

Paris: l'espace culturel comme réponse à la crise moderne dans l'œuvre romanesque de Michel Butor

Ali Rahali

Université Cady Ayyad, FPDSafi Maroc

Résumé: Les personnages butoriens, prenant conscience d'une situation captivante et torturante, font des efforts pour connaître l'origine de leur passé historique et culturel afin de ne pas s'enliser dans l'oubli, et de mieux comprendre leur entourage, d'élucider les problèmes qui les tourmentent et les règles qui régissent leur vie. L'ensemble des références culturelles dans l'espace parisien renvoie à une longue période qui va de l'Antiquité à l'art moderne. Déceler les différentes références culturelles, voir comment elles sont insérées dans l'œuvre romanesque de Michel Butor, tel est le but poursuivi par cet article.

Mots-clés: Références culturelles. Arts plastiques. Paris. Modernité. Butor.

Resumo: As personagens butorianas, ao tomarem consciência de uma situação cativante e torturadora, envidam esforços no sentido de conhecerem a origem do seu passado histórico e cultural para não caírem no esquecimento, e entenderem melhor os que os rodeiam, elucidarem os problemas que os atormentam e as regras que regem as suas vidas. O conjunto das referências culturais no espaço parisiense remete para um longo período que vai da Antiguidade à arte moderna. Desvendar as várias referências culturais, ver como se inserem na obra romanesca de Michel Butor, eis a finalidade deste artigo.

Palavras-chave: Referências culturais. Artes plásticas. Paris. Modernidade. Butor.

Pour Michel Butor, parcourir une ville, c'est explorer un espace culturel, voire l'espace de la culture. L'appropriation de l'espace ne se fait pas seulement par des références géographiques. Il est culturel, historique. Parcourir une ville, c'est aussi rencontrer quelques vestiges de ce qui fondent la culture occidentale. Ces références culturelles de l'espace parisien sont données, non pour éloigner du réel, pour le disqualifier, mais pour le rendre plus intelligible.

Il s'agit dans les pages qui suivent de savoir dans quelle mesure l'espace culturelle parisien procure évasion et compensation, dans quelle mesure il fournit des modèles de vie en donnant forme et relief aux besoins qui aspirent à se réaliser, c'est-à-dire dans quelle mesure l'espace culturelle informe la vie pratique.

Lors d'un entretien avec Mireille Calle-Gruber, Lucien Dallenbach souligne la manière dont Michel Butor se distingue des autres nouveaux romanciers, lorsqu'ils traitent la question de la crise culturelle dans leurs romans:

au départ de leur geste d'écriture, il y a au fond la prise de conscience que l'entreprise moderniste accomplit une espèce d'impasse, qu'on en est arrivé à un degré zéro des valeurs de la culture et qu'il faut repartir sur de toutes nouvelles bases après cette sorte de tabula rasa. Or Michel Butor est le seul écrivain de ce groupe qui, conscient lui aussi de cette grave crise, de cette impasse – le thème de la fissure est par exemple un leitmotiv qui apparaît chez tous, chez Butor dès *Passage de Milan* – ait, en quelque sorte, une réponse culturelle à l'ébranlement que cela constitue. [...] Il me semble bien que cette préoccupation de l'altérité culturelle n'a cessé de mobiliser Michel Butor et que c'est bien dans ce domaine justement qu'il cherche à donner une réponse, à essayer des réponses pour la crise de civilisation que nous connaissons.¹

Cette crise de la civilisation, ce "malaise de fin de siècle", pour reprendre l'expression de Michel Butor, n'a pas surgi du néant. La culture telle qu'elle a été entendue et reçue jusqu'au XX^{ème} siècle était porteuse de "valeurs", et consistait à la fois dans l'acceptation d'un certain ordre du monde et dans la croyance en la possibilité, au moins théorique, pour tout individu, de se "réaliser", d'atteindre éventuellement le bonheur.

*La Modification*² de Michel Butor met l'accent sur la crise culturelle de l'homme qui vit dans une société moderne. Au cours d'un voyage, dans un compartiment de train, entre Paris et Rome, Léon Delmont, directeur d'une agence de machines à écrire, se

remémore toute une série d'événements et d'histoires qui ont marqué sa vie parisienne. Le voyage de Delmont est, en effet, une tentative de se libérer de son devoir familial à Paris, basé sur une éducation religieuse, pour retrouver sa liberté auprès de sa maîtresse Cécile à Rome.

Qu'il s'agisse de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, les références plastiques de l'espace parisien apparaissent dans *La Modification* comme une tentative de description que l'auteur "tente de faire passer du domaine de la fresque et de la mosaïque au domaine des mots".³

Avant de traiter le thème des références plastiques dans l'œuvre, il est nécessaire de définir ce qu'est une œuvre plastique. Cette expression est généralement comprise comme désignant une production humaine - peinture, sculpture ou architecture -, qui éveille en nous non seulement le sens esthétique, mais surtout témoigne de la culture d'une époque donnée dans un espace donné.

L'œuvre plastique est créée de la main de l'homme et édifiée dans le but de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures son propre souvenir. Il peut s'agir d'un monument, d'une sculpture, d'une architecture, d'un dessin ou d'une peinture. L'œuvre plastique, qui est une expression de l'activité humaine, a été, jusqu'à notre époque, un moyen de communication, de communion, donc de compréhension entre les époques. Certains considèrent l'œuvre d'art comme une expression des sentiments qui habitent l'artiste, d'autres considèrent que l'art est un témoignage du temps, de la société où vit l'artiste.

Aussi, l'œuvre plastique est-elle à la fois expression personnelle et pourtant vise à l'universel, image d'une personne et reflet d'une culture. Il est important de bien voir que toute référence plastique est non seulement une œuvre artistique et esthétique, mais également une référence culturelle et historique d'un espace géographique, dans la mesure où elle représente à la fois un stade déterminé dans l'évolution des arts plastiques et toutes les richesses culturelles et historiques d'une civilisation.

Ainsi, à côté de la valeur historique et culturelle que possède à nos yeux une œuvre plastique, il existe manifestement une valeur purement artistique et esthétique.

Léon Delmont vit dans une ambiance romaine à Paris; de son appartement, il peut entrevoir, à travers la fenêtre du salon la frise illuminée du Panthéon. Ce

monument est pour lui le plus représentatif de Rome. Il insiste surtout sur la beauté de la frise de guirlandes qui est, "parmi tous les efforts de la décoration classique une des imitations les plus réussies des beaux ornements romains." (Butor 1957: 80)

Au musée du Louvre, qui illustre lui aussi la présence des références culturelles romaines à Paris, Delmont et Cécile contemplent les tableaux de Giovanni Paolo Pannini, peints en 1758:

"Ces deux grands tableaux symétriques", "galeries de vues de la Rome moderne à droite de la fenêtre qui donne sur la cour du carré, galeries de vues de la Rome antique à sa gauche" (*idem*: 65)

A gauche, se trouvent la basilique de Maserne, le Panthéon,

"tels qu'ils étaient encore il y a deux cents ans, à peu près au moment où Piranès les a gravés", trois chapiteaux blancs, "qui sont ceux du temple de Mars Ultor sous les traits d'Auguste dans le forum de celui-ci, maintenant très hauts sur leurs magnifiques colonnes", le portique du temple d'Antonin et Faustine, "avec la façade de l'église que l'on avait construite à l'intérieur et que l'on n'a encore pas démolie", l'arc de triomphe de Constantin, celui de Titus, les thermes de Caracalla, et "le mystérieux temple rond, dit de Minerve Médica, que l'on croise en train lorsqu'on arrive à la gare." (*ibidem*)

A gauche, figurent le Moïse de Michel-Ange et toutes les fontaines du Bernin, celles des Fleuves, piazza Navona, celle du Triton, près du palais Barberini, celle de la place Saint-Pierre, celles des escaliers de la Trinité des Monts.

Le spectateur fait face, en effet, à une représentation de représentations assemblées avec une extrême adresse, chargé par l'abondance des signes disséminés dans un savant désordre, son regard pénètre dans l'espace du tableau, aussitôt confondu par ce pêle-mêle inattendu d'objets juxtaposés: peinture de monuments et de ruines antiques couvrant les murs jusqu'aux cimaises, exécutées avec une rigueur presque photographique dans le rendu des proportions et des détails, Hercules au repos, nymphes et vasques alternées, gladiateurs, Apollon du Belvédère, Laocoön, sarcophages béants, procurent à l'œil cette sensation de richesse d'objets fouillis. Vision et sensibilité s'articulent étroitement l'une à l'autre, en une esthétique accomplie, légitimant une lecture sensorielle du monde, qui se serait développée tout au long du XVIIIème siècle.

La redécouverte de l'antiquité ou plutôt sa recreation, constitue l'un des thèmes majeurs du répertoire du siècle des lumières; l'antiquité exemplarisée par l'art, vient remplir de ses vertus archétypiques le vide créé par les ébranlements du sacré. Les "Galeries de vues de la Rome antique" et les "Galeries de vues de la Rome moderne" participent activement à l'émergence de cet intérêt pour l'art antique et à l'hésitation entre continuité et rupture, entre tradition et modernité.

Léon Delmont admire aussi au Louvre les tableaux des "deux Français de Rome", Claude Lorrain et Nicolas Poussin, en l'occurrence:

sur le mur de droite il y avait le petit tableau représentant le Forum au dix-septième siècle, avec ses trois colonnes du temple des Dioscures enfoncées jusqu'à la moitié dans la terre, le campo vaccino, ce marché aux bestiaux qui était devenu l'épine dorsale de la capitale du monde, il y avait aussi "Ruth et Booz" si semblable à une tapisserie, avec son espace vertical, les gestes des deux personnages se développant dans la toile comme ceux des moissonneurs dans un bas-relief égyptien, et puis c'était la peste d'Athènes ou l'enlèvement des Sabines.

De l'autre côté, une Bacchanale, Ulysse remet Chriséis à son père? Un port de mer au soleil levant (le titre exact du tableau est: Port de mer au soleil couchant)? Le débarquement de Cléopâtre à Tarse? Tous les trois? (*idem*: 70-71)

S'enrichir au contact des œuvres d'art, c'est vouloir sortir de ses limites, tel est le but de Léon Delmont. Son désir c'est de parcourir Paris à la recherche de toutes les œuvres d'art.

Ceci étant dit, un accent fort est mis sur les références culturelles par la présence des multiples œuvres d'art que Michel Butor n'hésite pas à énumérer: des tableaux, des statues, des monuments d'ordre religieux, où l'ornement esthétique fait partie du culte de la divinité comme le Panthéon; ce sont parfois des hauts lieux culturels comme les musées et leurs contenus (le Louvre et ses tableaux), des monuments qui célèbrent des faits de repères historiques et qui symbolisent le passé d'une ville, comme l'arc de Triomphe. Il s'agit pour Michel Butor, en effet, de faire reconnaître la ville par la mention des références culturelles et artistiques qui appartiennent au fonds culturel du lecteur.

A propos des références culturelles romaines à Paris, Michel Butor explique à Bernard Valette:

Dans ces livres, la ville de Rome joue un rôle certainement important. Mais c'est parce que cette ville joue un rôle extrêmement important dans notre culture, et encore aujourd'hui Paris se rêve Rome. J'ai longuement parlé de cela dans divers essais: la façon dont le rêve de l'Empire romain s'est poursuivi dans toute l'histoire de l'Occident moderne. Paris a fait tout ce qu'elle a pu pour être la nouvelle Rome, avec cet épisode extravagant qu'est l'aventure napoléonienne [...].

Donc, Paris s'efforce de ressembler à Rome avec des monuments qui vont faire que Paris va être une nouvelle Rome. On choisit les monuments les plus romains qu'on peut et le monument romain par excellence, c'est l'arc de triomphe. D'où l'arc de triomphe du Carrousel, mais c'est quelque chose de mythiquement tellement fort que ça ne nous a pas suffi. Il a fallu ensuite l'arc de triomphe de la place de l'Etoile⁴

En effet, Michel Butor reconstitue l'histoire d'un lieu en se basant sur des données historiques. L'enchevêtrement des traits historiques et symboliques d'un espace crée une vue globale de l'espace:

D'un livre à l'autre, souligne Roudaut, on suit l'effet de l'auteur pour reculer au maximum et varier son point de vision de façon à faire jouer le plus d'éléments possibles, à englober le plus grand espace historique, et à saisir la réalité dans sa complexité.⁵

Comprendre l'histoire d'une ville, c'est en faire une lecture à la fois synchronique et diachronique: il s'agit de déchiffrer tous signes qui s'organisent en elle, il s'agit aussi d'en chercher l'origine pour en reconstituer l'histoire.

Les références plastiques évoquées dans les romans de Michel Butor sont souvent reliées à la culture, à l'histoire et à la religion. Il s'agit donc de tirer toutes les conséquences de cette perte du centre que l'on a tenté de reconstruire durant le cours de l'histoire à Byzance, à Paris et même avant Rome, à Jérusalem. Ce déplacement du centre signale que nous vivons dans un monde où tout est transitoire et sujet de modification.

Ces références historiques portent à la conscience du visiteur, ou du lecteur, le contraste entre la grandeur passée et la déchéance présente. Elles expriment le regret de cette chute profonde, et la nostalgie corrélative d'une antiquité qui représente la gloire et la jeunesse.

L'angoisse et l'errance, thèmes récurrents dans le roman contemporain, expriment le malaise de l'homme face au monde où il se sent enlisé et étranger. La

morosité, l'enlèvement, l'errance, la tentation de l'oubli, le mensonge, ces images sombres sont les images que se font les nouveaux romanciers dans la situation d'après-guerre.

Michel Butor ne nie pas la présence d'un malaise à l'origine de ses romans, mais, à la différence des autres nouveaux romanciers dont le parti pris semble celui du procès de l'écriture et des techniques narratives, il essaie de trouver des solutions à ces malaises à travers la culture.

En effet, conscient de cette crise de la vie contemporaine, Michel Butor a en quelque sorte une réponse culturelle à l'ébranlement que cela constitue. Il cherche dans la culture des armes et des outils pour garder une paix fragile; la culture n'est pas un modèle, mais un appui qui lui permet de trouver le moyen de résoudre des problèmes.

Comme l'a souligné Jean Roudaut, l'œuvre de Michel Butor, qui a pour sujet "le malaise contemporain", commence par le malaise de la vie contemporaine. Dans l'œuvre romanesque de Butor l'aspect de la dernière guerre n'apparaît pas directement, mais le bouleversement des valeurs, l'angoisse, l'incertitude et le mensonge de l'après guerre y sont toujours contemporains. On y trouve aussi les problèmes de la société industrielle : l'aliénation, l'enlèvement, l'errance et la morosité y apparaissent et engourdissent les personnages.

Pour échapper à ce profond malaise, à l'hostilité de la ville, pour échapper à la routine et à l'ennui de la vie sociale et familiale, et pour donner un sens à leur vie, les personnages butoriens cherchent à surmonter, autant que faire se pourrait, ces problèmes. Car tant qu'ils ne règlent pas catégoriquement ces problèmes cruciaux, il n'y aura pas de salut possible et, partant, pérennité du malaise, difficulté d'être au monde et sentiment de perte et d'errance. Chacun des personnages cherche un moyen de se réconcilier avec le monde et avec soi-même, de réconcilier passé et futur pour donner sens au présent. C'est ce que fait Michel Butor aussi qui, à travers l'écriture, cherche toujours à retrouver un accord possible du monde et du moi, il essaie, ainsi qu'il le rappelle à Georges Charbonnier, de donner une colonne véritable à la vie, d'annihiler la tentation du suicide commandé par la vanité ou l'inanité de nos vains efforts pour sortir d'une existence absurde et fausse.

A première vue, il peut sembler paradoxal que les références culturelles parisiennes et romaines, puissent faire basculer la résolution initiale de Delmont et soient à l'origine de ce renversement; mais si le sujet même de l'œuvre est bien "le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris" (Butor (1957): 230), on ne voit guère quels autres objets auraient pu, mieux qu'elles ne le font, provoquer et expliciter cette prise de conscience, et qui lui permet d'entreprendre, sur une base plus solide, la Rédemption de son existence "larvaire et scripulaire" (*idem*: 34)

Encore faut-il que ces références culturelles, ces œuvres d'art, soient suffisamment riches et diverses, pour qu'elles puissent tourner sous le regard au cours de la "modification" qu'elle instaure:

Dans cette puissance d'un lieu par rapport à un autre, les œuvres d'art ont toujours joué un rôle important, que ce soit peinture ou roman, sculpture ou architecture, et par conséquent le romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace, est obligé de les faire intervenir.⁶

Grâce aux références culturelles parisiennes, un élément essentiel de la personnalité de Delmont est dévoilé: le regard jeté vers le passé traduit le besoin de Léon de revenir aux sources, de rechercher l'origine. Delmont recherche une vérité, l'authenticité. Cela expliquerait sa décision finale, revenir finalement auprès de sa femme Henriette.

L'intégration des références culturelles de l'espace parisien obéit à une double nécessité: d'une part, celle de référence artistique et culturelle, comme nous l'avons vu, de multiplication d'éléments artistiques dans une œuvre littéraire, et d'autre part, de guide de lecteur, puisque à travers la révélation des œuvres on arrive à cerner le sens du livre.

Dans *La Modification*, les œuvres d'art fonctionnent comme un indice révélateur des personnages. Le désir qu'a Léon de changer le cours de sa vie va se trouver modifié. Ce sont les objets et les œuvres d'art qui ont participé à cette modification du projet initial:

s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon

existence au cours de ce voyage différent des autres, détaché de la séquence habituelle de mes journées et mes actes (*idem*: 276)

Aussi, quand Léon évoque Rome à Paris, “c’est avec elle [Cécile] seulement que vous avez commencé à l’explorer [Rome] avec quelque détail, et la passion qu’elle vous inspire colore si bien toutes les rues que, rêvant d’elle auprès d’Henriette, vous rêvez de Rome à Paris” (*idem*: 60-61); suit le récit d’un précédent voyage où Delmont, à son retour de Rome, a essayé de prolonger ses souvenirs en flânant “tel un touriste romain à Paris”, passant de préférence auprès des monuments qui lui rappelaient ceux de Rome. C’est un échange entre Rome et Paris parce que les bâtiments classiques à Paris sont inspirés de l’art italien dans le passage où, de sa fenêtre, à Paris, Delmont regarde le Panthéon près duquel il habite; l’évocation de la précédente promenade de Delmont revenu à Paris tout en tentant d’y prolonger, en imagination, son séjour à Rome lui fait faire un circuit allant d’une image de Rome à une autre, qui ouvrent aussi dans les rues de Paris des échappées vers Rome.

d’abord, les affiches représentant des sites italiens aux devantures des agences de voyages du quartier de l’Opéra proches de son bureau, puis les tableaux du Louvre qu’il est allé chercher; ceux qui arrêtent son attention sont les deux tableaux de Pannini représentant des collections, comme on a vu, une “mise en balance” de la Rome antique et de la Rome moderne, dans ces deux tableaux conçus comme des pendants. Plus bas ces tableaux donnent lieu à un nouveau retour en arrière jusqu’à une visite antérieure de Cécile à Paris pendant laquelle les deux personnages ont contemplé les Pannini (*idem*: 186). Dans un autre retour en arrière qui suit immédiatement celui où a été faite la première référence à Pannini, et qui remonte plus loin, aux origines des relations entre Léon et Cécile quand il venait de la rencontrer dans le train, une référence artistique ouvre aussi comme une fenêtre dans le récit: l’allusion à la photographie qui décorait le compartiment de Delmont avant la rencontre, et qui est précisément une reproduction de “l’allégorie des deux amours” de la villa Borghèse-tableau de Titien qui réfléchit la relation entre Delmont et Cécile (*idem*: 66). Puis ce passage est suivi d’un retour à la visite aux Pannini, d’une évocation de Rome moderne avec la Piazza Navona et les escaliers de la Trinité des Monts, “dans tous ces lieux peuplés pour vous par le

visage de Cécile”, suivie par une descente aux galeries de Poussin et du Lorrain, “ces deux Français de Rome”, superposition significative pour Delmont.

Ainsi, l’espace culturel parisien fonctionne dans l’œuvre romanesque de Michel Butor, comme un instrument optique, qui nous apprend à voir la véritable nature des choses que l’habitude avait occultée ou faussée; il attire l’attention non seulement sur son esthétique propre mais sur la vie. L’espace culturel remonte à la vie, réveille, révèle la vie; et c’est en révélant la vie, en nous montrant ce qu’il est que cet espace, en quelque sorte, est “miroir”.

Et, en tant que miroir, l’espace culturel a un grand avantage, c’est qu’il est aussi une perception métaphorique des choses, qui opère une transmutation du réel en surimposant une sensation ou une impression à une autre selon un rapport d’analogie. La visite d’un espace culturel n’est pas seulement un acte de jouissance esthétique, elle est également un acte de profondeur, révélant des couches de temps successives.

En effet, dans l’univers butorien, l’espace culturel n’est jamais autonome, il établit pour le narrateur, et aussi pour le lecteur, un trajet entre un ici et ailleurs, dans un passé et dans un avenir; l’espace culturel évoqué suscite non seulement l’image d’un espace géographique mais, avec lui, des souvenirs, réminiscences d’un temps, d’un lieu, des personnes et des projets; il devient un élément essentiel dans le déroulement et la compréhension de l’intrigue.

Ainsi, remarquons-nous comment toutes ces références culturelles dans l’espace parisien permettent une ouverture sur d’autres espaces et d’autres cultures. *La Modification*, est composé d’un espace culturel complexe et multiple.

Les monuments parisiens que contemple Delmont ramènent toujours ses pensées vers Rome, qu’il s’agisse du Panthéon ou des Thermes de Julien l’Apostat ou des tableaux du Louvre. Delmont découvre aussi dans Rome la ville des empereurs, des dieux anciens, mais aussi la Rome du Vatican et d’autres lieux de présence chrétienne. Tous ces lieux deviennent des symboles: les sites romains, les monuments historiques prennent une valeur symbolique. La double lecture peut être une fusion du littéral et du symbolique. Ainsi interfèrent les réseaux réels et symboliques, morceaux reconstitués à partir de fragments.

Pour Michel Butor, la mission de l'écrivain est d'intégrer l'homme contemporain dans le monde; les références culturelles sont indispensables pour découvrir les mystères de l'espace géographique. La culture dévoile la condition humaine, élucide le passé et permet une meilleure compréhension du présent et de l'avenir.

L'espace culturel parisien aide à trouver la bonne voie, à mener, tant bien que mal, à une prise de conscience; il n'est jamais une fin en soi; il est un guide, pour celui qui sait le déchiffrer, vers la vérité, vers la prise de conscience.

Ainsi, ce qui apparaît d'abord comme étant lié à la situation d'un individu se révèle peu à peu comme étant lié à sa situation dans l'espace historique. Mircea Eliade souligne ce rapprochement:

La vie de l'homme fourmille de mythes à demi oubliés, de hiérophanies déchues, de symboles désaffectés. La désacralisation ininterrompue de l'homme moderne a altéré le contenu de sa vie: tout un déchet mythologique survit dans des zones mal contrôlées [...] Il est donc de la plus grande importance de retrouver toute une mythologie, sinon une théologie embusquée dans la vie la plus quelconque de l'homme moderne: il dépend de lui de remonter le courant et de redécouvrir la signification profonde de toutes ces images latentes et de tous ces mythes dégradés.⁷

Bibliographie

Alberes, René-Marail (1964), *Michel Butor*, Paris, éditions Universitaires.

Butor, Michel (1957), *La Modification*, Paris, Minuit.

Butor, Michel (1964), *Répertoire II*, Paris, Minuit.

Calle-Gruber, Mireille (1991), *Les Métamorphoses Butor*, Paris, coll. Trait d'union.

liade, Mercea(1979), *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.

Roudaut, Jean (1964), *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard.

Vallette, Bernard (1995), *Analyses et réflexions sur Michel Butor, L'Emploi du temps: la ville*, Paris, Ellipses.

Ali Rahali est Professeur Habilité à l'Université Cady-Ayyad de Marrakech, Faculté Polydisciplinaire de Safi. Membre du groupe de recherche Littérature, Communication et Imaginaire de la FPDS.

Notes

¹ Calle-Gruber, Mireille (1991), *Les Métamorphoses Butor*, Canada, coll. Trait d'union, pp.107-108

² Butor, Michel (1957), *La Modification*, Paris, Minuit.

³ Alberes, René-Marail (1964), *Michel Butor*, Paris, éditions Universitaires, p. 95.

⁴ Valette, Bernard (1995), *Analyses et réflexions sur Michel Butor, L'Emploi du temps: la ville*, Paris, Ellipses, p. 20.

⁵ Roudaut, Jean (1964), *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, p. 109.

⁶ Butor, Michel (1964), *Répertoire II*, Paris, Minuit, p. 49

⁷ Eliade, Mercea (1979), *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, p. 22.