée. (Butor 1956 : 45)

Cette première période est encore bien claire et précise dans l'esprit du personnage puisqu'il n'est pas encore contaminé par l'air de Bleston qui cherche à l'embrouiller et à l'égarer. Il est capable de tout revoir, « très clairement » (Butor 1956 : 10) comme il l'affirme lui-même. Mais petit à petit, Revel sent les événements passés lui échapper, d'où la nécessité urgente de se mettre à son journal afin de « reprendre possession de tous ces événements qu'[il] sen[t] fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer » (Butor 1956 : 46). La mémoire de Revel est menacée, et avec sa mémoire son propre être dans cette ville « envoûtante ». Il cherche donc par l'écriture à « reconquérir pied à pied [ses] propres terrains » (Butor 1956 : 46), à « retrouver celui qu'[il] avai[t] été avant de débarquer ici, et qui s'effaçait dans une immense distance » (Butor 1956 : 70). Revel a besoin de se souvenir pour se sauver. Il sait que son ouvrage consiste à « ramper vers la mémoire, à ajouter ligne après ligne, page après page, à ce souterrain qu'[il] creuse vers [son] réveil » (Butor 1956 : 152) pour « se délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil » (Butor 1956 : 105), et l'écriture devient une sorte de thérapie que suit Revel tous les jours de la semaine et dont il se repose pendant les week-ends.

Au fur et à mesure que son projet avance, Revel se sent s'enfoncer de plus en plus, se perdre dans les chemins sinueux de la mémoire et du temps. D'ailleurs, l'écriture de Jacques Revel qui paraît au début assez sûre d'elle-même commence petit à petit à se noyer dans la confusion à cause justement des trous de mémoire dont il souffre. Pendant la dernière semaine du mois de mai, en essayant de « retracer le détail de ces randonnées », Revel constate que « tout cela se confond dans [sa] tête » (Butor 1956 : 61). Son récit est scandé d'expressions telles que : « Je ne sais plus » (Butor 1956 : 47-168), « je ne me souviens pas » (Butor 1956 : 70), « je ne distinguais plus » (Butor 1956 : 84), « je ne m'en souviens plus » (Butor 1956 : 154). L'écriture apparaît donc bien comme un effort constant et pénible de se remémorer, car tout devient « si lointain, si flou » (Butor 1956 : 169) que Revel court le risque de faire des « inexactitudes » et des « oublis » (Butor 1956 : 174). D'ailleurs, Revel conçoit ses souvenirs comme une série de « bandes plus ou moins claires séparées par de larges zones d'ombre » (Butor 1956 : 385). L'entremêlement constant de ces zones d'obscurcis et d'éclaircis évoque une fois de plus l'entrecroisement des chemins du dédale.

## 2.2. Le mécanisme de la pensée

*L'Emploi du temps* traduit dans cette quête de souvenirs, le mécanisme de la pensée humaine. Revel l'a bien compris : le labyrinthe blestonien, c'est aussi le trajet de la mémoire, le fonctionnement de sa pensée propre qui le mène d'un souvenir à un autre. Lorsque Revel évoque un certain événement, sa mémoire, par le biais d'une trame excessivement complexe, le mène vers un autre événement, et il risque ainsi de perdre le fil de ses idées, le fil d'Ariane indispensable à la sortie du labyrinthe de la mémoire. Par exemple, lors de sa visite au Musée d'Histoire Naturelle de l'Université, Revel contemple une mouche. La vision de cette mouche le mène à l'image de la mouche dans la bague de Madame Jenkins et à celle qu'il avait vue dans la chambre d'hôpital de George Burton, puis à la Nouvelle Cathédrale, au grand magasin de Bleston, à la maison des Jenkins, à James, à l'accident de George Burton, au *Meurtre de*

*Bleston*, à Ann, à la foire, etc. (Butor 1956 : 308-309). Le narrateur qui se sent pris par le temps, est de surcroît retardé par l'enchaînement de ses souvenirs. Vers la fin de sa narration, Revel énonce une sorte de vérité sur le fonctionnement de cette mémoire en rapport avec les lacunes et les négligences de la pensée, ainsi que sur son mécanisme complexe :

Ainsi, chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé, et cette accession de certaines régions à la lumière généralement s'accompagne de l'obscurcissement d'autres jadis éclairées qui deviennent étrangères et muettes jusqu'à ce que, le temps ayant passé, d'autres échos viennent les réveiller. (Butor 1956 : 388)

Revel comprend non seulement le mécanisme, mais également la nécessité de ce retour vers « d'autres périodes qu'il est nécessaire de ranimer pour y retrouver le secret perdu de leur puissance bonne ou mauvaise » (Butor 1956 : 388). Bref, par son écriture, Revel entreprend en quelque sorte une œuvre sur la mémoire puisque toute sa narration consiste à se rappeler des mois passés à *Bleston*, à récupérer et revivre les moments antérieurs dans le but de retrouver son moi perdu. Il entreprend donc la construction d'un édifice écrit, d'un édifice de mémoire propre dont la forme s'avère à son tour être labyrinthique.

### 3. UNE FORME LABYRINTHIQUE

#### 3.1. Le support

Dans son ouvrage sur Michel Butor, Pierre Brunel qualifie le texte de Jacques Revel de « dangereusement labyrinthique » (Brunel 1995 : 11). Tout d'abord, le choix du support reflète cet aspect labyrinthique. En effet, Revel entreprend sa narration sur des feuilles blanches qu'il a achetées à Ann Bailey. Ces feuilles sont libres, c'est-à-dire qu'elles ne forment pas un ensemble compact et ne sont reliées que par la succession que Revel essaie de maintenir en numérotant les pages. Le matériel utilisé pour l'écriture apparaît donc comme la prémisse d'une écriture labyrinthique, les feuilles blanches courant le risque de se mélanger, de s'éparpiller ou de se perdre à tout moment.

Au fur et à mesure que son écriture progresse, les pages noircies se multiplient sur le coin gauche de la table du narrateur. L'écriture de Revel apparaît comme un tissage, comme un ouvrage qui, petit à petit, commence à prendre forme. Son entreprise est une « description exploratrice qu'[il] compose, forge et tisse » (Butor 1956 : 350), un « cordon de phrases », qu'il a « commencé à [...] tresser » (Butor 1956 : 247) au début du mois de mai. Très vite, Revel se sent pris dans cette « toile » et sent « tout autour de [lui], les fils de la chaîne envahir la trame comme une marée » (Butor 1956 : 288), cette « chaîne de phrases » qui devrait le mener vers la sortie des « labyrinthes », mais qui se transforme elle-même en labyrinthe, en une chaîne qui l'enlise et le mène à sa perte. Il y a donc bien confusion, entremêlement des mailles dans ce tissage de phrases qui s'accumulent.

#### 3.2. La phrase

Accumulation de pages, mais également accumulation de phrases longues et amassées qui peuvent s'étendre sur plusieurs lignes voire plusieurs pages, ce qui exprime une certaine lenteur qui va à l'encontre du projet de Jacques Revel. Cette lenteur reflète l'errance du narrateur, son égarement dans cette ville labyrinthique et par suite la perte de soi qu'il y connaît.

Le texte de Revel voit également une profusion de lacunes et d'incomplétudes. Dès la seconde partie, « la fatigue et l'heure » (Butor 1956 : 169) empêchent Jacques Revel de continuer sa narration. Les points de suspension montrent effectivement l'inachèvement de cette page qui constitue comme une annonce des inachèvements futurs ainsi que de l'ultime inachèvement qui est bien évidemment celui du roman en entier : l'évocation de cette journée du 29 février à jamais perdue et qui va s'effacer de plus en plus de la mémoire de Revel. Ce

dernier n'a plus « le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février » (Butor 1956 : 394), la dernière page se terminant à cause du départ définitif de Bleston.

Dans ces phrases longues et déroutantes apparaît fréquemment le processus de répétition nécessaire comme fil d'Ariane afin de pouvoir s'y retrouver. Le récit répétitif découle tout d'abord du fait de l'enquête entamée par Revel. Dans le but de comprendre ce qui s'est passé et de découvrir l'issue du mystère de l'accident, Revel a tendance à reprendre des éléments afin de les mettre ensemble comme les pièces d'un puzzle. En outre, le procédé anaphorique sert dans l'écriture à retourner au récit premier : en effet, les digressions faites par Revel pendant sa narration lui font presque lâcher le fil qu'il doit rattraper en retournant au thème qui constitue le sujet de sa narration et en reprenant des idées ou des termes déjà utilisés. Mais cette répétition du même terme évoque aussi la stagnation ou plutôt le fait de tourner en rond et de revenir au même point. Le récit de Revel du vendredi 8 août n'avance pas ; ce n'est qu'une lamentation qui n'ajoute rien au récit, une sorte de pause narrative qui encore une fois, retarde le récit de Revel et n'aide en aucun cas à réduire la distance de sept mois qu'il doit rattraper.

### 3.3. La mise en abyme ou une "réflexion" de et sur l'écriture

Le récit de Revel est également labyrinthique du fait qu'il est chargé de mises en abyme qui font perdre le narrateur lui-même, ainsi que le lecteur. Dans son ouvrage intitulé *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach affirme que la mise en abyme « s'est trouvée associée dès l'origine au Nouveau Roman dont elle est apparue d'emblée comme l'une des marques distinctives » (Dällenbach 1977 : 152). Sa présence est en effet essentielle dans *L'Emploi du temps*, et en constitue même le vecteur principal. Dällenbach compare les mythes à des « centres générateurs qui ne cessent de proliférer et qui finissent par couvrir de leurs réseaux infiniment diversifiés tout l'espace du roman » (Dällenbach 1972 : 16). L'écriture de *L'Emploi du temps* devient en effet labyrinthique, réflexion du mythe de Thésée.

Le texte de *L'Emploi du temps* est avant tout construit sur une mise en abyme essentielle : le journal de Revel contenu dans le roman de Michel Butor. Si le livre que nous avons sous la main n'était pas marqué du nom de l'auteur « Michel Butor » et classé dans la catégorie « Roman », ce serait plutôt un journal intime écrit par un certain Jacques Revel. C'est comme si l'auteur avait passé le relais à ce narrateur fictif, et en se distanciant de la sorte, il procède à une réflexion sur le roman en général et sur l'écriture du Nouveau Roman. Le roman de Butor contient le journal de Revel, le contenu donnant ainsi un sens nouveau au contenant : ce récit à la première personne dans lequel se noie le narrateur, nous présente la structure éclatée du Nouveau Roman (par opposition au roman réaliste bien structuré du XIX<sup>ème</sup> siècle), ce roman en recherche permanente qui ne cesse de réfléchir sur sa genèse, son développement et son achèvement. La mise en abyme du journal de Revel dans le roman de Butor apparaît comme un aspect essentiel de cette écriture à caractère labyrinthique puisqu'elle offre l'image d'un entremêlement de genres, le journal ou le récit diariste devenant un roman et vice-versa.

Le journal de Revel qui est une recherche personnelle, est aussi en même temps une recherche sur l'écriture, et c'est ce que Butor entend lorsqu'il dit que « le roman tend naturellement et il doit tendre à sa propre élucidation » (Butor 1960 : 11). Donc en passant le relais à un narrateur-auteur, non seulement Butor utilise une technique d'appréhension du roman et de la réalité largement employée dans l'écriture moderne, mais en plus, il part d'un genre traditionnel, ce journal intime qui est déjà une recherche, afin de déboucher sur une nouvelle vision du roman, cette recherche restant constamment inachevée, tout comme l'est le journal de Revel et par suite le roman de Butor. Reste à ajouter le jeu temporel qui apparaît dans le journal intime et qui est le meilleur reflet de cette recherche sur la temporalité qu'entreprend le Nouveau Roman. Selon Butor, dans le roman « il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture » (Butor 1992 : 118), et l'exemple du journal de Revel offre essentiellement une réflexion sur ces trois temps et aide

par la suite le roman à réfléchir sur lui-même, le journal n'étant alors qu'une « réflexion » du roman.

Dans son texte, Revel évoque à plusieurs reprises le motif du miroir. Lafille est le premier à analyser ce « miroir intérieur au récit » (Lafille 1954 : 26) et sa valeur en tant que « procéd[é] de reflets et d'inclusion » (Lafille 1954 : 113). La ville de Bleston est en effet une ville spéculaire, une ville de miroirs où tout se reflète d'où la confusion entre l'image réelle et sa réflexion dans les miroirs de la ville. Les gouttes de pluie, miroirs, participent à cette conception de Bleston comme une ville trompeuse, une ville où la frontière entre la réalité et l'illusion est floue, une ville-dédale qui égare le voyageur du début de son séjour à sa fin.

Le miroir dans *L'Emploi du temps*, c'est aussi le reflet de textes sur un texte, de romans sur le roman, de représentation de villes sur un texte de la ville, de rêves sur un rêve, et du texte sur lui-même.

Le texte sur Bleston, c'est-à-dire le journal de Revel, contient d'autres textes sur Bleston, à savoir les plans de la ville, le guide et *l'Evening News*. Tous ces éléments qui devaient servir de fil d'Ariane à Revel dans cette ville dédale, s'avèrent être eux-mêmes labyrinthiques comme nous l'avons déjà vu plus haut, d'où le besoin de Revel de superposer à ces textes un autre texte sur la ville, le journal de ses jours à Bleston. Le texte sur Bleston c'est aussi le roman de J.C. Hamilton, ce fratricide fictif qui a lieu dans Bleston même, dans les Cathédrales de Bleston. L'intrigue de ce roman policier voit sa réflexion sur la diégèse de *L'Emploi du temps*, une certaine coïncidence des faits rapprochant arbitrairement les frères Winn du *Meurtre de Bleston*, des frères Tenn, amis du cousin des sœurs Bailey. L'effet spéculaire de ressemblance entre ces deux niveaux narratifs est évident, le roman mis en abyme empiétant sur le récit de Revel de telle façon qu'il est difficile de séparer de manière catégorique ces deux niveaux. *Le Meurtre de Bleston* guide Revel dans sa recherche. Il mène une enquête policière en se basant sur des éléments fictifs contenus dans un roman dont l'auteur apparaît sous un pseudonyme, J.C. Hamilton. Petit à petit, Revel comprend que ce roman ne correspond qu'imparfaitement à sa réalité, qu'il n'est finalement qu'un moyen de le noyer dans l'illusion, et que l'« accident » de George Burton qui déclenche l'enquête de Revel à partir de preuves fictives incluses dans le roman de Hamilton, n'est qu'un « mauvais rêve agencé pour mieux [le] perdre, pour [le] confondre » (Butor 1956 : 345). Au moment où Revel dépasse le roman de Hamilton, au moment où il y a divergence entre *Le Meurtre de Bleston* et la réalité de Bleston au sujet de la Nouvelle Cathédrale, Revel décide de ne plus prendre pour guide ce roman qui l'a mené depuis son arrivée, et de prendre les choses en mains. Les textes emboîtés ne sont donc que les prémisses du texte final sur Bleston, l'œuvre de Jacques Revel. Leur inefficacité en tant que guide engendre la nécessité d'un texte autre, leurs mises en abyme n'étant finalement que la prospection de ce texte futur en train de germer.

Outre des textes sur la ville, la représentation écrite sur Bleston faite par Jacques Revel contient des représentations imagées d'autres villes qui apparaissent à travers l'écran du Théâtre des Nouvelles, autre avatar du miroir. Ces différentes villes s'entremêlent avec Bleston dans l'esprit de Revel, lui qui les superpose et les compare les unes aux autres constamment. La mise en abyme a donc ici un rôle spéculaire, quelques fois d'ordre de la ressemblance comme par exemple Athènes et Rome qui brûlent comme Bleston, et à d'autres moments de l'ordre de la dissemblance comme dans le cas du ciel de Bleston qui ne ressemblera jamais à celui de la Crète. Revel a bien remarqué ces villes qui lui apparaissent « au travers de leur écho dans Athènes [...] comme le foyer d'une gigantesque résonance, telle une flamme qui se multiplie dans une enceinte de miroirs en quantité d'images d'elle-même » (Butor 1956 : 319). La mise en abyme éclaire le narrateur ainsi que le lecteur sur la réalité de Bleston, mais les plonge aussi dans une confusion : Bleston serait-elle une ville qui se trouve derrière l'écran ou devant ? En d'autres mots cette Belli Civitas ferait-elle partie des villes anciennes et disparues comme l'Ancienne Athènes ou la Rome des Empereurs, ou serait-elle la Bleston nouvelle, ville industrielle et réelle telle qu'Oxford ou San Francisco ? L'oscillation entre la fiction derrière l'écran et la réalité de Bleston, reflétée par le procédé de mise en abyme nous ramène une fois de plus au même point, le caractère labyrinthique de l'écriture de Butor, et du roman en entier.



Œuvres emboîtées, mais aussi rêves emboîtés. En plus du récit de ses jours à Bleston, Revel évoque trois rêves qu'il raconte dans son récit *Les récits de rêve dans L'Emploi du temps* tendent à passer sans analyse de la part de Revel, comme si leur narration était suffisante à exprimer leur contenu, sans besoin d'explicitier plus qu'ils n'en disent. Le premier rêve de Revel est celui qu'il raconte le jeudi 7 août, ce rêve où le narrateur voit les lettres de BLESTON brûler dans son assiette et celles de Lucien et de Burton. Ces trois personnages sont complices du « meurtre » de Bleston. La relation entre les niveaux narratifs du rêve et de la diégèse est ici d'ordre spéculaire. Le rêve reflète la réalité de ce qui s'est passé, Burton ayant brûlé Bleston par son roman, Revel l'ayant fait par le biais de l'incendie volontaire du plan de Bleston, et Lucien, coupable de trahison en complicité avec Revel, et responsable en partie de ce « meurtre » manqué de Bleston, l'accident de George Burton. Le rêve est donc un miroir des actes de chacun des personnages. Dans son chapitre intitulé *La Littérature et la nuit*, Butor affirme : « Le premier aspect du rêve que je voudrais souligner, c'est son réalisme » (Butor 1982 : 24). Le rêve est en effet reflet de cette réalité, même s'il ne l'est que de façon symbolique qui nécessite un certain déchiffrement et une interprétation à la lumière de la réalité du sujet rêveur. Cette mise en abyme du rêve est d'ordre « rétrospectif », c'est-à-dire qu'elle « réfléchit après coup l'histoire accomplie » (Dällenbach 1977 : 83). Elle n'a d'importance que dans la mesure où elle représente en image la culpabilité de Revel et la réalité qu'il est en train de vivre, tout en faisant remonter à la surface ses craintes les plus enfouies. Tout se passe comme si le rêve faisait partie des moyens utilisés par Bleston pour mieux perdre Revel, augmentant ainsi sa souffrance et mettant à nu sa culpabilité.

Le second rêve raconté par Revel est celui qu'il fait la nuit du vendredi 12 septembre. Revel voit la Nouvelle Cathédrale s'animer, devenir vivante avec tout ce qu'elle contient, réduisant les habitants de Bleston à cet état de passivité, voire de mort puisqu'ils se trouvent tous « sous l' « X » d'ombre de la croisée du transept » (Butor 1956 : 366), ce même « X » ou dans *Le Meurtre de Bleston* se trouve la victime. Cet anthropomorphisme de la Nouvelle Cathédrale traduit l'importance de ce bâtiment que le personnage n'avait pas beaucoup valorisé, son importance dans cette ville qui est en train de renaître malgré toutes les tentatives de « meurtres » de Bleston. Encore une fois la relation entre la diégèse et le récit méta-diégétique est d'ordre spéculaire : le rêve apparaît comme une représentation symbolique de la victoire de Bleston-Phénix, comme une mise en abyme rétro-prospective (Dällenbach 1977 : 83) déclenchée par la vue antérieure du « nouveau grand magasin presque achevé, débarrassé de sa palissade », et prévoyant son ouverture ultérieure de par l'inscription « ouverture au mois de novembre avec une grande vente-réclame » (Butor 1956 : 365).

Finalement le dernier rêve dans *L'Emploi du temps* est celui que fait James Jenkins et qu'il raconte à Jaques Revel. Ce rêve n'est que la superposition de ce qui s'est passé la nuit de l'« accident » de George Burton, avec une correspondance exacte de faits et de temps. Jenkins en arrive à se demander « si ce qu'[il] avai[t] pris pour un rêve n'était pas la réalité, si ce n'était pas [lui] le coupable » (Butor 1956 : 373). Cette mise en abyme renvoie aux soupçons de Revel, soupçons qui auraient pu être fondés, mais dont Revel avait déjà écarté la possibilité de leur correspondance avec la réalité. En fait, jamais ni le lecteur ni le narrateur même n'auront la possibilité de savoir ce qui s'est réellement passé, Jenkins affirmant « qu'il était à peu près impossible qu'[il] se soi[t] trouvé dans Brown Street pendant l'accident » (Butor 1956 : 373). Le « à peu près » laisse place à toutes les possibilités, et le rêve mis en abyme ici n'est que cette mise en question constante de la réalité et de l'illusion dans Bleston, surtout que ce rêve est fait par Jenkins qui avait affirmé auparavant que dans cette ville « tout [...] n'est que voile » (Butor 1956 : 118). Ce voile c'est ce qui empêche de distinguer la réalité de l'illusion d'où l'aspect labyrinthique de l'écriture, et ce qui va engendrer un questionnement permanent, non seulement sur la réalité des événements de la diégèse, mais aussi et surtout sur l'écriture en tant que telle, sur le roman qui est à la fois fiction et miroir d'une réalité vécue par le lecteur. Cette mise en abyme éclaire le lecteur sur les propos suivants de Michel Butor :

Le récit nous donne le monde, mais il nous donne fatalement un monde faux. [...] Nous sommes à chaque instant obligés de faire intervenir dans les récits une distinction entre le

réel et l'imaginaire [...]. Le roman, fiction mimant la vérité, est le lieu par excellence d'un tel travail. (Butor 1992 : 110-111)

Le rêve apparaît donc comme un intermédiaire entre deux mondes, celui de la veille et de la lucidité de l'écriture d'une part, et celui du sommeil qui engendre une réflexion sur l'imaginaire et l'inconscient d'autre part. Cette oscillation réalité/illusion insiste également sur le fait qu'un « texte n'est jamais complètement terminé » (Butor 1982 : 9), qu'il existe donc une infinité de possibilités, nous invitant ainsi à réfléchir sur le roman en tant qu'« œuvre ouverte » selon le titre de l'ouvrage d'Umberto Eco. L'entremêlement des deux mondes de la réalité et de l'illusion nous mène à nous demander si finalement le récit de Revel ne serait pas un fantasme, si ces rêves ne seraient pas la réflexion d'un rêve plus large, le rêve de l'aventure d'un Revel héros mythique. Encore une fois la mise en abyme nous plonge dans un monde d'inconsistance où la séparation réel du vécu et imaginaire n'est jamais catégorique, d'où découle l'aspect essentiellement labyrinthique de l'écriture.

La mise en abyme du rêve est donc une réflexion sur l'écriture, mais celle-ci apparaît encore plus fortement dans le texte de Revel lui-même mis en abyme dans son propre texte. En effet, selon Dällenbach, « par l'intégration d'œuvres imaginaires et de citations, le livre se divise en un objet à la fois regardant et regardé, littéraire et méta-littéraire » (Dällenbach 1972 : 56). En intégrant, par mise en abyme, son propre écrit dans son récit, Revel se distancie par rapport à son écriture, la mise en abyme devenant miroir et réflexion de soi par soi. Dès lors, le miroir apparaît comme une « métaphore du livre » (Dällenbach 1972 : 62) un moyen pour le livre de se dédoubler de sorte que l'œuvre « se mir[e] dans le miroir de son propre spectacle » (Dällenbach 1972 : 66). Revel a très bien compris le rôle spéculaire de son écrit. Il voit en effet en la page blanche, un miroir :

Mais, ce qu'elle recouvre, c'est un miroir, cette épaisse couche de peinture que ma plume gratte, [...], pour me révéler peu à peu, au travers de toutes ces craquelures que sont mes phrases, mon propre visage perdu dans une gangue de suie boueuse. (Butor 1956 : 365)

Miroir de sa propre réalité, mais aussi miroir de son écrit. Grâce à la lecture de son propre récit qu'il entreprend, Revel commence à y voir plus clair, à comprendre son aveuglement et donc à déceler la « transparence » de son écrit. Revel se met en effet à relire « parce que les événements qui nous frappent, provoquent une mise en lumière progressive de ce qui a mené vers eux » (Butor 1956 : 370). La lecture est bien révélation, mais aussi réflexion, dans le sens où elle incite à réfléchir sur l'écriture, où elle explicite la genèse de l'écriture et éclaire l'auteur sur les événements qui ont mené à la mise en place de son écrit. Le lundi 28 juillet, Revel a devant les yeux cette première phrase qu'il a écrite, « Les lueurs se sont multipliées » (Butor 1956 : 246). Le narrateur, les yeux fermés, voit cette première phrase brûler, et ce qu'il voit en rouvrant ses yeux, ce sont « ces cendres qu'[il] retrouve maintenant » (Butor 1956 : 246). Trois mois après le début de son écriture, cette phrase est chargée d'une transparence nouvelle : le texte écrit pendant les mois de mai, juin et juillet éclaire le sens de cette phrase, mais aussi la lecture de cette phrase « à la lumière » de la suite du texte écrit, lui donne une sorte de transparence nouvelle. D'ailleurs, Jenkins lui avait dit à propos des romans policiers :

Il y en a que j'ai relus jusqu'à six fois, [...]. Ils prennent alors une sorte de transparence. A travers les illusions du début, vous entrevoyez la vérité dont vous avez plus ou moins gardé le souvenir. (Butor 1956 : 115)

Dans son écriture qui est « une véritable recherche », Revel entreprend ce processus de relecture afin de dévoiler la vérité qui s'y cache. Cette vérité qui se dévoile à Revel au fur et à mesure de son activité de lecture-écriture, c'est celle de la réalité de Bleston, cette ville à deux « voix », la « voix hargneuse, autoritaire et satisfaite » mêlée d'une « toute autre voix bien plus profonde, une voix de lamentation » (Butor 1956 : 369). L'étranger a trop fouillé dans Bleston, tout est désormais « éventré », « explosé » (Butor 1956 : 230) à cause de son intervention, de sa volonté de creuser jusqu'à découvrir la vérité cachée de la ville afin de la dominer et de la

détruire. Mais même si Revel a pu atteindre cette ville d'une certaine façon, même s'il a « su effectivement [lui] infliger cette blessure » (Butor 1956 : 345), Bleston n'en reste pas moins une ville forte, vivante, une ville qui malgré toutes les tentatives de meurtre auxquelles elle est exposée, renaît à chaque fois vengeresse et plus consistante. Cette dernière lui propose un « pacte » (Butor 1956 : 346) qu'il accepte, survivant ainsi à l'engloutissement de cette ville. En effet, au fur et à mesure que son écriture avance, le narrateur subit certaines transformations et devient un nouveau « moi ». Les phrases qu'il lit, écrites par son « moi ancien », se mélangent à celles qu'il écrit au moment même, « se teignant d'une autre lumière comme si leur signification avait mûri » (Butor 1956 : 369). Le pacte permet à Revel de voir Bleston « dans une nouvelle lumière » (Butor 1956 : 324). Il lui permet non seulement de se « protéger » et de « résister jusqu'à cette fin de septembre » (Butor 1956 : 324), mais aussi de faire émerger son nouveau moi clairvoyant et désormais conscient, ce moi qui a traversé les labyrinthes blestoniens pour aboutir à ce pacte final, libérateur et porteur de force et d'espoir. Son écriture finit par posséder un « son nouveau » (Butor 1956 : 385). C'est cette nouveauté, cette volonté de changement que Butor, par le biais de son narrateur Jacques Revel essaie de réfléchir, de mettre en place :

Dès que le roman réussira à s'imposer comme langage nouveau, imposer un langage nouveau, une grammaire nouvelle, une nouvelle façon de lier entre elles des informations choisies comme exemples, pour enfin nous montrer comment sauver celles qui nous concernent, il proclamera sa différence d'avec ce qu'on dit tous les jours, et apparaîtra comme poésie. (Butor 1992 : 111)

## CONCLUSION

Dans ses *Essais sur le roman*, Butor affirme que « ce n'est pas le romancier qui fait le roman, c'est le roman qui se fait tout seul, et le romancier n'est que l'instrument de sa mise au monde, son accoucheur » (Butor 1992 : 18). La seconde étape de l'écriture, après la page blanche, est donc cette activité de recherche ou de dévoilement du roman en latence. S'ensuit toute une mise au point de cette « accumulation » de phrases qui finissent par s'organiser en paragraphes et en chapitres. Tout comme Bleston doit être déchiffrée par Revel qui se perd dans ses labyrinthes, l'écriture de Revel doit l'être par son auteur et *L'Emploi du temps* doit l'être par son lecteur, pour déceler ce sens caché et pour « transformer sa mentalité » (Butor 1960 : 17) vers l'acceptation de toute nouveauté. Le mythe du labyrinthe apparaît donc comme une allégorie du roman, et la recherche entamée par Revel n'est que celle faite par Butor dans le but de trouver de nouvelles formes romanesques et d'aboutir à ce que l'époque contemporaine de l'auteur appelle le Nouveau Roman qui est une réflexion de soi par soi. Robbe-Grillet insiste sur cet aspect : « Le roman n'est pas un outil ; il ne sert pas à exposer, à traduire des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même » (Robbe-Grillet 1963 : 137).

Mais cette recherche se distingue par son aspect inachevé. Revel ne met son point final que parce que les conditions extérieures l'imposent, à savoir « la grande aiguille » qui « est devenue verticale » (Butor 1956 : 394) d'où l'imminence du départ. Or Revel n'a pas fini de raconter, et donc la forme romanesque n'a pas fini sa recherche sur soi. On ne saura jamais ce qui a eu lieu le 29 février, et tous les choix sont ouverts au lecteur. En effet, selon Butor, « un texte n'est jamais complètement terminé » (Butor 1982 : 9). Revel voit en son texte la « base pour un futur déchiffrement » (Butor 1956 : 350) et reconnaît la nécessité de la présence « d'autres lueurs consonantes » qui doivent le « renforcer » (Butor 1956 : 350). Ce texte relu par son propre auteur aura déjà des significations nouvelles lors de la seconde lecture, et prendra encore d'autres sens lorsque vu par les différents regards subjectifs des lecteurs pour qui la réception de ce récit offre « une nouvelle conscience de ce qu'est le roman » et des « relations qu'il entretient avec la réalité » (Butor 1960 : 11).

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Corpus**

Butor, Michel (1956). *L'Emploi du temps*. Paris : Les Editions de Minuit.

### **Ouvrages théoriques**

Albouy, Pierre (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Colin.

Brunel, Pierre (1992). *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : PUF.

Brunel, Pierre (1998). *Dictionnaires des mythes littéraires*. Paris : Ed. du Rocher.

Brunel, Pierre (1995). *L'Emploi du temps, Le texte et le labyrinthe*. Paris : PUF.

Butor, Michel (1960). *Répertoire I*. Paris : Les Editions de Minuit.

Butor, Michel (1982). *Répertoire V*. Paris : Les Editions de Minuit.

Butor, Michel (1992). *Essais sur le roman*. Paris : Tel Gallimard.

Dällenbach, Lucien (1972). *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Paris : Archives des Lettres Modernes.

Dällenbach, Lucien (1977). *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.

Eliade, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. Paris : NRF, Gallimard.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Cérès, Seuil.

Genette, Gérard (1992). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.

Hamon, Philippe (1997). *Poétique du récit*. Paris : Seuil.

Lafille Pierre (1954). *André Gide romancier*. Paris : Hachette.

Lejeune, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Robbe-Grillet, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Editions de Minuit.

Siganos, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF.

### **Articles**

Larivaille, Paul (1977). « L'Analyse morphologique du récit », *Poétique*, 19.

Sellier, Philippe (1984). « Qu'est ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, 55, oct.

### **Dictionnaires**

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.