

Passage de Milan et tradition réaliste

Mas'oud NAZRI-DOUST

Maître assistant, Université Shahid Chamran d'Ahvaz
nazridust@yahoo.fr

Vida Shahtalebi Hossein Abadi

MA ès-Lettres, Université Shahid Chamran d'Ahvaz
Assal@yahoo.com

(Date de réception : 26.11.2008, date d'acceptation : 31.12.2008)

Résumé

Passage de Milan est l'œuvre de Michel Butor, romancier, philosophe et critique du XX^e siècle. Une transition entre le style réaliste et l'art plus audacieux du Nouveau Roman, *Passage de Milan* peut être lu aisément par un lecteur habitué aux romans réalistes. Mais peu à peu, les divergences se dévoilent et illustrent bien un nouveau roman avec ses propres caractéristiques, dont la plus importante est la manière de présenter la réalité. Le but que nous visons dans cet article est de vérifier dans quelle mesure cette œuvre relève de la tradition réaliste et dans quelle mesure elle s'en écarte. Comme nous le verrons, ce roman, contrairement aux œuvres réalistes, ne désigne pas une réalité digérée et commentée par l'auteur ; il est plein de symboles et de fragments que le lecteur lui-même doit relier entre eux, pour découvrir et comprendre la complexité de la réalité. L'auteur lui propose seulement des gestes, des paroles et des pensées.

Mots-clés : description, personnage, Nouveau Roman, symbole, réalité

Introduction

Passage de Milan est le premier roman de Michel Butor, l'une des grandes figures de la littérature française au XX^e siècle. Ce roman contient douze chapitres et raconte l'histoire des habitants d'un immeuble parisien de six étages pendant douze heures.

L'unité de lieu, de même que l'unité de temps et le nombre considérable des personnages dans ce roman nous frappent. Tous les événements du récit se passent dans cet immeuble parisien de six étages, de sept heures du soir jusqu'à sept heures du matin. L'originalité de l'œuvre est que chaque

chapitre correspond à une heure : le récit dure une nuit.

Premier point remarquable : les descriptions des personnages de chaque appartement, ainsi que la description de leurs pièces nous rappellent l'œuvre balzacienne. Pourtant Butor est persuadé que le roman « évolue » (REY, 1988, 303) et, dans ses ouvrages, « il renouvelle profondément les conventions romanesques » (*Ibid.* 304).

La question que nous nous sommes donc posée, le but que nous poursuivons dans cet article est de déterminer dans quelle mesure cette œuvre relève de la tradition réaliste et

dans quelle mesure s'en écarte pour s'approcher du Nouveau Roman.

Pour ce faire, après un aperçu sur le Nouveau roman, seront traités la description (des personnages et des lieux) et le symbolisme de cette œuvre, pour aborder par la suite les particularités de ce roman en matière d'intrigue, d'évocation du réel et de techniques de la mise en scène.

1. Aperçu sur le Nouveau Roman

«*Le Nouveau Roman est une appellation commode, mise en circulation par les journalistes, pour désigner un certain nombre de tentatives qui ont convergé dans le refus de certaines formes romanesques*» (NADEAU, 1970, 175).

Le Nouveau Roman paraît comme l'école du refus : refus du personnage, refus de l'histoire, refus de la psychologie. Bref, le « *refus de tout ce qui, jusque-là, constituait le roman* » (RAIMOND, 1980, 217) Mais à travers ce refus, il recherche de nouvelles formes, mieux adaptées à la sensibilité du temps. L'accent n'est mis plus sur le contenu, mais sur les formes. Ce qui fait que le Nouveau Roman met en œuvre une littérature "optique", c'est-à-dire une littérature où seul le regard permet de connaître le monde et ce regard ne peut que glisser à la surface des choses. [Pour sa part, « *Butor tente de donner du monde une vision stéréoscopique* » (RAY,

1988, 303)]. L'auteur interdit donc les personnages de type du roman balzacien, les personnages dont les romanciers font des « *types humains* » ou des « *caractères* ». (BAYLE, 1993, 176). Le roman de personnage appartient au passé. (ROBBE-GRILLET, 1961, 47) Dans le Nouveau Roman, par rapport au roman traditionnel, on voit l'amoindrissement de l'importance du héros romanesque ; ce qui se trouve reflété dans le titre même. L'indication de lieu a remplacé celle de personnage principal (par exemple dans *Passage de Milan*). Par contre, dans les romans traditionnels, c'est le nom du personnage qui fait office de titre, par exemple : *Le Père Goriot*, *Eugénie Grandet*, etc.

Quant à l'intrigue, les nouveaux romanciers refusent l'intrigue des auteurs précédents ; l'intrigue à la fabrication de laquelle ils apportaient toute leur attention. Le Nouveau Roman se refuse à donner les aboutissements : au lecteur de les reconstituer. Le romancier se contente de lui proposer des gestes, des objets, des paroles, les contenus mentaux des personnages. Ces contenus mentaux ne sont pas rapportés à un personnage en situation. Quelqu'un parle. Mais qui ? Le Nouveau Roman est énigmatique, comme un puzzle. Car, comme le souligne A. Robbe-Grillet :

« Si le lecteur a quelquefois du mal à se retrouver dans le roman moderne, c'est de la même façon qu'il se perd quelquefois dans le monde même où il vit » (1961, 118).

2. Les convergences

En ce qui concerne *Passage de Milan*, cette œuvre paraît comme une transition entre les œuvres réalistes de type balzacien et le Nouveau Roman. En effet un lecteur habitué aux romans réalistes peut lire *Passage de Milan* sans grand embarras : la présentation des personnages et du lieu rappelle celle de Balzac. En fait, Butor lui-même, est fasciné par les systèmes découverts et utilisés par Balzac, et se sert « de structures [...] fortes [...] comparables à des structures géométriques et musicales, en faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres » (RAY, 1988, 303-304). Il aime les grandes œuvres qui se déroulent toujours :

« Tout ce que j'ai écrit, dit-il, je suis toujours en train d'écrire la même œuvre » (SICARD, 1976, 14).

Cela ne veut pas dire que Butor écrit plusieurs fois la même chose, mais tout ce qu'il fait, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble, un peu comme Balzac. Pour M. Butor, il existe une liaison entre les romans. C'est pourquoi en 1956, dans *Cahier du Sud : A la recherche du roman*, il présente une étude sous le titre de « Le Roman comme

recherche » et définit le *roman* comme *recherche* : le premier roman posait certains problèmes et le second roman était la réponse aux problèmes posés par le premier et posait lui-même de nouveaux problèmes auxquels le troisième s'efforçait de répondre. En outre, le second n'a pas répondu à toutes les questions posées par le premier ; par conséquent, le troisième est la réponse aux questions posées par le second, mais aussi à des questions posées par le premier que le second n'avait pas véritablement poursuivies. A titre d'exemples, *Passage de Milan* traite l'émergence des émotions primitives des habitants d'un immeuble, symbole de la ville ; *L'Emploi du temps*, par le biais du déchiffrement d'un roman policier vise d'atteindre le secret d'une ville, et *La Modification* porte sur la fluidité d'une conscience en quête d'elle-même durant le voyage qu'effectue le personnage d'une ville à une autre. Ainsi, fasciné par le mécanisme des grandes œuvres (comme la reprise des mêmes thèmes), Butor donne à la sienne le même épanouissement progressif.

2.1 La description

Un élément de composition balzacienne est la description. Il s'agit d'introduire le lecteur dans le milieu social où va se dérouler le drame, de lui en présenter les acteurs. Dans *Passage de Milan* aussi Michel Butor

s'intéresse à l'architecture des habitations. La disposition des appartements et surtout la distribution des pièces à l'intérieur de l'immeuble, retiennent son attention. Les différents éléments descriptifs évoquent un de ces immeubles parisiens typiques du XX^e siècle. Une loi de la disposition des événements dans le plan des romans balzaciens, est qu'ils s'ouvrent sur une description. Par exemple dans *Le Père Goriot*, l'auteur présente la description détaillée du lieu (la pension Vauquer) et enchaîne par la description des personnages :

« Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse, [...] Bientôt la veuve se montre [...] Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez de bec de perroquet ; enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne... » (BALZAC, 1966, 30)

Passage de Milan aussi s'ouvre sur une description assez longue des alentours de l'immeuble et ensuite sur la description des personnages :

« L'abbé Ralon se penche à la fenêtre. Il y avait Paris tout autour ; séparé par une fausse muraille de brumes et de fumées couleur de teinture d'iode, de châtaignes et de vieux vin, après un vague espace vide apparemment, [...] Depuis des années que l'abbé l'observait au moment des pages brunissantes, [...] depuis six ans les deux frères avaient pris cet appartement... » (BUTOR, 1954, 7)

Comme Balzac, Butor aime peindre les habitants de la ville, leurs professions, leurs coutumes, leurs aspirations, etc. A l'instar des textes balzaciens où un geste, une particularité vestimentaire, une singularité dans la toilette, un trait de la coiffure, constituent des renseignements sur les conditions et les classes sociales, dans *Passage de Milan*, la condition sociale des enfants de Frédéric Mogne, par exemple, se présente par leur habillement, à l'occasion de la fête d'Angèle Vertigues :

« Martine d'abord : fourreau d'épaisse toile grise à raies noires, décolleté en pointe, manches à mi-bras. Deux grosses broches de cuivre doré, imitées de bijoux barbares, accentuent son aspect seigneurial et rustique. » (BUTOR, 1954, 88-89)

Ce genre de signalements (corporels, vestimentaire, environnemental), bien que largement présent dans les romans (de tendance traditionnelle ou moderne) n'épuise pas la description. Le symbolisme des objets et des actes participe, de manière beaucoup plus subtile, à la construction de sens de l'œuvre, ce qui est particulièrement remarquable dans *Passage de Milan*.

2.2 Le symbolisme

Passage de Milan est un puzzle, constitué d'une série de symboles : symbole du titre, celui des moyens de transports (comme

l'ascenseur et le métro), celui de l'immeuble et celui des images d'autres villes.

Le Symbolisme du *Passage de Milan*, se présente déjà dans le titre. L'allusion à Milan est surprenante, puisqu'il fait penser au premier abord à la ville italienne, tandis qu'il s'agit d'un immeuble situé à Paris :

« L'abbé Ralon se penche à la fenêtre. Il y avait Paris tout autour » (BUTOR, 1954, 7).

Le titre peut encore prendre un autre sens symbolique. Le Milan pourrait désigner le milan, oiseau de proie. L'oiseau de mort passe au-dessus de l'immeuble. Un meurtre se produit. (LAFFONT-BOMPIANI, 1994, 5370)

Situé au-dessous de l'immeuble, le métro fait trembler les objets dans les appartements, à chaque fois qu'il passe. Le tremblement que produit le passage du métro, réitère tout au long du roman la menace de la mort (d'Angèle) qui pèse sur l'immeuble. (Pendant l'un des tremblements, Louis Lécuyer se trouve dans l'escalier. Ce tremblement sous la rue semble souligner les futurs troubles pour Louis qui sera, plus tard, le responsable de la mort d'Angèle.)

D'autre part, le chemin horizontal du métro est en rapport avec la cage verticale de l'ascenseur. Ces deux formes de mouvement sont des modèles symboliques dans *Passage*

de Milan : l'ascenseur ainsi que le métro ont pour fonction de mettre en contact.

De plus, si l'ascenseur et le métro, en tant que causes des tremblements dans l'immeuble, ne sont plus en usage durant la nuit, ce sont les habitants qui font trembler l'immeuble. (FIELD, 1975, 761) « le tonnerre des pas qui reprend ; les verres tremblent » (BUTOR, 1954, 183).

En rapport avec le métro et l'ascenseur en tant qu'espaces clos, l'immeuble lui-même représente un environnement fermé où les habitants ne sont plus en contact avec le monde extérieur ; ce qui favorise l'émergence des émotions primitives, moteurs de l'action (FIELD, 1975, 761) : Louis voit Henri Delétang embrasser l'Angèle sur la bouche, il « lance un chandelier. Elle a heurté l'arrêt du marbre à la tempe » (BUTOR, 1954, p. 246). Angèle est morte. Plus tard, les mots prononcés par les gens qui entourent Angèle, résonnent dans le crâne de Louis « *comme dans un couloir de métro* » (Ibid. 251), image illustrant à nouveau l'idée de l'espace clos.

Cet espace clos qu'est l'immeuble est encore chargé d'autres représentations symboliques. Primo, il est une reconstruction, un échantillonnage de l'ensemble parisien (SICARD, 1976, 17). Secundo, la ville de Paris (représentée dans ce roman par l'immeuble) est mise en relation avec d'autres villes, d'autres pays, d'autres civilisations ;

ceci, par le biais d'image, d'objet et d'autres éléments. A titre d'exemples, les photographies du musée de Berlin, chez Samuel Léonard, symbolisent la présence de cette ville : « *Est-ce que tu ne te rappelles pas où nous avons rangé les photographies du musée de Berlin ?* » (BUTOR, 1954, 89). L'image de l'Égypte aussi est là, en filigrane par la présence du boy égyptien de Samuel Léonard, et par des allusions à l'antique civilisation égyptienne : « *Vous connaissez dans les salles égyptiennes du Louvre, ce petit tombeau dans lequel on entre, couvert de bas-reliefs illuminés derrière des vitres* » (Ibid. 112).

Mais l'exemple le plus typique de cette superposition des villes dans *Passage de Milan*, est l'immeuble même. Etant donné que dans chaque appartement, habitent des locataires de diverses espèces, les divers appartements de cet immeuble représentent différentes villes avec des habitants différents. De même chez Balzac, la pension Vauquer constitue cet espace clos qui met en contact des locataires de diverses espèces, en même temps qu'elle représente symboliquement la société.

3. Les divergences

Les descriptions (des lieux et des personnages) ainsi que l'usage symbolique de

certains éléments (que nous venons d'évoquer) se rapprochent de la tradition balzacienne. Dans *Passage de Milan*, la manière du romancier devant les personnages est réaliste. (MARILL, 1964, 16). Mais l'intention de l'auteur se sépare de la tradition balzacienne, et le réalisme de ce roman s'avère n'être qu'une façade, comme nous allons le constater dans ce qui suit.

3.1 L'intrigue

Dans une œuvre du type balzacien, l'auteur mène le roman à l'aide d'une intrigue dramatique. Les événements du roman se déroulent suivant la technique du drame et font attendre un « Que va-t-il arriver ? » (MARILL, 1964, 18) Eugénie Grandet va-t-elle se marier et échapper à son père ? Mais, point d'intrigue dans *Passage de Milan*. Lorsque, un soir, au quatrième étage d'un immeuble parisien, se donne une petite sauterie, on ne se demande pas si le cousin pauvre des locataires du premier, Louis, va réussir à y aller. Il est invité, il y va, ce n'est qu'un des multiples trajets que parcourent, entre les étages, les habitants de l'immeuble. On ne se demande pas non plus ce que va faire le père de la famille nombreuse du deuxième, Frédéric Mogne : il ne fait rien, il dîne en famille comme d'habitude. Il y aura bien (à la fin de la soirée donnée pour les vingt ans d'Angèle Vertigues) un événement

violent, un crime, mais il survient par hasard et non comme dénouement d'une action bien menée.

3.2 L'évocation du réel

Dans *Passage de Milan*, l'évocation du réel marque aussi une rupture avec l'esthétique classique. La phrase-fleuve s'étend sur plusieurs paragraphes, par exemple, la phrase à trente lignes :

«Henriette avait une certaine inclination pour vous; elle voit si peu de jeunes gens, la pauvre fille; mon Dieu, je ne peux pas dire que j'attachais beaucoup d'importance à la chose [...]; ne protestez pas, je vous en prie; [...] l'ennui, c'est que j'avais commencé à craindre qu'elle, dans sa naïveté, ne prît la chose un peu plus au sérieux; [...] je m'excuse de vous parler comme cela, j'ai nullement l'intention d'être brutal, [...] j'étais tellement sûre que son établissement était ma tâche. » (BUTOR, 1954, 271-272)

Ce genre de phrases tente de cerner une réalité qui se multiplie et échappe de toutes parts aux limites du langage romanesque. Accompagnant le débordement de la phrase, les images prolifèrent, se superposent.

Les nouvelles tendances en matière de représentation du réel veulent qu'un roman, au lieu de décrire la réalité suivant la méthode de description romanesque élaborée par les siècles précédents, s'applique à mettre en question notre façon habituelle de voir la réalité. C'est pour quoi l'écriture de cette œuvre n'est plus l'analyse du réel mais

l'analyse de notre manière d'interpréter le réel (MARILL, 1964, 9). La lecture du premier roman de Butor, *Passage de Milan*, reste aisée, passionnante, agréable. Vis-à-vis de cette œuvre (évoquant la vie simultanée des divers habitants d'un immeuble parisien de six étages, et la manière dont ils s'entrecroisent et se rejoignent parfois) le lecteur n'éprouvera pas un sentiment de dépaysement, mais plutôt l'impression de pénétrer, peu à peu, dans une réalité complexe mais familière.

Entre la réalité et le lecteur, le romancier (de roman psychologique) interpose sa propre analyse et ne livre qu'une réalité déjà digérée, mise en forme, interprétée par lui-même. Dans le roman traditionnel, les personnages et les événements nous sont expliqués par la façon dont l'auteur nous les présente. Car il propose, il décrit, il fait agir des hommes qu'il a compris. Mais «*le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite*». (ROBBE-GRILLET, 1961, 119) Dans *Passage de Milan*, la vie collective d'un immeuble parisien est sentie, dans son ensemble, comme une sorte de vaste partie, sur un échiquier social où les personnages se meuvent devant nous sans être commentés. Comparée à l'échiquier, l'écriture de *Passage de Milan*, plus qu'une simple description, se représente comme une étude sur les diverses façons de décrire des vies d'un immeuble.

3.3 Procédés de la mise en scène :

Le sujet de *Passage de Milan* paraît à la fois simple et complexe : la reconstitution totale de la vie collective d'un immeuble de six étages à Paris. Cette collectivité est constituée des familles Ralon, Mogne, Samuel Léonard, Vertigues, Vere et finalement au sixième étage, la célibataire Elisabeth Mercadier avec un employé de métro et une vendeuse. Chacune de ces cellules familiales superposées, a sa vie propre et son petit événement : les Ralon ont invité à dîner leur neveu Louis, qui vit au sixième étage, dans une chambre de bonne. Les Mogne reçoivent aussi ce soir-là leur fille et leur gendre. Les peintres du cinquième ont également une visite, et Samuel Léonard aussi reçoit quelques amis. Mais il manquerait cependant des communications, des passerelles entre les étages. (MARILL, 1964, 13) Cependant la soirée dansante chez les Vertigues (à l'occasion des vingt ans de leur fille) crée cette relation et donne l'impression de la vie collective. Pour Léo Spitzer, l'idée de représenter les pensées et les instincts de tant de personnages qui habitent un même immeuble semble appartenir à l'école « *unanimiste* »¹ (SPITZER, 1970, 518). L'auteur semble séduit par l'idée de donner

une image complexe de la vie collective et simultanée des êtres qui se croisent et se touchent sans se connaître.

Or, dans ce microcosme où pullulent tant de personnages, tout l'art consiste à mettre en scène cette masse de personnages avec habileté ; c'est-à-dire procéder, d'une part, à des montages successifs de façon à retenir l'intérêt, et ceci avec des séquences mesurées (sinon le roman languirait) ; d'autre part présenter cet ensemble de personnages sans qu'on les confonde.

L'écriture du roman est intimement liée à cette complexité de la vie collective. Pour présenter les personnages, plusieurs procédés sont mis en œuvre : quelquefois n'est évoqué que le nom de famille, parfois le nom entier, et d'autres fois, seulement le prénom. De plus, le nombre des personnages peut désorienter le lecteur, s'il n'est pas assez attentif. A titre d'exemples, trois personnages se prénomment Henri : le gendre des Mogne, l'un des invités des Vertigues, et un troisième Henri participant à la mort d'Angèle.

Par ailleurs, la narration est faite du point de vue d'un tiers de sorte qu'il incombe au lecteur de deviner, à chaque occasion, qui est le personnage dont les actions et les pensées sont rapportées. Par exemple, aux pages 73-74 du roman, nous apprenons les pensées de quelqu'un qui monte en ascenseur et qui note les divers étages : « *Premier étage... Deux...*

Trois... Quatre... » (BUTOR, 1954, 73-74).
Ce dernier est en train de se représenter les personnes qu'il va rencontrer durant la soirée, et ce n'est qu'au paragraphe final que nous comprenons que c'est Philippe qui est en train de penser tout en montant.

Un autre procédé d'identification du personnage parlant ou pensant, est l'emploi des fragments de phrases répétés en refrain. Par exemple, dans l'extrait suivant, le pronom « il » désigne Ahmed, mais textuellement cette identification n'est possible qu'en tenant compte du fait que Samuel Léonard a découvert les relations de son protégé (le jeune égyptien, Ahmed) avec Vincent :

*« Mon maître va m'abandonner, dit-il..., et seul dans ces maisons il va falloir chercher où coucher.
Et mon habit se salira sans qu'on me le remplace, dans ces maisons.
Il va falloir chercher où se laver, et je n'aurai plus de serviette pour m'essuyer les mains dans ces maisons. »* (BUTOR, 1954, 237-238)

Par la suite, ce paragraphe qui n'est constitué que de deux lignes :

*« Et le soleil ne faisait pas défaut.
Dans ces maisons. »* (Ibid. 239)

Contient une sorte de refrain (extrait de la phrase originale) qui est devenu le symbolique du jeune Oriental lequel se sent étranger « dans ces maisons » de la France.

Ce refrain d'Ahmed se répétera trois fois dans des fragments détachés.

Le troisième procédé mis en œuvre est une façon de raconter par saccades, ce qui rapproche le roman du théâtre. Il y a d'abord les fréquents dialogues, dans lesquels les paroles des personnages sont rapportées aussi brièvement qu'au théâtre :

Frédéric Mogne :

« Celle-ci, rougeâtre, ira bien avec ton costume bleu. » (Ibid. 37)

Quelquefois il n'y a pas de paroles reproduites, seulement des "entrées en scène" :

*« Au-dessus des Mogne : Samuel Léonard ;
au-dessus de Léonard : Les Vertigues. »* (Ibid. 61)

D'autres fois apparaissent des phrases sous forme des apartés :

Frédéric : l'idiote.

Félix : la vieille vache.

*Jean, Viola, Martine : la curieuse,
l'incorrigible.*

Vincent, Gérard : De quoi je me mêle.

*Paul Mogne : fatigante et cruelle comme
toujours. (Ibid. 66)*

Parfois est utilisé le tour nominal, emprunté au théâtre :

*« Le beau-père et le gendre s'approchent l'un
de l'autre, protégés, surveillés par leurs
femmes. Simagrées, simulacres : "Bonjour,
cher Henri, comment allez-vous ?" (Ibid. 47)*

A ces moyens de nominalisation s'ajoute l'élimination du pronom personnel :

« *Chaussures, pantoufles, lavabo, de l'eau sur la figure, s'essuie, s'assied à la table, retire un cahier du tiroir, qu'il feuillette, choisit une page et s'efforce de lire.* » (*Ibid.* 199)

Dans le récit nominal où le pronom personnel est éliminé, nous nous attendons à une série d'actions banales. (SPITZER, 1970, 526) Les phrases nominales participent à une dramatisation des actions partielles. C'est le cas de la scène la plus dramatique du roman, celle de la mort d'Angèle, produite par le seul témoin, Louis :

« *Il ouvre le carreau de communication, s'efforce de passer. Casse dans sa main, le jette. Léger glas. Saigne. Il descend les marches du grand escalier, s'essuyant sur son pantalon [...]. L'interrupteur. 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.* » (*Ibid.* 245-246)

L'alternance des phrases nominales et des verbes avec et sans pronom, fait de l'action un rêve : Louis fait les gestes d'un somnambule.

Dans les autres cas, s'impose une autre explication, par exemple lorsque maman Mogne dit à Gérard et Félix : « Et maintenant je ne veux plus vous voir ici ; disparaissiez... » (*Ibid.* 41), suivi de : "S'éclipsent."

Ce modèle de l'emploi du verbe sans pronom marque la disparition mécanique de Gérard et Félix, comme celle des fantoches. (SPITZER, 1970, 527) On pourrait penser donc que l'auteur représente ainsi la comédie de la vie (sociale) avec ses mécaniques.

A ces procédés, il faut ajouter l'inversion du sujet qui, selon L. Spitzer, suggère un ordre d'événements dans lequel s'insère une action particulière. (SPITZER, 1970, 529) Un passage du roman (BUTOR, 1954, 247-248) contient une liste considérable de tous ceux qui dormaient dans l'immeuble au moment de l'assassinat d'Angèle. Dans cette liste existe une répétition continue du type « Dormait Léon, dormait Lydie, [...] ». D'une part, la liste des dormeurs est importante puisqu'elle s'oppose aux deux personnages actifs par qui le crime s'introduit dans l'immeuble. D'autre part, la répétition du verbe inversé "dormait" produit un puissant effet incantatoire, accentué par le paragraphe final :

« *Dormaient différemment, marmonnant, murmurant, respirant haut ou doucement, dormaient.* » (*Ibid.* 248)

Ce dernier motif est repris en refrain : « *Dormaient, dormaient dans ces maisons.* » (*Ibid.* 248 et 252.) Nous assistons ici à la fusion de deux motifs: « dormaient » et « dans ces maisons ». Ce dernier est le refrain de l'Égyptien : il souligne que maintenant tous

les dormeurs de l'immeuble sont devenus étrangers à « ces maisons ». De plus, dans ce passage, nous assistons non seulement à la fusion de ces deux motifs, mais aussi à la fusion de deux types syntaxiques (l'inversion du sujet « Dormait Léon » et la suppression du sujet « Dormaient différemment ») illustrant, d'après Spitzer, la mécanique de la vie. (SPITZER, 1970, 530)

Ces techniques dramatiques mettent ainsi en scène les personnages et leurs relations, dans la civilisation moderne avec sa mécanique et son incohérence. Des phrases telles que « Qui êtes-vous ? Que me voulez-vous ? » (BUTOR, 1954, 266) résument bien la situation contradictoire : d'une part, un vouloir de communiquer (« Qui êtes-vous ? »), d'autre part, un refus ou une inquiétude de la communication (« Que me voulez-vous ? »).

Cette incommunicabilité, peut-elle avoir d'autre issue que la solitude ? Effectivement, les locataires de ce microcosme sont des solitaires, bien loin les uns des autres. Chacun mène sa vie sans se soucier de celle des autres. Les habitants se saluent rarement, les visites sont presque inexistantes. La solitude existe même dans un appartement : les frères Ralon ne communiquent ni entre eux ni avec leur mère ou leur cousin :

« Mais pourquoi le seul poste de la famille est-il ici, et non à la salle à manger où tout le monde pourrait en jouir ? [...] ces quatre

personnes si sages et si simples, [...] sont quatre solitaires qui se rendent parfois visite, et se retrouvent au repas. » (Ibid. 44)

L'exemple le plus typique de la solitude est celui d'Elisabeth Mercadier, vieille fille qui habite dans une chambre de bonne et qui n'est au courant de rien dans l'immeuble, même pas de la fête chez les Vertigues. Elle vit renfermée sur elle-même et sur son passé, dans la chambre où elle travaillait comme domestique chez des gens qui n'habitent plus l'immeuble.

L'invitation chez les Vertigues est en fait une tentative de communication entre les étages de l'immeuble. Mais à quoi aboutit-elle ? La mort d'Angèle Vertigues ne signifie-t-elle pas l'échec de cette tentative ?

Sous un autre angle, cet échec, ce crime semble émaner non seulement d'un seul personnage, Henri Delétang ou Louis Lécuyer, mais de la présence d'instincts criminels primitifs chez les habitants de ce microcosme, datant d'époques prélogiques :

« Comme toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l'inventaire n'est jamais dressé. » (Ibid. 281)

Il s'avère ainsi que les vrais meurtriers d'Angèle sont ces démons qui sont présents chez tous les personnages. Même dans cette Angèle, vraiment angélique, couve le démon. Elle rit sous l'empire sensuel du baiser

d'Henri et semble se réjouir de son attaque sexuelle.

De même (se sentant assailli par des tentations sensuelles), l'abbé Alexis s'interroge : « Pourquoi donc le voleur s'est-il introduit dans ma nuit ? » (*Ibid.* 185) Cette interrogation fait aussi allusion au cambrioleur Henri qui durant la fête développe l'idée de « Mystérieux Enlèvement » d'Angèle (*Ibid.* 166). Ainsi sont regroupés deux personnages aussi différents que le pieux abbé et le cynique mondain.

Ainsi, des êtres et des situations qui semblent loin l'un de l'autre se trouvent réunis par moment dans la conscience du lecteur qui, à travers leur diversité, perçoit le climat commun, l'incohérent, la mécanique d'une soirée mondaine où toutes sortes de caractères sont brassées par les démons. Un crime va clore le roman qui semblait promis au départ à la monotonie bourgeoise ou à la torpeur d'une médiocrité à peine dorée. Les fissures par lesquelles les démons pénètrent dans une civilisation, peuvent aboutir à son écroulement.

Conclusion :

L'analyse de la structure de *Passage de Milan* fait voir un certain nombre de ressemblances et de dissemblances avec la tradition réaliste.

Certes le personnage et le lieu continuent à occuper une place considérable. La manière de les décrire, de les présenter rappelle à plusieurs reprises le réalisme traditionnel. Pendant la lecture, le lecteur ne se sent pas immédiatement dérouter : des scènes et des personnages apparaissent, agissent. Une série de descriptions (significatives et symboliques) en fait de personnages et de lieu, participe à la construction de l'univers de la fiction, à la construction du sens.

Cependant, une succession d'indices, tout au long du texte, indique que cette ressemblance avec la tradition réaliste n'est qu'une façade : l'intrigue s'avère inexistante ; l'écriture, déconcertante ; la mise en place des personnages, véritablement particulière. La notion même de la réalité est traitée autrement : au lieu d'une réalité déjà digérée, mise en forme, interprétée, le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite. Le nouveau réalisme dont vantait les vertus R. Barthes (RAIMOND, 1980, 220) réduit le monde à sa pure apparence.

Note

¹. « Unanimisme est une méthode proposée par Jules Romains. Les vingt-sept volumes des *Hommes de bonne volonté* ont paru entre 1932 et 1946. A travers la présentation de toute une société, au milieu des destins individuels, court le thème de la bonne volonté. Le romancier unanimiste, lui, part du collectif et du social, non de l'individuel. Son

véritable sujet est la société. Il entend ne pas se limiter à la seule histoire d'un personnage central. Son entreprise exige un roman unique, [...] où des personnages multiples, individus, familles, groupes, paraîtraient et disparaîtraient tour à tour, comme les thèmes d'un drame musical ou d'une immense symphonie. Point d'histoire, point d'intrigue, point de sujet, point de personnage principal : rien d'un roman traditionnel. On glisse d'une vie à une autre, on explore, de proche en proche, l'espace de la ville. C'était l'intention fondamentale de l'unanimité que de faire vivre des êtres collectifs. Jules Romains a su entrecouper les destinées individuelles par de vastes tableaux d'ensemble. » (RAIMOND, 1980, 188-191)

Bibliographie

- BAYLE, Thierry. (1993). *Michel Butor ; Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe*. In : *Le Magazine littéraire*, n° 306, (Janvier 1993), pp. 98-104.
- BUTOR, Michel. (1954). *Passage de Milan*, Paris : Minuit.
- DE BALZAC, Honoré (1971). *Le Père Goriot*, préface de Félicien Marceau, Paris: Gallimard, Coll. «Folio classique».
- FIELD, Trevor. (1975). *Imagery of shafts and tubes in Butor's Passage de Milan*. In : *Modern language Review*, n° 70, pp. 760-763.
- LAFFONT-BOMPIANI. (1994). *Le nouveau dictionnaire des œuvres, t : V*, Paris : Éd. Robert Laffont, Coll. «Guy Schoeller», pp. 5359-6659.
- MARILL, René. (1964). *Michel Butor*, Paris : Éd. Universitaires, Coll. «Classiques du XX^e siècle».
- NADEAU, Maurice. (1970). *Le roman français depuis la guerre*, Paris : Gallimard, Coll. «Idées NRF».
- RAIMOND, Michel. (1980). *Le Roman depuis la Révolution*, Paris : Armand Colin, Coll. «U».
- RAY, Alain. (1988). *Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres, alphabétique et analogique*, Paris : Le Robert.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1961). *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, coll. «Critique».
- SICARD, Michel. (1976). *Michel Butor au travail du texte*. In : *Le Magazine littéraire*, N°110, (Mars 1976), pp. 14-27.
- SPITZER, Léo. (1970). *Etudes de style* ; Trad. de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris : Gallimard, Coll. «Tel».