

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

Rome n'est plus dans Rome': mythe romain et intertexte chez Michel Butor

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1zx5r5b1>

Author

Jullien, Dominique

Publication Date

2023-12-13

Peer reviewed

*Dominique Jullien*

## "ROME N'EST PLUS DANS ROME": MYTHE ROMAIN ET INTERTEXTE CHEZ MICHEL BUTOR

*"Hic amor, haec patria est"*  
Enéide, IV, 347

Parmi les romans de Michel Butor, reconnus aujourd'hui comme des "classiques" du XXe siècle, *La Modification* est sans doute le plus livresque. On connaît l'histoire: un homme prend le train, un matin, pour se rendre à Rome, ayant décidé d'abandonner sa femme vieillie, sa vie parisienne insatisfaisante, pour retrouver une nouvelle jeunesse avec sa maîtresse romaine, Cécile, qu'il ramènera à Paris. Le trajet est long, trop long: chemin faisant, le malheureux personnage est assailli de doutes de plus en plus cruels, qui l'amènent peu à peu à renoncer à son beau projet. A la faveur des souvenirs, des réflexions et des rêves qui traversent son esprit tourmenté, il est forcé de prendre conscience que son amour pour Cécile est inséparable de sa fascination pour Rome, qu'il l'aime surtout en tant qu'elle personnifie pour lui la Ville Eternelle, qu'en Cécile c'est Rome, le centre symbolique du monde, qu'il recherche, et que par conséquent le couple ne survivrait pas à Paris. A la fin du roman, la "modification" est accomplie: ce n'est pas sa femme qu'il abandonnera, mais sa maîtresse; en compensation, il se consacrera désormais à écrire un livre où Cécile apparaîtra "dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu'elle sait si bien réfléchir"<sup>1</sup>, un livre, surtout, où il tentera d'élucider l'emprise du mythe romain sur notre esprit occidental moderne.

Livre livresque que *La Modification*: c'est une femme qu'on échange contre un livre—l'art se substituant à la vie; c'est une histoire d'amour toute pétrie de références littéraires, d'abord parce que les amants s'identifient aux couples célèbres de la littérature, Enée et Didon, Orphée et Eurydice, Dante et Béatrice..., ensuite parce que l'intrigue amoureuse elle-même consiste essentiellement en conversations savantes (pédantes même à l'occasion) sur l'histoire romaine, sur l'histoire de l'art, ainsi qu'en visites studieuses et méthodiques des différents monuments de Rome, à l'aide—on l'aurait deviné!—du Guide bleu que les amoureux apprennent et se récitent l'un à l'autre avec une application de bons élèves<sup>2</sup>. Les verbes qui reviennent le plus fréquemment

---

1. *La Modification*, Paris: Minuit, 1957, p.282. Toutes les références renvoient à cette édition.

2. Parmi une foule d'exemples, on peut citer les passages suivants: "... là chaque pierre presque... vous rappellera... quelque chose que vous avez lue ou apprise pour pouvoir

dans la bouche de ces amants bien sages sont les verbes “étudier, apprendre”, de même que le substantif le plus courant est le mot “livre”.

On remarque d'emblée dans tout le roman une présence obsédante des livres, de l'écrit en général: romans, histoires, guides touristiques, indicateurs horaires, journaux et magazines, panneaux et avertissements divers, sans oublier, naturellement, le livre que Léon Delmont achète sans le choisir au moment de prendre le train, dont il se sert pour marquer sa place lorsqu'il sort du compartiment, qu'il ne lit pas, et dont le lecteur, comme le héros, ignorera toujours jusqu'au titre. Même les rêves, ou pour mieux dire les cauchemars, qui tourmentent le héros, sont, inaugurant en cela une technique récurrente dans l'oeuvre de Butor (on songe au *Portrait de l'artiste en jeune singe* ou encore à *Matière de rêves*) des constructions artificielles, des assemblages de citations provenant de ce qu'on appelle les “classiques”, en particulier l'*Enéide* de Virgile, la *Divine comédie* de Dante, et la *Cité de Dieu* de saint Augustin.

*La Modification* est donc un texte tout pétri d'intertextes. Le héros est défini par ses lectures, socialement d'abord (Léon Delmont est un bourgeois cultivé, qui connaît ses classiques) et spirituellement ensuite. Or Delmont apprendra à ses dépens qu'il ne suffit pas de connaître ses classiques, il faut encore savoir les lire. Le personnage se trouve, explique Butor dans un article contemporain du roman, “dans une situation d'enseignement”<sup>3</sup>.

---

lui en faire part” (86); “... vous l'avez appris tous les deux ensemble en étudiant votre Rome l'un pour l'autre...” (120); les amants passent des week-end studieux dans une “exploration systématique” de Rome (166), suivie de conversations pédantes sur ses monuments (172); au contraire, lors de la seconde visite à Rome avec Henriette “vous ne saviez rien reconnaître, vous n'aviez rien étudié... vous étiez incapable d'en rien expliquer” (146), si bien que Rome paraît alors impénétrable comme une “version latine” (147), etc. De plus, les goûts de Léon Delmont en matière d'art sont extrêmement conformistes, exactement ceux qu'on attendrait de la part d'un homme de son âge et de son milieu social. Rien de moins excentrique que son goût touristique: il apprécie les oeuvres canoniques, les sites les plus reconnus. Ce n'est pas sans raison que Butor lui donne comme guide de voyage le fameux Guide bleu, bible du tourisme bourgeois: on peut se souvenir que l'article satirique de R. Barthes sur “Le Guide bleu”, paru dans *Mythologies* (1957) est exactement contemporain de *La Modification*. A titre de contraste, on peut opposer à Léon Delmont un autre type de touriste, la petite Zazie de *Zazie dans le métro*, roman lui aussi contemporain. Quand son oncle lui propose solennellement de lui montrer “le tombeau véritable du vrai Napoléon” aux Invalides, Zazie profère ces mots historiques: “Napoléon mon cul! Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.” (Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, Folio, 1959, p.16). Certes, ce n'est pas Léon Delmont qui dirait cela: il frémirait à la seule pensée de tant d'irrévérence, et les papes et les empereurs de son rêve ne sont pas des personnages que l'on oserait traiter ainsi.

3. “L'usage des pronoms personnels dans le roman”, *Répertoire II*, Paris: Minuit, 1964, p.66.

Par le biais de cette deuxième personne de politesse qui fit la nouveauté du roman lors de sa parution, le texte s'adresse au personnage, et lui fait, comme on dit, la leçon: soit que le personnage ignore les choses qu'on lui dit (il se trouve alors dans la position d'un élève face à un professeur), soit qu'il veuille les cacher, aux autres ou à soi (il est alors dans la position de l'accusé face au juge). Les deux situations se conjuguent dans *La Modification*, où Léon Delmont, en proie aux tourments de sa conscience et de ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Jung, son inconscient collectif et mythique, est forcé de subir une double révélation morale et culturelle.

Malgré son âge (Delmont vient d'atteindre les quarante-cinq ans) le héros doit donc subir, au long de ce voyage autant spirituel que physique, un douloureux apprentissage. *La Modification* est un roman d'éducation (un *bildungsroman*) dans lequel le héros est constamment assimilé à l'élève, cependant que tous les autres personnages, réels ou imaginaires, qui l'entourent, s'érigent à ses yeux en figures d'autorité qui semblent éprouver un malin plaisir à le prendre en faute. Ainsi, le seul moment comique du roman est le passage où Delmont se laisse aller à imaginer les sujets de composition française donnés par l'ecclésiastique assis en face de lui à ses élèves de seconde: "Imaginez que vous êtes monsieur Léon Delmont et que vous écrivez à votre maîtresse Cécile Darcella pour lui annoncer que vous avez trouvé pour elle une situation à Paris"; "Imaginez que vous voulez vous séparer de votre femme; vous lui écrivez pour lui expliquer la situation". Il imagine aussi les commentaires sur les copies: "Des idées mais pas de plan"; "Vous faites des phrases trop longues"; "En dehors du sujet"; "Vous ne vous êtes pas mis dans la peau du personnage"; "Attention à l'orthographe"; "On voit bien que vous n'avez jamais été amoureux", et ainsi de suite (115).

Comment Léon Delmont, lui-même père de quatre grands enfants, peut-il s'identifier aux élèves adolescents de ce prêtre? C'est qu'en dépit de son âge, le héros n'a pas su acquérir la maturité correspondante. Le texte insiste à plusieurs reprises sur les mauvais rapports qu'il entretient avec ses enfants (34, 53) et tout particulièrement sur le fait qu'il n'est pas capable de suivre comme il le devrait les études de ses fils (79, 155). Mauvais éducateur, père insuffisant, Delmont se trouve inévitablement dans le camp des "fils", et la descente en enfer que figure le voyage en train aura pour but de le faire accéder, à travers une suite d'épreuves de plus en plus difficiles, à l'âge adulte.

Mais déjà se révèle un premier paradoxe. Si ce voyage doit être une éducation, c'est-à-dire un processus qui fait passer le héros du statut d'enfant à celui d'adulte, au contraire, dans l'esprit de Delmont, le voyage à Rome est toujours conçu et décrit comme "une libération, un rajeunissement" (23), une "cure de jouvence" (32); le "printemps retrouvé après l'automne parisien" (43), un printemps éternel, "ver assiduum" (55), etc. Cécile résume cette confusion temporelle lorsqu'elle dit de Léon qu'il est un "enfant" qu'elle voudrait "transformer en homme" tandis qu'Henriette n'a réussi qu'à le "transformer à demi en vieillard" (179). Cette confusion temporelle est reflétée par le mouvement du train: à la ligne droite qui doit mener le personnage d'un passé d'échec

avec Henriette sa femme à un avenir triomphal avec Cécile sa maîtresse, le texte oppose et superpose un va-et-vient temporel d'une complexité croissante qui tend au contraire à tirer le personnage en arrière, vers son passé individuel d'une part, et vers ses racines culturelles d'autre part. Plus généralement, le rapport du roman au genre littéraire du *bildungsroman* devient à son tour paradoxal: si *La Modification* est bien un roman d'éducation (et on connaît l'importance de ce modèle dans toute l'oeuvre de Butor<sup>4</sup>, que faire d'un élève de quarante-cinq ans? On est tenté de donner pour sous-titre au roman "A Portrait of the Artist as an Aging Man". En réalité, on est plus près du modèle dantesque avec cet homme parvenu au milieu du chemin de la vie, "Nel mezzo del cammin di nostra vita", et perdu dans la "forêt" d'une existence confuse<sup>5</sup>.

Le héros de ce roman a donc une tâche bien contradictoire à accomplir: il lui faut à la fois mûrir et rajeunir, remonter dans le passé et progresser vers l'avenir. Pour Léon Delmont, cette éducation contradictoire se fait dans et par les livres, comme si l'enseignement moral et l'enseignement littéraire ne se distinguaient pas. Il s'agit donc pour lui d'apprendre à lire, ou d'apprendre à vivre (c'est la même chose): lire en soi-même, bien sûr, et également lire les classiques. C'est ici que les choses se mettent à dérailler: pour Delmont, qui se débat pendant les vingt-et-une heures de cet infernal voyage dans les contradictions les plus douloureuses, tout va révéler une autre face, un sens caché. Rien d'étonnant à ce que Janus, le dieu au double visage, le dieu des seuils, du changement, du passé et de l'avenir, préside dans son rêve à l'entrée dans Rome: dans l'univers de Delmont, toute idée, toute image, tout mot possède deux sens opposés.

## I. L'UNIVERS DE JANUS

### *Commémoration contre mémoire*

Delmont se moque de l'attachement de sa femme aux "dérisoires cérémonies familiales" (34), aux rituels vidés de leur sens. Le repas familial d'anniversaire

4. "In the Bildungsroman you have one spiral and all events around one evolving character. This is the case for some of my books, for instance *L'Emploi du temps*, *La Modification* and even *Degrés*. (...) My German book, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, is also an educational novel (...) There certainly is Bildung in many senses of the word in all of my works. There is education and pedagogy, a way to teach; but even more, there is a way to learn..." (M. Butor, cité in Anna Otten, "Interview with Michel Butor: the Writer as Janus", *Review of Contemporary Fiction* V (3), Fall 1985, p.95). Sur le rajeunissement du héros dans la littérature moderne, voir Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 1987), p.3-13.)

5. "Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Chè la diritta via era smarrita" (Dante, *Inferno*, I, 1-3).

qui précède (et précipite) son départ pour Rome lui paraît le comble de l'hypocrisie bourgeoise; geste significatif, il laisse dans un tiroir le portefeuille que ses enfants lui ont offert (53). En revanche, Rome est pour lui "le lieu de l'authenticité" (146). Mais c'est se bien mal connaître: en réalité, Léon Delmont est plus que quiconque l'homme de la commémoration, du rituel, des anniversaires. Dans le roman, tout geste est la répétition d'un autre geste antérieur; toute situation est la commémoration d'une autre situation. Ainsi, s'il voyage en troisième classe, raisonne Delmont, c'est non par avarice mais par "sentimentalité, romantisme" (72), pour commémorer la rencontre avec Cécile deux ans plus tôt, dans un compartiment de troisième classe. Lors d'un autre voyage, les amants déjeunent dans le train "parlant de votre première rencontre" (131). Les visites aux musées sont "comme des cérémonies célébrant et commémorant les débuts de votre amour", tandis que la visite au Vatican que Delmont projette de faire le matin de son arrivée aura valeur de "cérémonie prémonitoire de son absence" (85), et ainsi de suite.

Or tout se passe comme si la mémoire du personnage lui jouait des tours, comme si, à la faveur du souvenir volontaire, le souvenir involontaire que Delmont avait tenté de refouler revenait s'imposer cruellement à sa conscience. C'est dire que le texte met en conflit commémoration et mémoire. Par exemple, Delmont se plaît à imaginer l'itinéraire indirect qu'il empruntera le lendemain matin à Rome pour éviter d'arriver chez Cécile trop tôt (43); cette anticipation euphorique suscite le souvenir pénible d'un autre itinéraire, à Paris cette fois, où Delmont s'efforce de passer par tous les lieux qui lui rappellent Rome, pour retarder aussi longtemps que possible le retour chez lui et les retrouvailles avec Henriette (73-76), ou encore le souvenir plus ancien d'une errance malheureuse à travers les rues de Rome, où, persuadé que Cécile ne l'aime plus, il fait tout pour manquer au rendez-vous que celle-ci lui a donné sur la Piazza Farnese (265). Ainsi, quelle que soit la ville, ce sont toujours des itinéraires dilatoires qui ont pour but non de rencontrer mais—c'est plus troublant—d'éviter une femme, ce qui contribue à établir une symétrie fâcheuse, inquiétante, entre les deux femmes<sup>6</sup>. Tout souvenir est dédoublé ou démultiplié, répété jusqu'au vertige; c'est là bien entendu un aspect du roman d'éducation (la pédagogie étant fondée sur la répétition) mais c'en est comme la perversion, dans la mesure où ce double visage des souvenirs contribue à égarer plus qu'à éclairer le personnage en lui présentant chaque fois un sens autre que celui qu'il attendait.

---

6. Autre exemple d'écho entre les deux femmes: le souvenir heureux du jour où Cécile, ayant invité Delmont à prendre le thé chez elle, est devenue sa maîtresse, appelle le souvenir malheureux d'un autre thé, où Delmont ayant oublié l'invitation de Cécile, celle-ci a eu en lui faisant des reproches le regard d'Henriette (130); le roman se ferme sur une promesse de revenir à Rome avec Henriette (285).

Ce conflit entre mémoire et commémoration ne touche pas seulement la vie privée du personnage: il est plus grave encore sur le plan des images de Rome qui habitent l'inconscient collectif du héros, ou que celui-ci s'est constituées à la faveur de ses lectures. De même qu'un souvenir heureux tend invariablement à susciter un souvenir pénible que Delmont aurait bien voulu refouler, de même les références intertextuelles qui accompagnent ses pensées et ses actions révèlent, à les suivre, un double visage.

*Un intertexte peut en cacher un autre*

Pour Léon Delmont, lecteur trop peu lucide, même ses textes favoris, qu'il croit connaître si bien parce qu'il les relit sans cesse, vont se retourner en quelque sorte contre lui, en lui présentant inopinément un sens contraire à celui qu'il entendait leur donner. En particulier, sa tentative de rejet de la culture chrétienne se solde par un échec dans la mesure où textes païens et textes chrétiens se révèlent inextricablement liés. S'il rêve d'une louve que Janus lui donne comme guide pour pénétrer dans Rome (230), derrière la Louve romaine nourrice de Remus et Romulus, glorieux symbole de la Ville dans le poème de Virgile (livre VIII), se profile une autre louve, la *lupa* de Dante, qui terrorise le pèlerin et fait obstacle à sa progression au début de la *Divine comédie* (I, 49). Ainsi, non seulement l'animal est chargé d'un sens terriblement ambigu—symbole ou bien de réussite ou bien d'échec—mais encore le symbole de la Rome de l'Antiquité païenne se métamorphose inopinément en allégorie chrétienne. Pis encore, cette louve de la *Divine Comédie*, la dernière et la plus dangereuse des trois bêtes que le pèlerin rencontre sur son chemin, est censée symboliser les péchés et les vices de la vieillesse: amère leçon pour un homme qui croit retrouver la jeunesse dans les vertus païennes de la Rome antique<sup>7</sup>.

Lorsque Charon lui apparaît dans son rêve, ce n'est pas le personnage de Virgile (en particulier, la barque dont rêve Delmont n'est pas équipée de voiles comme elle l'est chez Virgile), mais celui de Dante et de Michel Ange tel qu'il est représenté dans la fresque du Jugement dernier à la chapelle Sixtine. Une fois de plus, cette tentative de retour au paganisme par le biais de lectures choisies de Virgile ne peut qu'échouer: le motif de la descente aux enfers est depuis longtemps assimilé par le christianisme, si bien que l'ambiguïté constitutive du "mythe romain" se révèle progressivement à Delmont, en le ramenant malgré lui à cette face chrétienne de Rome qu'il avait voulu refouler<sup>8</sup>.

---

7. Il est révélateur que Delmont tienne à se justifier de l'accusation d'avarice en mettant sa décision de voyager en troisième classe sur le compte du "romantisme" (72).

8. N'y a-t-il pas également une mesure d'aveuglement tragique de la part de Delmont à s'identifier comme il le fait tout au long du roman à Julien l'Apostat, dont les *Lettres* sont un autre de ses livres de chevet, et n'est-ce pas appeler sur lui le même destin

Cette évidence que Delmont tentait de refouler s'impose peu à peu: l'Antiquité païenne est depuis des siècles englobée par la culture chrétienne et subordonnée à elle, au point que souvent nous ne connaissons plus cette culture païenne qu'au travers des représentations déformées qu'en ont donné les auteurs chrétiens. Ainsi le point culminant du rêve de Delmont, la prosopopée des petits dieux de Rome<sup>9</sup>, est une citation de la *Cité de Dieu* de saint Augustin<sup>10</sup>, qui s'appuie sur les *Antiquités* de Varron, un texte en grande partie détruit sur l'ordre des autorités chrétiennes. C'est surtout grâce à saint Augustin que l'on connaît aujourd'hui "les petits dieux minutieux de l'ancienne Italie" (269), mais dans le texte de saint Augustin ces dieux sont ridiculisés, tournés en dérision avec l'ensemble de la pensée polythéiste, ce qui jette sur le passage de Butor une lumière profondément ambiguë.

Le sujet que Léon Delmont imagine pour le livre qu'il tient à la main—"un homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans (...) une forêt..." (198)—est celui même de *La Modification*: un homme égaré dans une "forêt" d'allusions littéraires; plus désespéré en cela que le pèlerin de la *Divine comédie*, à qui Virgile sert de guide et de maître, Delmont est seul, prisonnier de textes qu'il comprend à demi et maîtrise mal. Dans cette forêt aux sentiers qui bifurquent, tout texte peut soudain prendre un sens opposé, car aussi bien les intertextes débouchent les uns dans les autres à perte de vue. Le personnage—voyageur et lecteur, ce qui pour Michel Butor est tout un<sup>11</sup>—se voit conduit vers des destinations qu'il n'avait pas prévues.

---

d'échec qui frappa l'empereur qui tenta, bien vainement, de ramener Rome au culte païen de ses ancêtres? Sans compter que les ruines associées à son règne, les thermes de Cluny, sont aujourd'hui dans l'enceinte d'un monastère... Sur la contamination des cultures païenne et chrétienne dans *La Modification*, voir Dean McWilliams, *The Narratives of Michel Butor: the Writer as Janus* (1978), en particulier pp.33-37. Le critique montre que le malaise du héros est causé par "a profound misunderstanding of himself and his culture" (p.33), et que "[Delmont's] voyage of classical escape leads him circuitously back to the Catholic world he tried to flee" (p.34).

9. "Je suis Vaticanus, dieu du cri des enfants..." (269).

10. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, en particulier IV:8 et VI:9. La référence est analysée par Jean Roudaut, *Michel Butor et le livre futur*, Paris: Gallimard, 1964, p.179-181.

11. Sur cette idée essentielle à l'oeuvre de Butor, voir "Le Voyage et l'écriture", *Répertoire IV*, Paris: Minuit, 1974, en particulier p.9-12.



## II. ROME N'EST PLUS DANS ROME

*Eo Romam*

La lecture est un voyage, écrit Butor: elle l'est littéralement pour Léon Delmont, emporté malgré lui comme sur des rails par les intertextes de son histoire. Emporté où? là où il ne voulait pas aller, sans doute; ou bien au contraire où il voulait en effet aller, sans le savoir. Où va Delmont? à Rome, bien sûr; *eo Romam*: je vais à Rome; ce bon élève ne se ferait faute de conjuguer exactement cet exemple canonique de la grammaire latine. Mais que signifie aller à Rome? Pour Delmont, cela signifie avant tout un déplacement dans l'espace réel: prendre le rapide Paris-Rome comme il le fait depuis plusieurs années pour les besoins de son travail. Mais l'on sait que Rome, plus que toute autre ville, est un lieu spirituel au moins autant qu'un lieu réel: ainsi le héros risque de commettre une faute grave en prenant les choses trop à la lettre. Toute la tradition interprétative occidentale est construite sur la méfiance à l'égard du sens littéral. "La lettre tue, l'esprit vivifie": c'est le message de saint Paul. En rester au sens littéral, c'est risquer la mort spirituelle; l'Enfer de Dante, avec sa justice exacte fondée sur le *contrapasso*, est le lieu de la lettre.

Rien d'étonnant donc à ce que Charon, dans le rêve de Delmont, lui adresse des paroles qui sont l'inverse de celles qu'il prononce dans *l'Enéide* et dans *l'Enfer* de Dante: "Je suis venu pour vous mener sur l'autre rive. Je vois bien que vous êtes mort; n'ayez crainte de chavirer, le bateau ne s'enfoncera pas sous votre poids" (220). L'intertexte subit ici une inversion complète: si Charon s'irrite, chez Virgile comme chez Dante, de ce qu'un vivant ose pénétrer dans le royaume des morts, ici, inversement, le héros est un "mort" qui essaie de passer pour vivant. Il apparaît que se rendre littéralement à Rome constitue une erreur mortelle: c'est ce qui explique que Charon, dans le rêve, semble moins exaucer un souhait du héros que mettre à exécution une menace: "Tu désirais aller à Rome, je le sais bien, je te connais; il n'est plus temps de reculer, je t'y mène" (220). Une fois encore l'intertexte privilégié, le sixième livre de *l'Enéide*, qui raconte la descente aux Enfers d'Énée, subit une modification inquiétante. Dans le texte de Virgile, le passage par les Enfers est une étape nécessaire, cruciale, sur le chemin de Rome. Ici, Rome et l'Enfer sont confondus: aussi bien Rome est pour Delmont, à tous les sens du terme y compris le plus sinistre, le point d'arrivée, la destination finale, le "terminus" où il lui faudra, comme à tous les passagers du voyage de la vie, descendre. "Aller à Rome" c'est donc mourir; nul doute que le Léon Delmont du rêve ne soit pour le moins ambivalent à l'égard de cette destination. Qu'il le veuille ou non, il lui faudra descendre à la Stazione Termini, ainsi nommée à cause du vieux dieu romain Terminus, dieu des bornes et de la mort<sup>12</sup>. Mais le rêve est

---

12. Etymologie notée par Mary Lydon, "Train of Thought", *Perpetuum Mobile: a*

cependant plus compliqué encore, car c'est Janus et non Terminus—Janus, le dieu des passages et des commencements—qui accueille le nouvel arrivant à Rome (225): cette "mort" serait donc à prendre elle-même au sens figuré, comme la mort symbolique des rituels initiatiques qui ouvre à une nouvelle vie. Aussi bien le mythe romain comporte pour le héros, on l'a vu, l'idée d'un rajeunissement, d'une cure de jouvence; Rome, c'est le lieu de l'authenticité, par opposition à la triste vie d'hypocrisie bourgeoise qu'il mène à Paris. Or ici, on retrouve la tradition allégorique chrétienne dont Delmont croyait se libérer, bien à tort: la lecture de *l'Enéide* comme voyage symbolique de l'âme vers la vérité, qui est au coeur de la *Divine comédie*, est également au coeur du rêve allégorique du héros de Butor.

Tous ces différents sens de l'expression "aller à Rome", dont Léon Delmont n'est pas conscient parce qu'il les refoule, vont s'imposer à son esprit dans le rêve, mettant cruellement en évidence l'insuffisance de sa lecture. Il est significatif que les figures d'autorité du rêve (la Sibylle en particulier) l'accusent constamment de ne pas savoir lire, et que l'objet de sa quête soit un livre qu'il ne parvient pas à déchiffrer (215). Delmont, si cultivé pourtant, si livresque, est un mauvais lecteur: "aller à Rome" signifie tout autre chose que ce qu'il pense; il est naïf de croire que pour "aller à Rome", il suffit de prendre le train à la gare de Lyon. La littérature, une fois de plus, aurait pu lui apprendre (aurait dû lui apprendre) que "Rome n'est plus dans Rome"<sup>13</sup>.

### *Roma, amor*

"Tu désirais aller à Rome... ", dit Charon au Léon Delmont du rêve: si les mots "aller à Rome" sont ambigus, on l'a vu, le mot "désir" ne l'est pas moins. Pour le héros, le désir de Rome et le désir de Cécile ne se distinguent pas<sup>14</sup>. Cécile est "la porte de Rome" (239), "le visage de Rome" (238). La femme et la ville deviennent pour ainsi dire interchangeables, dans une relation métaphorique réciproque, dont l'élément commun est le désir, incarné par Vénus, mère d'Enée et patronne de Rome, comme le proclame le petit temple de Vénus et de Rome, haut lieu des pèlerinages du héros. "Pourquoi Vénus et Rome?" demande une naïve Henriette lors du voyage de noces à Rome vingt ans plus tôt. "Quel est le rapport entre ces deux choses?" (270) En posant cette question, Henriette fait plus que trahir son ignorance des classiques (elle n'a pas lu *l'Enéide*), elle révèle aussi une incompréhension fondamentale de l'amour qui augure fort mal du jeune couple. Et en effet, l'identification de

---

Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor (Edmonton: University of Alberta Press, 1980), p.103.

13. Corneille, *Sertorius*, acte III, scène 1.

14. "Avant de connaître Cécile... vous n'aviez point cet amour pour Rome" (60).

Cécile, Rome et Vénus, dans laquelle Delmont se jette pour oublier l'amertume de son mariage manqué, n'est qu'une manière de particulariser la dimension érotique du mythe romain, reconnue dès l'Antiquité, et qui s'exprime dans l'anagramme latin à valeur d'oracle: *Roma, amor*.

Si Delmont souhaite ramener Cécile à Paris, c'est "dans le dessein de vous rendre par son intermédiaire Rome présente tous les jours" (278). Mais il lui faudra—avec quel déchirement—se rendre compte que, si l'amour de la femme est indissociable de l'amour pour la ville, inversement, l'amour pour Cécile ne saurait survivre en dehors du cadre romain. Sur ce point-là encore, Delmont se montre mauvais lecteur: les modèles intertextuels et mythiques qui se projettent—explicitement ou non—sur l'histoire d'amour du héros de *La Modification* ont tous pour point commun le sacrifice de l'amour à une cause supérieure.

Dans l'*Enéide*, la fondation de l'empire exige du héros qu'il abandonne Didon et sacrifie à la gloire de Rome une vie de bonheur amoureux à Carthage; on échange une femme contre une ville<sup>15</sup>. Le mythe d'Orphée, en établissant un lien entre la perte de l'amour et l'inspiration poétique, ne dit pas autre chose. On sait que Léon Delmont s'identifie volontiers à Orphée: deux jours avant son voyage à Rome, le lecteur le trouve assis dans son salon parisien, lisant le livre VI de l'*Enéide* (le récit de la descente aux Enfers) et écoutant l'*Orfeo* de Monteverdi (82). Cécile, quant à elle, rappelle Eurydice: elle est métamorphosée en "fantôme" pendant tout son séjour à Paris, au cours duquel Léon Delmont ne trouve presque pas de temps pour la voir (151); l'amertume de ce voyage manqué, dont Léon Delmont espérait tant de joie, le persuade qu'il l'a "perdue" pour toujours (225). C'est bien pour la ramener qu'il entreprend cette sorte de descente aux enfers qu'est son voyage pénible en troisième classe. Or, dans l'histoire d'Orphée, la descente aux Enfers a pour but de retrouver une femme (c'est là bien sûr une différence d'avec l'histoire d'Enée), mais Eurydice est perdue sitôt retrouvée: un lecteur plus perspicace que Delmont saurait lire dans cette référence mythique la menace qui pèse sur l'amour de Cécile, que son amant n'ira chercher à Rome que pour l'abandonner alors que tout était prêt pour leur nouvelle vie, parce que, tout comme Orphée, Delmont "regarde en arrière"; les souvenirs qui l'assaillent pendant le voyage en train le font douter de l'avenir, et peu à peu y renoncer.

On a vu les liens qui rattachaient *La Modification* à la *Cité de Dieu*. C'est un autre livre de saint Augustin qui sert d'intertexte à l'histoire d'amour de Delmont pour Cécile et pour Rome. Dans les *Confessions*, saint Augustin

---

15. "Mais aujourd'hui c'est dans la grande Italie qu'Apollon de Gryna, c'est dans l'Italie que les oracles de Lycie m'ont ordonné de m'établir: voilà mon amour, voilà ma patrie" (*Hic amor, haec patria est*), dira Enée à Didon en l'abandonnant (*Enéide*, livre IV, traduction de M. Rat, Paris: Garnier-Flammarion, 1965, p.98).

réécrit l'*Enéide* en écrivant sa vie; cette réécriture est une conversion qui inaugure la longue tradition médiévale chrétienne d'interprétation allégorique du voyage d'Enée. Le récit virgilien est lu dans un sens sotériologique: le voyage du héros vers Rome devient métaphore du voyage de l'âme vers son salut en Dieu; Didon et l'épisode de Carthage raconté au livre IV deviennent métaphore des tentations de la chair auxquelles l'âme doit renoncer. Ainsi, les *Confessions* constituent un autre intertexte (implicite, mais peut-être d'autant plus puissant) qui poussent l'histoire de Léon Delmont dans la voie du renoncement à l'amour. Certes, dans le roman de Butor, la sublimation ne se fait pas au profit d'une vocation religieuse: si Delmont sacrifie son amour pour Cécile, ce sera pour écrire un livre; mais ici encore son histoire n'échappe pas au destin de répétition qui est le sien. On trouve précisément ce schéma dans la *Divine comédie*, qui semble sur ce point combiner les éléments de Virgile et de saint Augustin. Dante ne raconte pas autre chose qu'une descente en enfer dont le but ultime est le salut du pèlerin et l'écriture d'un livre: vocation poétique et vocation religieuse se rejoignent dans ce voyage littéral et métaphorique qui exige la sublimation de l'amour pour Béatrice et la transformation de la femme aimée en figure allégorique et tutélaire. La rencontre de Dante et de Béatrice s'accomplit, tout comme celle d'Orphée et d'Eurydice, *sub specie aeternitatis*: aussi bien Béatrice et Eurydice sont-elles toutes les deux mortes. Les amants ne se retrouvent que pour aussitôt se quitter, le destin du poète étant de retourner parmi les vivants chanter son aventure.

Enfin, le dernier modèle à l'oeuvre ici est évidemment l'intertexte proustien, qui lui-même réécrit et cumule tous les modèles précédents. Cette histoire d'un homme qui se sauve *in extremis* en écrivant un livre, et pour cela se résout à sacrifier les vaines tentations de l'amour et du voyage, n'est autre que l'histoire de *la Recherche du temps perdu*. En vertu de la sacralisation de la littérature qui atteint son apogée dans les oeuvres modernistes, la vie se trouve subordonnée à l'art. Le monde, dit Mallarmé, est fait pour aboutir à un livre: on voit tout ce que le livre que se promet d'écrire Léon Delmont—livre qui doit tout expliquer, tout racheter, tout remplacer—doit à cette conception religieuse de la mission de l'artiste qui caractérise la postérité romantique.

Un livre qui se substitue à une femme; l'art remplaçant la vie. Delmont est loin de se douter où l'engagent ses lectures auxquelles il s'abandonne complaisamment. La sibylle de son rêve lui refuse le rameau d'or car, contrairement à Enée, il n'en est pas digne, étant "étranger à ses désirs" (215). Les paroles de la sibylle sont à entendre au sens strict: Delmont est ignorant de tout ce qui compose et accompagne son désir, le rendant complexe et contradictoire; il ignore de quoi vit, de quoi risque de mourir son désir. S'il s'identifie volontiers à Enée, la comparaison est plus juste et plus profonde qu'il ne croit. Elle est surtout vraie autrement qu'il ne croit. Ainsi, pour lui, Rome et Cécile, la ville et la femme, sont une seule et même destination. Il ne va pas jusqu'au bout du raisonnement métaphorique: il ne se doute pas que, s'il est Enée, alors

Cécile, c'est Didon<sup>16</sup>. Pour Delmont, refaire sa vie avec Cécile serait donc, comme l'amour d'Enée avec Didon à Carthage, l'équivalent d'une fausse piste, un détour sur le chemin prédestiné de Rome, une erreur. S'il lui est si difficile de le comprendre, c'est que, par une sorte de perversion de la référence intertextuelle, Didon cette fois est à Rome, et non pas à Carthage. Ainsi Rome, à la faveur d'un ultime retournement des sens littéral et figuré, c'est Carthage: le lieu du désir (*Roma, amor*) et de la séduction, au sens étymologique du terme. Aller à Rome, c'est se détourner du droit chemin, non pas seulement en commettant une infidélité conjugale, mais, plus gravement, en se détournant de la *diritta via*, comme l'écrit Dante, de la voie droite du destin et de la gloire.

### III. LEON DELMONT REECRIVAIN MALGRE LUI

Il peut paraître incongru d'employer le mot de "gloire" à propos de Léon Delmont. Assurément, c'est un piètre héros que le personnage de *La Modification*—un anti-héros même, à bien des égards. Il n'en demeure pas moins que le texte le destine à la gloire propre à l'artiste moderne: une vie médiocre, une prise de conscience aussi difficile que tardive, menant à l'écriture d'un livre qui fera son salut et rachètera l'insuffisance de sa vie. L'écriture, étant un moyen de rédemption, est par là-même nécessairement répétition du vécu. Delmont n'échappe pas à cette loi: son livre sera la répétition de son aventure, le double de celui que le lecteur vient de lire; un livre circulaire comme la *Recherche du temps perdu*. Et Léon Delmont, personnage obsédé par la commémoration et les rituels, hanté par un réseau de grands textes modèles qui dirigent sans façons ses désirs, ses paroles et ses actes, Léon Delmont écrivain ne saurait être, on le soupçonne, qu'un "récrivain". Aussi bien est-ce là ce qui fait de lui un moderne<sup>17</sup>.

#### *Le livre comme objet*

Léon Delmont, personnage livresque, dont la vie est dirigée, et finalement remplacée par la littérature, a pour emblème—c'est logique—un livre. Au moment de monter dans le train, il achète, sans le choisir, un livre en se "fiant

---

16. Elles ont du reste la même histoire: Cécile comme Didon a perdu toute jeune un mari qu'elle aimait, et a tenté par son départ et son installation à Rome d'échapper à son chagrin et à ses souvenirs (68).

17. Comparer ce jugement qui ouvre l'essai sur "La critique et l'invention": "Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur. Nous nous trouvons tous à l'intérieur d'une immense bibliothèque..." (*Répertoire III*, Paris: Minuit, 1968, p.7)

à sa collection" (12): ce livre qu'il ne lira pas lui servira essentiellement à marquer sa place dans le compartiment, et acquerra une signification considérable, en proportion notamment du mystère qui s'attache à son contenu. Comme ni le personnage ni le lecteur ne savent ce que contient ce livre, c'est un livre "blanc" sur lequel peuvent se projeter toutes les rêveries, tous les doutes, toutes les angoisses du voyageur. Ce livre à la fois matériel (c'est un objet, un marque-place, que Delmont ne cesse de toucher, de tenir dans ses mains, de poser, de déplacer, de laisser tomber, tout au long du voyage) et virtuel (puisqu'on ne sait ce qu'il raconte) préfigure à la fin du roman celui que Delmont, devenu écrivain, va écrire à son tour, compensant par l'art la déception de sa vie. Que sera ce livre, que Delmont commencera à écrire "dans cette chambre, seul... pour combler le vide de ces jours à Rome sans Cécile" (275)? Le futur auteur devra y raconter sa propre histoire, bien sûr, y peindre Cécile, y célébrer leur amour, mais surtout il lui faudra, plus lucide dans son oeuvre qu'il ne l'aura été dans sa vie, montrer l'importance de la ville de Rome dans sa vie et dans la vie de tout Occidental. Son livre traitera donc avant tout du mythe romain: "ce qu'il faudrait absolument que vous sachiez, c'est pour quelles raisons Rome possède sur vous un tel prestige... c'est l'assise et le volume réel de ce mythe que Rome est pour vous..." (239)

Dans ce livre, la femme ne tiendra plus qu'une place subalterne; c'est la Ville (*Urbs*) que Delmont tentera d'y ressusciter dans toute sa gloire. On ne peut manquer d'être frappé par l'analogie que le projet de Delmont offre avec le rêve humaniste de "ressusciter Rome"<sup>18</sup>. Dans ses efforts pour apprendre l'histoire de Rome, pour étudier ses monuments, pour faire revivre ses ruines, Léon Delmont, qui porte le prénom de treize papes, notamment des grands papes de la Renaissance qui furent des collectionneurs, des amateurs de l'Antiquité<sup>19</sup>, Léon Delmont est bien le continuateur des humanistes: "Empereurs et dieux romains, s'écrie-t-il dans son rêve, ne me suis-je pas mis à votre étude? N'ai-je pas réussi à vous faire apparaître quelquefois au détour des rues et des ruines?" (272). Sa tentative de résurrection de la Rome de

---

18. A plusieurs reprises il est dit que Léon Delmont lit l'*Enéide* dans la collection Budé (82, 264): ce détail du texte peut s'interpréter comme un indice. Non seulement il caractérise le personnage (il est assez cultivé pour se servir d'une édition bilingue; il lit probablement le texte latin), mais encore on peut y voir une allusion à Guillaume Budé et, plus généralement aux humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle (une époque qui fascine Butor; le roman suivant, *Degrés*, est un livre sur l'esprit de la Renaissance). En outre, les voyages de Delmont s'apparentent aux "pèlerinages romains des Renaissants", c'est-à-dire des voyages "aux lieux qui parlent, qui nous parlent de notre histoire et de nous-mêmes" (M. Butor, "Le voyage et l'écriture", *Répertoire IV*, ouvrage cité, p.19).

19. Voir là-dessus Jennifer Waelti-Walters, *Michel Butor* (Rodopi, 1992), p.22; Dean McWilliams, *The Narratives of Michel Butor: the Writer as Janus*, ouvrage cité, p.34.

l'Antiquité est, comme celle des humanistes, une tentative livresque, où la puissance créatrice de l'imagination est subordonnée à une érudition patiente, méthodique, minutieuse. Le côté studieux, voire scolaire, du personnage de Butor pourrait s'expliquer ainsi: Léon Delmont est un humaniste qui s'ignore, un amant studieux de l'Antiquité, qui mettra dans son livre futur les fruits de son érudition. Nulle surprise, si un tel homme se montre plus sensible au charme des ruines romaines qu'à ceux de sa maîtresse, si, au terme du parcours, Cécile se trouve avantageusement remplacée par un livre sur Rome... Partagé comme il l'est entre la vie et les livres, le héros retrouve à son insu le dilemme humaniste: comment ressusciter la vie romaine au moyen de livres poussièreux, d'une érudition si loin de la vie? Cette contradiction entre la vie et les livres est propre à l'humanisme, ou du moins—la distinction est d'importance—à l'humanisme tel que l'a compris et représenté le romantisme. C'est le dilemme dans lequel se débat Faust, et que Léon Delmont, Faust au petit pied, redécouvre à son tour<sup>20</sup>. La seule manière pour lui de ressusciter Rome, de faire revivre l'Histoire romaine en général et son histoire romaine en particulier, consistera paradoxalement à écrire un livre, afin "de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure" (285).

Or à cet endroit, tentative "humaniste" et tentative "moderniste" se rejoignent: l'idéal humaniste, la résurrection de Rome, se superpose dans le cas de Delmont au but des modernistes, la résurrection du passé, le *temps retrouvé*, qui revit aussi dans un livre (*A la recherche du temps perdu*, par exemple). Le "livre" qui accompagne Delmont dans son voyage, et qui préfigure celui qu'il écrira, est donc un composé—un amalgame—de ces différentes attitudes culturelles vis-à-vis des livres, qui toutes mettent le livre au-dessus de la vie. Livre humaniste, qui fait revivre la Ville Eternelle; Livre absolu de Mallarmé, pour qui la vie est faite pour aboutir à un livre (sans le savoir, Delmont est pétri de cette idée); livre rédempteur du modernisme, qui retrouve le temps sur le mode plus riche de la création artistique.

Que sera ce livre? Delmont l'envisage à la fois comme un "guide bleu des égarés" (233)<sup>21</sup>, une sorte de récit poétique et mystique, dans le style des

---

20. On connaît l'importance du mythe de Faust dans l'oeuvre de Butor, co-auteur avec Henri Pousseur de l'opéra *Votre Faust*. Autre exemple de superposition d'une référence humaniste et d'une référence romantique dans l'oeuvre de Butor: on peut aussi se souvenir que l'empereur Julien l'Apostat, vilipendé durant le Moyen-Age, est redécouvert par les humanistes à la Renaissance, avant de devenir un héros romantique (voir notamment l'article "Julien l'Apostat", in *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Y. Bonnefoy éd., Paris: Flammarion, 1981, tome I, p.612-613).

21. La référence au *Guide des Egarés* de Maïmonide contribue bien sûr à confondre voyage touristique et quête mystique.

“grands rêves”<sup>22</sup> qui l’ont tourmenté au cours de son mauvais sommeil entrecoupé dans le train; comme une fiction fondée sur le rôle du mythe romain dans la conscience occidentale, avec des “passages instantanés” entre Paris et Rome (282); enfin, comme un récit qui réplique la réalité vécue, où les deux villes conserveraient “leurs relations géographiques réelles”, le mouvement de l’esprit accompagnant le déplacement dans l’espace (285). C’est dire que le livre qu’écrira Delmont ressemblera à s’y méprendre au roman *La Modification*... que nous sommes en train d’achever, ce qui referme le récit sur lui-même en lui donnant la forme circulaire du roman proustien. En rêvant ainsi à la forme et au contenu de son futur livre, Delmont fait, une fois de plus, acte de répétition: il réécrit la fin du *Temps retrouvé*, où le Narrateur, ayant enfin pris la décision d’écrire, imagine ce que sera son livre. Mais il y a néanmoins une différence essentielle. Dans le roman proustien, c’est la vie même du Narrateur qui fournit, “comme la graine”<sup>23</sup>, la substance dont sera formée l’oeuvre. La création littéraire consiste donc en une mise au monde de ce “livre intérieur”<sup>24</sup> que le Narrateur porte en lui. Ici, il semblerait que le “livre intérieur” ait reçu une forme matérielle avant même d’avoir reçu un contenu: il est là, sur la banquette du compartiment, dès le début du voyage, livre réel préexistant étrangement au livre virtuel<sup>25</sup>. C’est pourquoi le livre marque-place de Delmont, cet objet si concret, peut s’interpréter comme une extériorisation du “livre intérieur” de la Recherche.

#### *Syllepse et destinée*

Le livre marque-place préfigure le livre que Delmont va écrire après sa prise de conscience. Tous les mots-clés du roman ont, de même, une présence matérielle en même temps qu’une importance symbolique. Le mot “porte”, par exemple (on l’a remarqué<sup>26</sup>) désigne à la fois des lieux concrets (porte du

---

22. Selon Jung, les “grands rêves” sont ceux qui ont une signification collective et non pas seulement privée (*L’Homme à la découverte de son âme*, Payot, 1966, p.315).

23. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, III, p.899.

24. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, III, p.879.

25. Le thème du livre-objet est à relier avec l’importance des objets dans le Nouveau Roman et l’intérêt des Nouveaux Romanciers pour la phénoménologie: le Nouveau Roman est un réalisme. Voir John Sturrock, *The French New Novel*, London: Oxford University Press, 1969.

26. Voir Françoise Van Rossum-Guyon, “Les aventures du mot: la porte”, in *Critique du roman: Essai sur La Modification de Michel Butor*, Paris: Gallimard, 1970, p.263-277.



wagon, porte de l'appartement parisien, de la chambre de Cécile, etc.) et des lieux investis d'un sens symbolique (porte de Rome, porte des Enfers, etc.). Le mot "fissure" (un terme-clef du vocabulaire de Butor) se prête à la même analyse: il regroupe un sens littéral (fissure dans la façade de l'immeuble de Cécile à Rome, fissure dans le plafond de la chambre à coucher de Paris que Delmont néglige de faire réparer depuis des années) et un sens figuré (fissure dans la façade de respectabilité bourgeoise du héros; fissure qui menace de ruiner l'histoire d'amour; fissure historique dont souffre la conscience collective de l'Occident depuis la perte de Rome comme centre du monde). Même Cécile (surtout Cécile) n'échappe pas à ce statut de syllepse: le nom désigne à la fois un personnage individuel, la maîtresse de Delmont, et une entité abstraite et symbolique: "visage de Rome", "porte de Rome", etc. Et bien entendu, la syllepse par excellence dans le roman, c'est le mot "Rome", qui désigne simultanément une ville réelle et un lieu intérieur, spirituel, symbolique<sup>27</sup>.

Si le livre inconnu du voyage acquiert lui aussi le statut d'une syllepse, c'est parce qu'il est placé dans le récit en position-clef. Il ponctue chaque entrée et chaque sortie du héros, chacun des mouvements de son coeur. Toutes les références au livre se chargent ainsi d'une surabondance de sens: s'il le pose pour sortir, c'est sous la photographie de l'Arc de Triomphe, la même que dans la chambre de Cécile; s'il fait un geste maladroit pour le saisir et que le livre lui échappe, c'est un signe avertisseur que son amour aussi va lui glisser entre les doigts (124)<sup>28</sup>. A mesure que le voyage progresse et que le projet s'effrite, le texte insiste sur le fait que le personnage n'a pas lu son livre: "Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre, puisque vous l'aviez acheté, qui vous aurait peut-être protégé contre tout cela?" (196). A partir de là, sens littéral et sens figuré sont réunis dans la conclusion mélancolique qui fait de la lecture une métaphore de la vie, et du renoncement au livre le renoncement à la vie. Alors, ce livre "... que vous n'avez pas lu, que vous ne lirez pas, il est trop tard" (197), fait écho à cette autre remarque amèrement lucide "... il n'y aura pas d'autre Cécile, parce qu'il est trop tard maintenant..." (229)<sup>29</sup>.

---

27. C'est d'ailleurs le vers de *Sertorius* cité plus haut, "Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis", qui sert d'illustration à la figure de la syllepse dans les dictionnaires de rhétorique. Voir P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion, 1977, p.105.

28. Un peu plus tard, le livre figure sa conscience, à laquelle il tente d'échapper en sortant du compartiment (157): mais l'arrivée de la police l'oblige presque aussitôt à rentrer, et à reprendre son livre avec un geste "d'une grande nervosité" (158).

29. On peut remarquer que les intertextes fonctionnent aussi dans le roman comme des syllepses. Par exemple l'*Enéide* est un livre réel, concret, lu dans une édition précise, et en même temps la figure et l'expression métaphorique des aventures de son lecteur.

Ainsi le livre, à la fois présence littérale de roman acheté à la Gare de Lyon et jamais lu, et présence figurée, d'oeuvre future de Delmont, *fait signe*: il figure le destin du héros, que celui-ci porte sans en être pleinement conscient<sup>30</sup>. Il est temps à présent de retourner à l'intertexte privilégié de *La Modification*, l'*Enéide*. Comme le héros de Butor, celui de Virgile porte aussi sur sa personne un objet qui représente son destin et celui de l'empire romain: il s'agit, bien sûr, du bouclier forgé par Vulcain, décoré de scènes représentant les principaux épisodes de l'histoire romaine (livre VIII). Tout comme le roman inconnu de *La Modification*, le bouclier d'Enée fonctionne dans l'*Enéide* comme une syllepse: à la fois un objet littéral et concret, dont le héros se sert dans sa conquête du Latium, et une figure de l'avenir glorieux réservé au fondateur de Rome.

L'histoire de Rome jusqu'à Auguste, passée pour Virgile, est future pour son héros, qui admire sans bien les comprendre les scènes du bouclier: "Telles sont les merveilles qu'il admire sur le bouclier de Vulcain, don de sa mère, et, sans connaître ces événements, il se plaît à en voir l'image, chargeant sur son épaule la gloire et les destins de ses arrière-neveux"<sup>31</sup>. C'est dire que, du point de vue temporel, l'ekphrasis du bouclier met en place une figure impossible<sup>32</sup>. Le même effet joue dans *La Modification*: le livre contient à la fois le passé (le récit que nous venons de lire) et l'avenir (puisque Delmont n'a pas encore commencé à l'écrire). Et chacun de ces deux objets, le livre et le bouclier, sont investis d'un sens symbolique qui dépasse infiniment leur importance en tant qu'objet: pour Enée, se charger du bouclier de Vulcain équivaut à prendre sur lui le poids de toute l'histoire romaine, fardeau glorieux, mais écrasant: "tant était lourde la tâche de fonder la nation romaine!"<sup>33</sup>. Pour Léon Delmont, *homo lector* par antonomase, prendre le livre dans ses mains, c'est symboliquement se charger du poids de toute la culture occidentale: "Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au centre des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui a cherché à se fixer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial, l'étoile noire des voies de chemins de fer sur la France étant comme l'ombre de l'étoile des voies romaines" (279). Ainsi la décision d'écrire est pour le héros inséparable d'une prise de conscience que

---

30. Mais non sans en être gêné: par exemple, il le met dans sa poche au début du voyage, mais ses mouvements s'en trouvent embarrassés (21).

31. *Enéide*, VIII, traduction citée, p.188.

32. La notion de figure impossible est empruntée à Pierre Force, "Figures impossibles", *Poétique* 85 (1991), p.111-127.

33. *Enéide*, I, traduction citée, p.34.

le souvenir de “l’Empire” hante l’inconscient collectif de tout l’Occident; c’est de ce manque, de cette nostalgie collective que son livre devra rendre compte.

*Deux textes en quête de personnage*

Ces deux objets symboliques, le bouclier d’Enée et le livre de Delmont, sont porteurs d’une histoire qui dépasse infiniment les dimensions des individus destinés à la réaliser. L’histoire elle-même cherche à se dire, et recherche pour cela un personnage qui lui serve de véhicule, et qui au besoin sacrifie à cette cause glorieuse l’histoire individuelle, quelle qu’elle soit, à laquelle, en tant qu’individu, il était en droit d’aspirer. Pour Enée, la rançon de la gloire, le prix à payer pour le destin de fondateur de Rome, est la dépersonnalisation du héros: ce qui s’accomplit lorsqu’Enée charge le bouclier sur ses épaules, c’est l’effacement de l’individu au profit de la nation. Seule compte désormais l’Histoire de Rome, non plus l’histoire (*story*) d’Enée: l’*Enéide* raconte la transformation (la Modification, pourrait-on dire) d’un être humain en héros officiel, l’acceptation (combien difficile!) par le personnage d’un texte fourni par le destin<sup>34</sup>, le renoncement à soi accompli au cours de la catabase et consacré par la remise du bouclier.

*Pius Aeneas*

Le pari de Virgile consistait dans L’*Enéide* à inventer une nouvelle forme d’héroïsme, non homérique, qui repose non plus sur la prouesse individuelle mais sur le sens du devoir, la *pietas*. L’“épithète homérique” d’Enée est ainsi, paradoxalement, *pius Aeneas*: c’est guidé par le devoir et docile—presque toujours—aux ordres du destin qu’il agit. A première vue, rien de plus éloigné de la *pietas* que Léon Delmont. Mari infidèle, père indifférent, amant tiède, bourgeois pusillanime, Delmont manque au contraire, semble-t-il, à tous ses devoirs. Son identification à Enée ne serait-elle qu’une ironie de plus du texte envers le personnage? Il faut pourtant aller plus loin, et chercher en Delmont quelques reflets de la *pietas* d’Enée<sup>35</sup>.

---

34. Nous suivons ici Ronald R. Macdonald, *The Burial-Places of Memory: Epic Underworlds in Vergil, Dante, and Milton* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987), tout particulièrement pp.28-38.

35. Ainsi Léon Delmont est un personnage extraordinairement conformiste. Rien de plus conventionnel que sa peur du qu’en-dira-t-on, son respect des normes sociales et morales, et même que son entorse—fort banale—à la morale conjugale (sur cette réécriture du roman d’adultère bourgeois, voir M. Leiris, “Le réalisme mythologique de Michel Butor”, postface à *La Modification*, p.295). Ce conformisme, par où l’individu s’abstient de se distinguer du groupe, est un des aspects (l’aspect le plus vulgaire assurément) de la *pietas*.

Delmont, c'est évident, n'est pas pieux au sens religieux: il tente au contraire de se rebeller (sans grande conviction) contre la religion catholique. Pourtant, Delmont habite, comme Enée, un monde rempli de signes et de prophéties. Superstition n'est pas religion, soit: il n'en demeure pas moins que son comportement extérieur est celui, ritualisé et répétitif à l'excès, de la *pietas*. Léon Delmont ne fait rien spontanément. Tous ses gestes sont cérémoniels: dans le train, toutes ses entrées et sorties prennent un sens solennel; ses visites à la place Farnèse ou au Louvre sont conçues comme des pèlerinages; ses itinéraires dans Rome ou dans Paris sont des parcours rituels. Par là, *La Modification* ressemble à l'*Enéide*, récit ponctué à chaque pas par un sacrifice, une commémoration, l'institution solennelle d'un rite ou d'un nom<sup>36</sup>. La manie de nomination de Delmont n'est pas sans évoquer Enée, dont la *pietas* consiste aussi à nommer les lieux pour leur conférer l'éternité et la solennité mémorable du monument. Non seulement le fait de jouer à inventer des noms et des histoires pour chacun des voyageurs, comme le fait Delmont, annonce sa future activité de romancier, mais encore ces noms sont toujours surchargés de sens. Ce sont des toponymes: comme chez Virgile, les personnages qu'invente Delmont portent des noms de lieux, de monuments célèbres, très souvent des églises romaines. Si Mme Polliat reçoit son nom d'une gare que le train traverse (125), son neveu André, c'est Sant'Andrea della Valle (156); Lorenzo, le double italien de Delmont, c'est Saint-Laurent de Turin (125); Agnès, la jeune mariée, double d'Henriette jeune, c'est Santa Agnese in Agone (125); enfin son mari est baptisé Pierre, ce qui évoque Saint-Pierre de Rome, haut-lieu de la catholicité. Par le détour de ces noms s'exprime la vérité que Delmont tentait de refouler—la dimension catholique de Rome—ces noms, ainsi, ont une valeur oraculaire: ils suggèrent que Delmont a peu de chance d'échapper à l'emprise de la religion...

Mais il y a plus. Donner un nom, pour Enée comme pour Léon Delmont, c'est faire un acte de *pietas*. En effet, donner à une personne le nom d'un lieu, c'est, d'une part, lui conférer une dimension mythique. Palinure et Gaète chez Virgile font pendant à Pierre et Agnès: l'invention d'une histoire, d'un *mythos*, vise à expliquer une donnée de la réalité. C'est aussi, d'autre part, subordonner l'individualité de cette personne à une signification symbolique supérieure qu'elle est désormais chargée de représenter. Ainsi le personnage, à cause de son nom, devient le véhicule d'une réalité qui le dépasse infiniment: un haut-lieu, un rite, une institution, une idée, etc. C'est dire que l'activité nominative de Delmont touche au cœur du problème, sans qu'il en ait conscience: l'effacement de l'individu au profit d'une vérité supérieure, qu'elle s'appelle Rome ou la littérature.

---

36. Le cap Misène reçoit son nom de l'infortuné compagnon d'Enée, qui avait osé défier Triton à la trompette (VI, 156-235); la ville de Gaète immortalise Caiète, la nourrice d'Enée (VII, 1-4); le cap honore Palinure, le pilote tombé à l'eau (VI, 381).

C'est donc, paradoxalement, par le détour d'une activité proto-littéraire (inventer des noms pour ses compagnons de voyage) que Delmont rejoint obliquement la *pietas* profonde de son modèle. De même qu'Enée se résigne, non sans déchirement, à renoncer à sa part de bonheur individuel dans l'intérêt supérieur de Rome, de même Delmont renonce à chercher le bonheur dans sa vie<sup>37</sup>, et place ses espoirs dans les joies austères de la création littéraire. Dans chaque cas, tout se passe comme si le héros, après une tentative pour écrire "son" histoire individuelle (histoire d'amour d'Enée et Didon, histoire d'amour de Delmont et de Cécile), acceptait d'en faire le sacrifice, de l'échanger contre le récit qui lui est fourni en quelque sorte "d'en haut", par le destin<sup>38</sup>. "Ce n'est pas de mon plein gré que je vais en Italie", dira Enée.

\* \* \*

"T'imagines-tu que je ne sais pas que toi aussi tu vas à la recherche de ton père afin qu'il t'enseigne l'avenir de ta race?" (215) lui dit la Sibylle dans le rêve. On dirait que la Sibylle se moque de lui: ce n'est pas du tout pour cela qu'il va en Italie. Mais en réalité, elle dit vrai: en montant dans le train, Delmont croit à tort tenir en main son destin; il ignore que, pas plus qu'Enée, il n'est libre; que, comme le destin d'Enée est déterminé par l'histoire, le sien l'est par l'intertexte<sup>39</sup>. Le voyage vers Rome de Delmont sera donc, comme celui d'Enée, une longue, impitoyable et douloureuse dépersonnalisation, un processus de "réorganisation de l'image de vous-même et de votre vie qui est en train de s'accomplir... sans qu'y soit pour rien votre volonté" (236).

L'identité de Delmont se confond avec notre conscience d'Occidentaux, au cours de ces "grands rêves" qui dépersonnalisent l'individu au moyen du mythe, lui révélant des vérités qui dépassent tellement la portée individuelle qu'elles la rendent négligeable. Au point où le héros comprend que la faille dans sa vie est "... la communication avec une immense fissure historique" (276), que sa conduite personnelle peut s'expliquer par "l'espace historique" (239), bref, que si sa vie est manquée, "... c'est la faute du mythe romain" (279), la substitution de l'universel à l'individuel est accomplie; le texte s'est enfin débarrassé du "héros" qui l'encombrait<sup>40</sup>.

---

37. "Je continuerai par conséquent ce faux travail détériorant chez Scabelli à cause des enfants, à cause d'Henriette, à cause de moi, à vivre quinze place du Panthéon; c'était une erreur de croire que je pourrais m'en échapper..." (274)

38. Voir là-dessus Ronald R. Macdonald, livre cité, p.28-33.

39. Les remarques de Ronald R. Macdonald sur l'étymologie de *fatum* < *fari* (livre cité, p.27) pourraient s'appliquer tout aussi bien au héros de *La Modification*, dont le destin est déterminé inflexiblement par un ensemble de textes préalables.

40. Les deux livres de prédilection de Léon Delmont sont le livre VI (la descente aux Enfers) et le livre I de l'*Enéide* (page 264, Léon Delmont lit le livre I): dans ces deux

Le livre qu'écrira Léon Delmont sera donc, comme *La Modification*, un drôle de roman, qui traite ses personnages comme de minces supports, simples prétextes à l'exposition de vérités qui les dépassent infiniment, bons à écarter une fois que le texte a dit ce qu'il avait à dire, en l'occurrence la place du mythe romain dans la conscience occidentale, "cette énigme que désigne dans notre conscience ou notre inconscience le nom de Rome..." (276)

Les critiques et le public ont été unanimes à saluer dans *La Modification* un roman qui, tout en employant des techniques modernes (ponctuation, *stream of consciousness*, deuxième personne de politesse...), restait cependant dans la tradition française du roman psychologique. On aimerait au contraire, ici, conclure sur la nouveauté, plutôt que sur la continuité, et montrer comment une problématique caractéristique du Nouveau Roman, l'anti-psychologie, rejoint de manière inattendue la problématique virgilienne<sup>41</sup>. Malgré sa grande diversité, le Nouveau Roman peut se définir par l'hostilité qu'il nourrit envers le personnage, dit "balzacien". Les efforts des nouveaux romanciers vont tous dans le sens d'une élimination —souvent cruelle— de la psychologie, de l'individualité, du nom, des circonstances du personnage. Il est symptomatique que Léon Delmont, personnage bien falot qui n'a droit qu'au "vous", pronom de la conscience inachevée, ait pour emblème un livre, qui d'abord "marque" sa place, et enfin le remplace, un livre, où son histoire s'effacera au profit du mythe romain, où son personnage s'effacera derrière la personnalité bien plus forte de la ville.

Butor, dans une interview, s'est expliqué sur la genèse de son roman. Son point de départ a été, non pas l'intérêt pour les personnages, ou pour l'intrigue sentimentale, mais le désir de "faire un roman avec deux villes", après *L'Emploi du temps* qui est un roman sur une ville anglaise imaginaire, Bleston. Ces deux villes sont devenues Paris et Rome, et l'histoire et les personnages se sont organisés par la suite, à l'intérieur de ce cadre<sup>42</sup>. Tout se passe comme

---

livres, le conflit entre le texte et son héros est dramatisé, l'indépendance du héros radicalement limitée, Enée se voyant explicitement dicter son destin par des figures toutes puissantes, dieux ou fantômes. "Les couloirs de l'immense bibliothèque sont peuplés de fantômes composites", écrit Michel Butor dans "La critique et l'invention" (*Répertoire III*, édition citée, p.7): dans *La Modification*, ces fantômes sont ceux des grands textes modèles, qui dictent à Léon Delmont son destin.

41. Nos analyses rejoignent sur ce point celles d'André Helbo pour qui "on pourrait interpréter le roman dans une perspective anti-psychologique et estimer que la 'biographie du héros' ne constituerait qu'un simple prétexte" (*Michel Butor: vers une littérature du signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p.138).

42. "En travaillant sur *L'Emploi du temps*, dont le principal personnage était une ville, je me suis posé la question: comment faire un roman avec deux villes? Il ne s'agissait pas encore de Paris et de Rome. Mais en fouillant un peu plus, ces capitales

si les personnages étaient secondaires par rapport aux villes qui ne tardaient pas à se débarrasser d'eux, faisant d'eux les véhicules dociles d'une histoire qui les dépasse. En lisant l'*Enéide*, Léon Delmont ne croit pas si bien choisir; il ne sait pas à quel point son histoire suivra celle d'Enée, elle-même l'histoire d'un texte en quête d'un personnage qui consente à échanger cette histoire contre la sienne propre: les intertextes de *La Modification*—multiples et croisés, comme les rails du chemin de fer—sont autant de chemins qui tous, on le sait, mènent à Rome.

*Columbia University*

---

se sont imposées inéluctablement" (M.Butor, Entretien avec J.-L. Rambures, *Le Monde*, 1971; cité par Dana Strand, "The Role of Dreams in Michel Butor's *La Modification*", *Kentucky Romance Quarterly* 32 (1) 1985, p.93)