



## Étude des Représentations Énonciatives de l'Espace dans *Passage de Milan* \*

Samira AHANSAZ SALMASSI\*\*/ Mahdi AFKHAMI NIA\*\*\*/ Mohammad-Hossein DJAVARI\*\*\*\*/ Mohammad Mohammadi-AGHDACH\*\*\*\*\*

**Résumé**— Tout concept narratif exige un cadrage spatio-temporel particulier lui permettant de se développer sur le plan textuel. A la différence du roman traditionnel où le contexte spatial se trouve marginalisé, le roman moderne met en avant les aspects dynamiques de l'espace et représente son incessant reconstruction sous le regard du sujet. Fondé sur une saisie polyphonique du monde, *Passage de Milan* (1954), l'œuvre inaugurale de Michel Butor, se construit autour d'une image cauchemardesque de la ville, focalisant l'intérêt du lecteur sur l'écart croissant entre l'homme et la société moderne. L'univers romanesque de Butor qui s'avère être un microcosme de Paris projetée, dans une certaine mesure, un monde objectif où le système spatio-temporel se propose comme une entité dérivée du réel, dont l'ensemble des éléments contribue à la construction du sens dans le récit. À cela s'ajoute la dimension subjectale de l'espace du fait qu'il est déployé sous la perception du narrateur ou dans la conscience des personnages. Effectivement, une lecture approfondie de la conceptualisation de l'espace dans *Passage de Milan*, nous permettra d'accéder à l'image mentale que se crée l'auteur de la modernité urbaine. Nous allons analyser, au départ, les extraits qui se focalisent sur les aspects topographiques de l'espace en vue de montrer ensuite comment la conceptualisation du cadre spatio-temporel pourrait refléter la tension intérieure de l'instance perceptive.

**Mots-clés**— *Passage de Milan*, chronotope narrative, analyse énonciative, Point de vue.





# Study on the Enunciative Representations of Space in *Passage of Milan*\*

Samira SALMASIAHANSAZ \*\*/ Mahdi AFKHAMI NIA \*\*\*/ Mohammad-Hossein DJAVARI\*\*\*\*/ Mohammad Mohammadi-AGHDACH\*\*\*\*\*

**Extended abstract**— Any narrative concept requires a particular spatio-temporal framework which allows it to be developed on the textual level. Unlike the traditional novel where the spatial context is marginalized, the modern novel highlights the dynamic aspects of space and represents its incessant reconstruction under the perception of the enunciator. More precisely, within literary modernism where the silent points of view (POVs) of the enunciators intertwine with verbalized dialogues, the spatial framework is no longer limited to an objective dimension; but it develops a subjectivized place where the inner world of the perceptual instance unfolds (Cf. Rabatel, *Homo Narrans*, 2008, Chapter 11). Accordingly, new mechanisms for the development of narrative space make it signify beyond its immediate materiality. The conception of the world deployed through this new framing of space-time favors access to the latent structure of the text and to the techniques of constructing the narrative chronotope.

Butor's inaugural work, *Passage of Milan*, places the story in an enclosed space which projects the inner tension of its characters. The novel features an extradiegetic narrator who never ceases to intervene in the process of the story through multiple perceptive comments and reports of thoughts. The story is essentially based on the description of a twelve-hour night of celebration at the Vertigues family's house; they organize a party on the occasion of the twentieth birthday of their daughter, Angèle, and they bring together young inhabitants of the building: Louis, the cousin of the Abbots Ralon, Henri Déletang, the young debauched neighbor, and the two Monge brothers, Vincent and Gérard never stop dreaming of an intimate night with the young girl. Metamorphosed into a party venue, this building gives rise to multiple secondary stories and surreal incidents. Breaking with reality particularly stands out in the scene where the mysterious painting of Martin De Vere catches fire, affecting the rest of the story with its sinister effects.

In this party which is peopled with unknown faces, the pursuit of stories and monologues become more and more complicated. Certain faces fade away in favor of others who take on a particular dimension. Butor's novel sets up an interweaving of various stories with a multitude of POVs. Each story puts a different character at the center whose physical and psychological attributes are formed through fragmented images or scattered inferential data. In this work, the hero will be decentralized for the benefit of a large number of characters, one of whom comes to the surface each time. Moreover,

\* Received: 2023/10/18

Accepted: 2023/11/24

\*\* PHD Student in French Language and Literature, University of Tabriz, Iran.E-mail: [samirahansaz@yahoo.fr](mailto:samirahansaz@yahoo.fr)

\*\*\* Professor of FLE Didactics, University of Tabriz, Iran(Corresponding author). .E-mail: [afkhaminia@yahoo.fr](mailto:afkhaminia@yahoo.fr)

\*\*\*\* Professor of French Language and Literature, University of Tabriz, Iran.E-mail: [mdjavari@yahoo.fr](mailto:mdjavari@yahoo.fr)

\*\*\*\*\* Associate Professor of French Language and Literature, University of Tabriz, Iran.E-mail: [mohammadiaghdach@yahoo.fr](mailto:mohammadiaghdach@yahoo.fr)

the characteristics attributed to a character, the observed, contain subjective judgments from another character, the observer; and each character owns a limited perception of the reality; even the narrator who remains absolutely aware of the knowledge and the subjectivity of characters cannot necessarily guarantee their perceptions.

In the eyes of perceptual instance, certain spatial contexts stand out. Instead of transmitting the event content, the enunciative instance demonstrates his inner conflicts. In other words, we witness a twisted description of the spatial context which testifies to a visceral reaction (feeling) that results in a distortion of reality. Therefore, the material world is incessantly reconstructed under the perception of its observers; it also changes its meaning and appearance in terms of not only its concrete components but also the meaning to which a source of perception attributes.

On the whole, the spatio-temporal framework takes on a double function in the narrative: On one hand, affected by the inner voice of the character, the space takes on an imaginary aspect; it reflects the subjective world deployed in the perception of the narrator or the consciousness of the characters. On the other hand, an objective dimension reveals itself as soon as the spatio-temporal system uncovers an observable entity of reality, whose set of elements determine the construction of meaning in the story. Even though the detailed descriptions give a realistic load to the novel, the author breaks the chronological order of the narrative fabric, and plays on the possible plots. The retrospections, the interior discourses of characters, and the narratorial intrusions confuse the borders among the multiple strata of enunciation and lead us to constantly move from one spatio-temporal universe to another. The passage from one diegesis to another is displayed more particularly in the episodes where the border between the real and the fictional blurs in favor of a unique representation of the spatial structure.

An in-depth study of the conceptualization of space in *Passage of Milan* will allow us to access the mental image that Butor creates of urban modernity. According to André Rousseau (1993), the verbal display of spatial context occurs in two dimensions; the first dimension is shaped through topographical descriptions by which the configuration of places and objects are depicted; however, the second dimension is constructed through the perception of various subjects who determine the behavior of spatial elements. Accordingly, we will initially analyze the extracts which fundamentally focus on the topographical aspects of the spatio-temporal framework. We will then show how the conceptualization of spatio-temporal system could determine the psychological state of perceptual subject.

In conclusion, two spatial contexts within the framework of the fictional narrative are as follows: one which is based on the mimetic reproduction of the real world to which each narrative impeccably refers in one way or another and which serves to transfer the worldview of the enunciative instance; and the other is structured through the abstract concepts specific to the *cognitive space* of subject where memory data, perceptual experiences and language skills accumulate. After all, the essential point is the impact of enunciative structure of space in the construction of entire work.

**Keywords**– *Passage Of Milan*, Narrative Chronotope, Enunciative Analysis, Point of View.

#### SELECTED REFERENCES

- [1] Butor, M. (1954). *Passage de Milan*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- [2] Färnlöf, H. (2007). Chronotope romanesque et perception du monde : A propos du Tour du monde en quatre-vingts jours . *Poétique*, 4(152), 439-456.
- [3] Perugini, G. (2015). *Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975)*. São Paulo: Université Charles de Gaulle-Lille III.

- [4] Rabatel, A. (1998). *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne, Paris: Delachaux et Niestlé. doi:10.3917/deni.rabat.1998.01
- [5] Rabatel, A. (2000). Cas de belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ? *Linx Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*(43), 103-120. Récupéré sur <http://linx.revues.org/1095>
- [6] Rabatel, A. (2008a). *Homo Narrans: Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (Vol. Tome I: Les points de vue et la logique de la narration). Limoges: Lambert-Lucas.
- [7] Rousseau, A. (1993). Espace, référence, représentation. Réflexions sur quelques conceptualisations de l'espace. *Faits de langues: Motivation et iconicité*.(1), 151-162.



# مطالعه بازنمودهای بینشی مکانی در گذر میلان\*

سمیرا سلماسی آهن‌ساز\*\*/ مهدی افخمی‌نیا\*\*\*/ محمدحسین جواری\*\*\*\*/ محمدمحمدی آغداش\*\*\*\*\*

**چکیده**— هر مفهوم روایی مستلزم چارچوب مکانی و زمانی خاصی است که از طریق آن در بستر متن گسترش می‌یابد. برخلاف رمان سنتی که بافت زمان و مکان را موضوعی حاشیه‌ای تلقی می‌کند، رمان مدرن به مطالعه‌ی دگرگونی ویژگی‌ها و ساختار مکانی می‌پردازد و بازسازی بی‌وقفه‌ی مکان را از ورای نگاه نهاد ناظر نشان می‌دهد. *گذر میلان* (۱۹۵۴)، به عنوان نخستین اثر برتر از میشل بوتور، که بر پایه‌ی درکی چند آوایی از جهان واقع بنا شده است، روایتی کابوس‌وار از زندگی شهری است که شکاف روزافزون میان انسان و جامعه‌ی مدرن را به تصویر می‌کشد. در حقیقت، جهان داستانی بوتور جهانی ذهن‌گرا (سوبژکتیو) است که در نگاه راوی یا در خودآگاه شخصیت‌های رمان شکل می‌گیرد. با این حال، ساختار مکانی در بردارنده‌ی یک بعد عینی نیز می‌باشد که برگرفته از جهان واقع بوده و به ساخت معنا در اثر کمک می‌کند. خوانشی عمیق از چارچوب‌بندی مکان در رمان یاد شده به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که به تصویر ذهنی نویسنده از دنیای مدرن دست یابد. ما در این مقاله نخست به تحلیل گزیده‌هایی از رمان بوتور می‌پردازیم که بر جنبه‌های توپوگرافیک بافت مکان تکیه دارند و در مرحله‌ی بعد سعی بر این داریم که ارتباط میان چارچوب مکانی و تنش درونی نهاد ناظر را آشکار کنیم.

**کلمات کلیدی**— *گذر میلان*، پیوستار زمانی- مکانی روایی، تحلیل بینشی، نقطه نظر

\* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۳

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، ایمیل: [samiraahansaz@yahoo.fr](mailto:samiraahansaz@yahoo.fr)

\*\*\* استاد آموزش زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول) ایمیل: [afkhaminia@yahoo.fr](mailto:afkhaminia@yahoo.fr)

\*\*\*\* استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، ایمیل: [mdjavari@yahoo.fr](mailto:mdjavari@yahoo.fr)

\*\*\*\*\* دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، ایمیل: [mohammadiaghdach@yahoo.fr](mailto:mohammadiaghdach@yahoo.fr)

## I. INTRODUCTION

### I.I. LES ORIENTATIONS NOUVELLES DE L'ANALYSE DU RÉCIT

Issues d'une approche interdisciplinaire, les orientations nouvelles de l'analyse du récit s'avisent de centrer la recherche sur les tendances majeures de la narratologie post-classique, développées essentiellement par Tzvetan Todorov qui vise à préciser les cadres de la science du récit dans son *Grammaire du Décaméron* (1969). Au lieu de se limiter aux systèmes textuels tout faits, la « narratologie postclassique » (Herman, 1997) met l'accent sur les stratégies de la lecture de sorte que le paradigme interprétatif y prend une envergure particulière. La recherche des caractéristiques universelles des récits sera remplacée, dans la narratologie postclassique, par un décèlement des particularités de chaque texte, réalisé notamment par recours aux catégories genettiennes du temps, du mode et de la voix. Fondateur de la narratologie discursive, Genette a intégré de concepts centraux au sein des théories de l'analyse littéraire. Dans son *Nouveau discours du récit* (1983) qui consiste à une mise à jour théorique de certains concepts développés en *Figures III* (1972), il va contribuer à l'épanouissement des théories du PDV chères à la narratologie contemporaine, mettant en avant la différenciation des notions du narrateur et du narrataire qui vont amplement contribuer à l'étude des décalages énonciatives dans les récits homodiégétiques.

À son tour, Paul Ricoeur (18983-1985) a marqué le *tournant narratif* des années 80 par sa philosophie de la temporalité (Baroni 221-222). Dans son ouvrage colossal, *Temps et récit* (1983-1985), il met en relief le lien étroit qui enchaîne l'histoire et le récit; les événements qui ont lieu dans le temps ne peuvent être transmis que sous forme du récit (Vultur 3). Pourtant, la narratologie contemporaine, dépasse la perspective philosophique de Ricoeur de sorte que les interrogations naissantes autour du récit, tout en préservant certaines techniques de science de la narration, impliquent une actualisation des acquis de la narratologie, à laquelle va contribuer remarquablement la linguistique énonciative. Certes, Bakhtine (dialogisme, 1929), Jean-Michel Adam (« séquence narrative prototypique », 1997), et Alain Rabatel (la construction du PDV, 1997) comptent parmi les linguistes prééminents qui ont considérablement contribué dans l'évolution des méthodes d'analyse du récit.

Étant inspiré par les travaux de Ricoeur et de Ducrot, Rabatel rompt avec les théories proposées par Genette sur la perspective narrative. Certes, la divergence de l'approche de Rabatel et celle de Genette sur le point de vue, provient de leur définition du terme. Gérard Genette considère le *point de vue* non comme le produit de la voix mais comme un mode narratif adopté par l'instance narratrice. C'est tandis que pour Alain Rabatel, le point de vue est le produit de la subjectivité du personnage qui s'apparente à « une sorte de pensée non réflexive, ou préreflexive, ou encore, selon la paraphrase de Banfield, "une conscience spontanée" » (Rabatel 89). Dans son ouvrage sur *La construction textuelle du point de vue*, le linguiste tente d'élucider la part que la subjectivité d'énonciateur joue dans la construction du sens. Les travaux effectués par Alain Rabatel sur le processus de verbalisation de la subjectivité appartenant à l'instance énonciative, ont considérablement contribué au développement des nouvelles approches d'analyse du récit dans les deux dernières décennies.

### I.II. ENCADREMENT MÉTHODOLOGIQUE

Une relecture des travaux effectués par Rabatel au niveau des études énonciatives du discours littéraire, nous a incité à étudier, au sein de la modernité romanesque, le processus de la construction de l'espace à travers la subjectivité de l'instance perceptive. Comme le souligne Raphaël Baroni dans



son travail sur *Les Rouages de l'intrigue* (2017), le roman moderne qui élabore l'espace où s'entrelacent les *points de vue muets* des énonciateurs et leurs dialogues verbalisés [1], propose un cadrage spatio-temporel dynamique qui ne se borne plus à une dimension objective, comme c'était le cas du roman traditionnel, mais élabore un *lieu subjectivisé* où se déploie le monde intérieur de l'instance perceptive [2]. Points saillants du passage de la tradition à la modernité, les nouveaux mécanismes d'élaboration de l'espace font signifier le décor au-delà de sa matérialité immédiate. La conception du monde déployée à travers ce nouveau cadrage de l'espace-temps favorise l'accès à la structure latente du texte et aux techniques de la construction du chronotope romanesque. Introduit par Mikhaïl Bakhtine (1978), le concept du chronotope favorise « l'appréhension, sur un plan existentiel, du monde extérieur suivant la configuration et la fonction de l'espace-temps du récit » (Färnlöf 440). L'important ce n'est donc point la structure de l'espace construit mais le processus de la construction du contexte spatial ou au sens de Gustave Guillaume « effets de sens obtenus pour [ce processus] par des mouvements de pensée prévus à cet effet. » (Guillaume 16). Faisant une lecture détaillée de la disposition du contexte spatio-temporel dans *Les Lauriers sont coupés* (LLSC) d'Édouard Dujardin, Alain Rabatel clarifie les axes de la représentation énonciative de l'espace : « Traiter de l'espace et de la fiction narrative, d'un point de vue énonciatif, c'est tenter d'analyser la place du sujet énonciateur dans la construction de l'espace et la fonction de l'ensemble dans l'économie de l'œuvre. » (Rabatel 269).

Il s'ensuit l'importance de distinguer deux contextes spatiaux dans le cadre du récit fictif : l'un qui se fonde sur la reproduction mimétique du monde de référence réel auquel renvoie impeccablement chaque récit d'une façon ou d'une autre et qui sert au transfert de la vision du monde de l'instance énonciative ; et l'autre qui, proposant l'espace rêvé, est structuré à travers les concepts abstraits propres à l'espace cognitif du sujet [3] où se cumulent les données de la mémoire, les expériences perceptives et les acquis langagiers. Or, l'essentiel est, à la fin du compte, l'impact du traitement énonciatif de l'espace dans l'organisation de l'ensemble de l'œuvre.

En tant que roman néo-réaliste, *Passage de Milan*, met en scène « une société française insérée au début du processus de mondialisation de l'Occident capitaliste » (Perugini 391), et se situe dans une ère où l'individualité l'emporte sur les valeurs collectives. Le roman réunit une mêlée de diverses cultures (français, allemand, arabe) dans un huis clos où se dévoile le non-sens de la vie moderne. Le cadre spatial prend une importance de premier ordre dans le roman du fait qu'il laisse entrevoir de multiples conceptions du réel, à travers la grille des jugements personnels. Même si le point de vue (désormais PDV) du sujet observateur joue un rôle déterminant dans la construction du sens de l'espace mais de temps en temps un élément du cadre spatial prend un aspect autonome rompant toute relation de dépendance impliquée par le centre perceptif. Conséquemment, le modèle de l'espace passif soumis à la subjectivité du sujet, se substitue par un modèle objectal dont les éléments fonctionnent comme des signes qui prennent sens par rapport aux autres éléments contenus dans le contexte, et dont l'ensemble s'impose à l'homme comme une entité autonome.

Doté d'une structure labyrinthique, *Passage de Milan* est fondé sur une saisie polyphonique du monde provenant d'affrontement de multiples points de vue. L'argumentativité se fait une particularité inhérente au texte, et le suspense, en tant que modalité de la tension narrative, participe à la structuration de l'intrigue du roman (Baroni 66). Dans un tel contexte, le lecteur est chargé de remplir les ellipses, de repérer les problèmes de la cohérence du texte sur le plan technique et de lui ramener enfin de la cohésion. La question de notre recherche qui est élaborée à partir d'une lecture approfondie des enjeux énonciatifs de l'espace dans *Passage de Milan*, consiste à dégager l'importance de la conception du cadre spatial dans la détermination du PDV et des tensions intérieures du sujet de conscience. Nous allons nous appuyer sur les théories proposées par Alain Rabatel autour de l'analyse énonciative du texte littéraire dont les principes se présentent dans l'ordre suivant : a) distinction entre premier plan (développement événementiel du récit) et second plan (expression des pensées du sujet);



b) distinction entre locuteur (source de la parole) et énonciateur (source du PDV); c) différenciation entre je-narrateur (narrateur) et je-narré (narrataire) dans un texte homodiégétique (Pour vous éclairer davantage sur la méthodologie proposée, référez-vous à notre article sur les *Enjeux des postures énonciatives* dans *Harmonie nocturne*, 2022).

Au sens d'André Rousseau, le traitement de l'espace par la langue se fait sous deux dimensions ; soit il prend sens sous la description topographique qui met en scène la configuration des lieux et des objets ; soit il se construit sous l'effet des divers champs perceptifs qui décident du comportement des éléments composants de l'espace (Rousseau 152-153). Dans la même visée, nous allons analyser, au départ, les extraits qui se focalisent fondamentalement sur les aspects topographiques de la localisation spatio-temporelle. Nous allons montrer ensuite comment la conceptualisation du cadre spatio-temporel pourrait déterminer l'état psychique de l'énonciateur-centre perceptif. Notre travail de recherche est axé sur le postulat selon lequel l'examen de l'univers butorien favorise l'accès à une réalité psychosociale sous-entendue à la structure spatio-temporelle de l'œuvre.

## II. ÉTUDE DU SCHÉMA NARRATIF

*Passage de Milan* met en scène un narrateur extradiégétique, qui tout en se démarquant des personnages de la diégèse ne cesse pas d'intervenir allusivement dans le procès du récit par de multiples commentaires perceptifs et de comptes rendus de pensée. Le récit repose essentiellement sur la description d'une nuit de fête de douze heures chez la famille mondaine des Vertigues ; ces derniers ont organisé une fête à l'occasion des vingt ans de leur fille, Angèle, qui met en mêlée les jeunes habitants de l'immeuble : Louis, le cousin des abbés Ralon, Henri Déletang, le jeune voisin débauché, et les deux frères Monges, Vincent et Gérard ne cessent de rêver d'une nuit intime avec la jeune fille.

La description des préparatifs de la fête se double de nombreuses histoires marginales et des récits rétrospectifs qui s'accomplissent progressivement au cours de l'histoire. Chaque récit met au centre un personnage différent dont le portrait physique et psychologique se forme par le biais des images fragmentaires ou des données inférentielles éparses. En fait, la construction dynamique des personnages, augmente la complexité d'une représentation schématique de leur statut psychosocial. Quand même, il y a des occurrences où les personnages se réduisent à des noms sans référence psychologique à travers lesquels l'auteur montre son intérêt pour une mise en valeur de la non-caractérisation. Dans un tel contexte, le héros sera décentralisé au profit d'un grand nombre de personnages dont l'un vient chaque fois à la surface. Précisons que les particularités attribuées à un personnage (observé) ne sont que des commentaires perceptifs d'un autre personnage, observateur ; en d'autres termes « le personnage n'existe que dans sa manifestation en tant que phénomène à une subjectivité, et non dans une prétendue essence figée objective. » (Perugini 186).

Basé, du coup, sur une multitude de PDV, *Passage de Milan*, met en place un emboîtement de divers récits où se dévoilent l'intériorité des personnages. Même si le lecteur se trouve, au premier abord, face à un contenu intelligible mais au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, il faillit même à distinguer la source énonciative dans un contexte intersubjectif. L'enchevêtrement d'une multiplicité de perceptions intériorisées entre elles ou avec d'autres discours verbalisés (dialogues), aura pour effet de brouiller encore plus les pistes de la lecture. Configurée à travers cette multiplicité dérangement des PDV, la trame narrative donne lieu aux plusieurs incidents surprenants secondaires et de temps en temps surréels. La rupture avec le réalisme est particulièrement aiguisée dans la scène où le tableau mystérieux [4] des peintres du cinquième, les De Vere, prend feu, affectant la suite du récit par ses effets sinistres. D'un nouvel ordre, le réalisme de Butor soumet la représentation du monde à « une tension dialectique non seulement parce que la fiction est un mélange d'éléments puisés dans le réel effectif et dans l'imagination de l'écrivain, mais aussi parce que cela même qu'on nomme « réalité » est déjà en grande partie une construction investie d'imaginaire. » (Perugini 46).

Même si publié sous le drapeau du Nouveau Roman, l'œuvre de Butor préserve les deux phases du nouement et du dénouement (Baroni 65) propres aux formes traditionnelles du récit : c'est la scène du meurtre et de la fuite du suspect qui vient clore le récit dans *Passage de Milan*. Lors même que certaines des figures marginales du roman apparaissent sous forme des « figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification » [5], mais il y existe plusieurs autres, ainsi que Louis, Angèle et Ahmed, qui prennent de l'ampleur psychologique dans le récit. Soumis à une transition entre la représentation réaliste du monde et le nouveau réalisme, développé à la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, *Passage de Milan* prend l'image d'une œuvre à l'entre-deux, partageant à la fois les particularités du roman traditionnel et du nouveau-roman [6] : « Butor ne témoigne d'aucune aversion à l'ancrage explicite de la diégèse dans le réel empirique — contrairement à ce qu'une certaine vulgate du Nouveau Roman aurait tendance à faire croire » [7] (Perugini 42). Toutefois, l'analyse énonciative refuse de se focaliser sur la problématique des genres, autant il la trouve déconcertante [8]. Pour le linguiste, avide de déceler les sous-énoncés, ça peut être déroutant du fait qu'il limite l'horizon d'analyse, et interdit toute conclusion novatrice contradictoire. C'est la raison pour laquelle, nous allons appuyer la recherche sur les éléments textuels sans accorder beaucoup d'importance au statut soi-disant néo-romanesque du livre.

### III. REPRÉSENTATIONS TOPOGRAPHIQUES DE L'ESPACE

Au cours de la lecture de *Passage de Milan*, nous assistons à de nombreuses notations qui rapportent les effets mutuels entre le centre perceptif et le cadre spatial dont des éléments composants se définissent par leurs positions dans cet espace et par la perception à travers laquelle ils sont saisis. Une première indication de l'espace se fait dans l'incipit du roman où Jean Ralon présente le portrait d'un ancien quartier parisien. Détaillé à outrance, l'espace prend une ampleur particulière sous le regard attentif de Jean.

*(I) L'abbé Ralon se pencha 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, (sauf deux arbres maigres, élégants malgré tout, ayant déjà poussé quelques feuilles, enfermés par des palissades couvertes d'affiches), où l'attention découvrait des planches usées, des madriers, des lattes, et puis des pierres et des ferrailles, matériaux plus jamais utilisables, penserait-on, lentement polis par les seuls vents, et rongés par la seule poussière. Et pourtant l'assemblage sordide était perpétuellement la proie de minces remous. Depuis des années que l'abbé l'observait au moment des pages brunissantes, renonçant lentement à fermer ses volets, avant de s'installer près de sa lampe à contempler le passage des vitres de la transparence à la réflexion, il ne se passait pas de jour qu'un de ces résidus d'objet n'eût été déplacé, n'eût disparu, ou qu'un nouveau n'eût apparu, ou un ancien réapparu, après une absence d'une semaine, d'un mois parfois ; comment savoir ou distinguer ? Depuis six ans que les deux frères avaient pris cet appartement choisi pour sa proximité du lycée d'Alexis, jamais lui, Jean, n'avait surpris ce lieu qu'il connaissait si parfaitement entre chien et loup, à un moment où l'on y travaillât ; on a tant besoin d'habitudes. **Qui possédait cela ? Qui décidait de tout cela, fermant les yeux sur les insignifiants dégâts qu'occasionnaient les habitants nocturnes ?** car on y vivait, on y mangeait, on y allumait de petits feux honteux, désordonnés, on s'y grisait de la tristesse de la braise. Brûlant ce qu'on pouvait casser sans trop d'outils, sans jamais se douter qu'on était détaillé, tous les soirs, à peu près à la même heure. Dans le carré noir d'une fenêtre en face, par ce personnage penché sur sa barre. (Butor 7-8).*

Selon la formule d'André Rousseau, « la référence se définit habituellement par la présence hic et nunc d'un objet dans le monde sensible ou par l'existence d'un « objet de connaissance » (cf. A. Meinong, 1904) dans l'espace cognitif. » (Rousseau 154). En l'occurrence, l'extrait susmentionné présente tout un *échantillonnage de l'ensemble parisien* [9] qui se dégage sous le regard soigneux de Jean Ralon, l'un des habitants de l'immeuble. Assis au bord de la fenêtre, l'existence de Jean Ralon est, dès le départ, déterminé par sa localisation à la frontière des deux mondes : le monde extérieur à l'immeuble, perçu à travers la grille d'un espace clos, et le monde intérieur, présenté en fonction des rapports entretenus par Jean avec les objets de sa chambre (Voir Ex. II). La proposition principale « Il y avait Paris tout autour » constitue un énoncé de type existentiel qui signale la présence de la métropole française. L'emploi de l'adverbe locatif [10] 'tout autour' met en relief l'omniprésence d'une ville cauchemar, en incessante remue, dont la seule élégance appartient à *deux arbres maigres*, derniers débris d'une nature en déchéance. Effectivement, la critique est portée sur l'émergence de la ville industrielle où l'activité humaine a considérablement aggravé les problèmes de l'environnement naturel.

La proposition principale et la subordonnée relative, « l'attention découvrait des planches usées... », – où se juxtaposent de multiples adjectifs qualificatifs, à valeur dépréciative– sont écartées par une longue parenthèse à valeur aspectuelle, représentant les dimensions diverses de la ville dont les composants usés, recouverts par la brume, lui donne un aspect mystérieusement maléfique. La présence de Jean sous le regard duquel s'étend, à perte de vue, la rénovation urbaine, est notamment confirmée par le biais de la proposition introductive « penserait-on » ou encore grâce aux phrases interrogatives, mises en gras dans le texte.

Effectivement, l'énonciation consiste à la mise en scène du PDV de l'un ou de plusieurs énonciateurs qui se trouvent à la source de la pensée communiquée [11]. Dans le cas présent, la perception de Jean, l'énonciateur enchâssé, est principalement focalisée sur les aspects visuels de Paris de la fin du XX<sup>ème</sup>, marqué par une mobilité accrue, et « perpétuellement la proie de minces remous ». D'un œil attentif, et par habitude (« on a tant besoin d'habitudes »), l'abbé Ralon scrute le dynamisme du contexte spatial extérieur. Son appréhension du réel, est traversée par la conscience d'un narrateur hétérodiégétique, le je-narrant, qui saisit toute occasion pour commenter les perceptions de ses personnages et s'efforce d'y apporter des nuances à son guise.

Sous l'approche de la linguistique énonciative, le pronom personnel de la 1<sup>ère</sup> personne du singulier-Je [12] peut prendre différents rôles selon son fonctionnement dans le texte : le « je » du narrateur auquel Rabatel attribue le titre du *je-narrant*, et le « je » du personnage désigné par le linguiste comme le *je-narré* (Rabatel 86). Au cas de figure présent, le je-narrant vise à renseigner sur les évolutions des lieux – sans préciser pourtant le comment du renouvellement des objets – et ensuite sur l'habileté de Jean Ralon à découvrir les changements de l'espace : « sans jamais se douter qu'on était détaillé, tous les soirs, à peu près à la même heure, dans le carré noir d'une fenêtre en face, par ce personnage penché sur sa barre. ». Dès cette phrase, le texte qui représente essentiellement un commentaire perceptif intériorisé sur les évolutions d'un quartier parisien, attribué à Jean Ralon, se continue par un changement de perspective. Tout d'un coup, l'œil de caméra prend des écarts par rapport à l'abbé Ralon affirmant son statut comme un être fictif et le lecteur assiste en observateur à une scène dominée par un point de vue narrant, où Jean sera transformé du sujet regardant en objet regardé, *penché sur sa barre*. L'expression introduite par Rabatel dans ses études sur la construction du PDV, le commentaire perceptif intériorisé traduit le jugement porté par l'instance énonciative sur n'importe quel sujet (événement ou objet) saisi à travers le système perceptif, qui ne trouve pas une expression verbale extérieure (Rabatel 19-29).

Dans l'extrait susmentionné, la méticulosité du descriptif de l'espace fait foisonner les précisions et les détails produisant de la sorte, un *effet de réel* (Barthes, 1968). Pourtant comme le confirme aussi Roland Barthes, « ... le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes » (Barthes 88). Alors, l'image de cet *assemblage sordide*, de ce monde en déchéance, reflète, dans une certaine mesure, la tension intérieure de l'instance perceptive. Autrement dit, le monde matériel est en incessant reconstruction sous le regard de ses observateurs et se modifie le sens et l'apparence non seulement en termes de ses composantes concrètes mais aussi en termes de la signification dont l'imprègne une source de perception. Voici comment se poursuit l'incipit du texte, prenant l'espace pour un mobile des mouvements de la pensée :

*(II) C'étaient bien des individus, chacun avec sa démarche particulière, ses accessoires, ses rites, ses dates, mais sans noms, sans voix, sauf quelques bribes de rires, êtres de passages et de retours incertains, comme ces lambeaux de grands objets usés qui les accueillaient.*

*Dans le haut de l'air, ailes déployées, si ce n'est un avion c'est un milan.*

*Les maisons basses, sans étages, en longues traînées horizontales, avec des toits de bois ou de zinc en diverses pentes, et les blocs qui jaillissaient en pyramides et en terrasses, étalant sur le ciel leurs balcons de fer tordu, et leurs flaques de verre où se perdaient les dernières traces du soleil, se mirent à s'allumer irrégulièrement, et dans l'enfilade de la rue toute teinte encore d'orient vieilli, on entendit les quatre fers d'un cheval qui trébuchait. Le vent. L'abbé, sans y penser, se retira. C'est à peine si l'on devinait la blancheur du papier sur le velours gris sombre de la machine. Avec des doigts tranquilles et habitués, il caressa l'émail, sentit sa température fraîche, les beaux défauts de sa matière, chercha le fil, et alluma. Ce moment lui apportait toujours un sentiment mêlé de soulagement et de choc. On s'habitue à l'ombre, et tout à coup cette brutalité. N'y avait-il pas un chemin là, le chemin de la tombée de la nuit, que l'on abandonnait toujours trop tôt, que l'on n'aurait jamais le courage de suivre jusqu'à ses grands tournants ? (Butor 8)*

*Passage de Milan* met en place un univers romanesque composé de deux cadres spatiaux qui se complètent et se contredisent en même temps : le monde extérieur à l'immeuble, le grand capital, et l'espace clos de l'immeuble qui en constitue un microcosme. Aux contours incertains, l'espace extérieur, donne lieu aux passagers *sans noms et sans voix*, dont l'instabilité et la disparition sont en harmonie avec les remues et les évolutions de la ville. Le vaste champ lexical et sémantique de désuet et de vieux (Ex. I : planches usées, matériaux rongés, résidus d'objet, dégâts, etc.) représente un Paris ancien, typique du XX<sup>ème</sup> siècle, composé de « maisons basses, sans étages, en longues traînées horizontales » où apparaissent des « êtres de passages et de retours incertains, [apparentés aux] lambeaux de grands objets usés qui les accueillaient. ». La localisation temporelle du texte dans l'actualité de son temps le correspond à la période de « la nouvelle modernité socioéconomique des Trente Glorieuses, période dans laquelle la France se convertit en une société de consommation pleine » (Perugini 369). Cette ère qui marque la transition entre la tradition et la modernité se caractérise par le développement de l'individualisme au détriment du collectivisme.

Écrit à l'imparfait, le premier paragraphe met en place une subjectivité représentée, assumée par le personnage, Jean, lequel *penché sur la barre*, analyse le monde extérieur d'un point de vue réaliste. En dehors de l'espace fermé de l'immeuble tout perd son épaisseur psychologique et existentielle : « Autour de la maison l'impression de ville vide » (Butor 281). L'éveil du personnage à la vacuité de la ville est significatif au niveau de la rupture de l'homme avec le monde extérieur. La brouille entre l'homme et la ville moderne, incarnée par un immeuble isolé du monde, est essentiellement aiguë par le syntagme prépositionnel, « par une fausse muraille de brumes et de fumées couleur de teinture



d'iode, de châtaignes et de vieux vin », et par l'emploi du complément circonstanciel de lieu, « après un vague espace vide apparemment » (Ex. I). Ce *vague espace vide* fait écho à l'écart croissant entre l'homme et la société moderne dont les apports sont dépréciés par le narrateur. L'incommunicabilité de l'homme avec le monde extérieur est particulièrement problématisée chez Frédéric Mogne et Alexis Ralon, lesquels méprisés par la communauté sociale, se trouvent victime d'un milieu de travail toxique. Alexis, aumônier des lycées, se sent humilié par ses étudiants, aussi bien que Frédéric, employé de banque, qui tente d'échapper aux regards méprisants de ses collègues (12).

Cette aliénation sociale est beaucoup plus affligeante chez la génération des vieux qui est hantée par le dépouillement de certains valeurs, survenu à la suite du différend entre la modernisation du pays et les fondements d'une culture traditionnelle déperie. Chez les Mogne, la marginalisation des vieux est encore plus palpable : on néglige souvent l'existence de la vieille Marie Mérédat et du vieux Paul Mogne, bourgeois traditionnels qui ne réussissent ni à converser avec les jeunes, ni à se communiquer entre eux : « Ils sont tous deux fatigués de s'aventurer dans une intimité qu'ils ne connaissaient pas. » (123). Même, l'espace accordée à cette génération est restreinte. « La chambre du grand-père, Paul Mogne, est petite et triste. [...] Peu de lumière : une seule lampe à globe, modernisée, auprès du vieux coulé sur son dossier capitonné de cuir. ». Leurs territoires ne renferment qu'un contexte d'angoisse où ils sombrent dans la nostalgie du passé perdu.

Le deuxième fragment de l'extrait (II), contenant une seule proposition, transmet directement la pensée et la perception du personnage. L'intrusion d'un milan (oiseau de proie) dans le champ visuel de l'abbé Ralon, coïncide avec le passage du texte à la déixis, et témoigne du syncrétisme entre le *Je* du narrateur, je-narrant, et le *je* du personnage, je-narré dont la fusion produit une image très vive du paysage observé [13]. L'actualisation du contexte rapproche le texte du discours direct libre (DDL) où la reproduction mimétique du moment sert au transfert vraisemblable de la vie intérieure. Messenger d'un désastre immanent, milan, cet oiseau de proie prendra plus tard une dimension symbolique dans le récit.

La réflexion du personnage sera suivie d'un extrait descriptif au passé simple, porté d'abord sur le moment du coucher du soleil et guidant ensuite le lecteur à l'intérieur de la chambre de Jean. Le monde intérieur est défini par des rapports intimes que Jean entretient avec les objets de sa chambre (Voir exemple II) : « Avec des doigts tranquilles et habitués, il caressa l'émail, sentit sa température fraîche, les beaux défauts de sa matière, chercha le fil, et alluma. ». L'emploi du pronom indéfini, « on-locuteur/énonciateur » [14] permet, dans un cadrage fort énonciatif, au locuteur-narrateur de faire contribuer le lecteur (virtuel énonciateur) dans l'acte de la perception. L'impression de l'instabilité du décor extérieur et de sa remue incessante sera contrebalancée par la consistance de l'espace intérieure et synchronisée avec le contraste ombre-clarté, suggéré dans le dernier paragraphe : « On s'habitait à l'ombre, et tout à coup cette brutalité [lumière]. »

#### IV. CONFIGURATION DE L'ESPACE INTÉRIEURE EN FONCTION DES OBSESSIONS DU PERSONNAGE FICTIF

Le roman exploite un espace clos aux *fondations bizarres* où un schéma unique se développe dans toutes les pièces.

[III] *Ce sont les mêmes murs qui se prolongent, et continuent encore chez Léonard et chez Vertigues, même fenêtre, mêmes portes aux mêmes places, même cheminée, même miroir, mais au premier chez les curés, le carré de la table est en pointe dans le cube de la salle qui paraît grand* (Butor 55).

L'espace intérieur est composé de plusieurs étages où les modalités de placement des objets et de rangement du décor obéissent à une conception préalable qui se répète dans toutes les pièces. Fondé

sur une description verticale de l'espace, le roman favorise la mise en place d'un espace néo-bourgeois, où se dégagent les mutations d'une bourgeoisie en ascension : la fête autour de laquelle se tisse toute la trame narrative, n'est qu'une occasion dont se sert les Vertigues, famille de la haute bourgeoisie, pour faire l'étalage de leur richesse et de la puissance qu'elle leur accorde.

Pour dresser un schéma général de la disposition des appartements, le narrateur fait descendre le lecteur d'étage à étage afin d'élucider les rapports verticaux des pièces qui sont attachées par le « grand escalier, pivot de l'immeuble » (Butor 249) et décrire leur état dans un intervalle de temps défini, à savoir, la durée où les habitants sont réunis chez les Vertigues.

[IV] *La chambre de Gaston Mourre, chez les de Vere, au-dessus de celle d'Angèle Vertigues, encombrée de meubles déplacés, au-dessus de celle d'Henriette Ledu, chez Léonard, tranquille, à peine traversée par les bruits du quatrième, au-dessus de celle de Martine et de Viola Mogne, en désordre d'un rhabillage rapide, au-dessus de celle de l'abbé Alexis, qui se couche exténué et triste.* (Butor 140).

L'extrait décrit d'une part le positionnement spatial des étages dans un ordre vertical et analyse d'autre part l'impact significatif de l'événement focal sur chaque pièce. Le syntagme nominal (SN) de départ fait allusion à Gaston Mourre, sous-locataire des habitants du cinquième (les de Vere) qui veille à leurs enfants; au-dessous, se trouve la chambre d'Angèle, dérangée à la hâte lors de ses préparations pour la fête, tandis que la chambre d'Henriette au quatrième ne porte aucun signe qui annonce le rapprochement de la fête. Alors, le décor reste intact dans certains lieux tandis que les autres sont affectés par l'événement focal.

C'est à travers le regard de l'instance perceptive que certains contextes spatiaux prennent du relief. À titre d'exemple, l'extrait ci-dessous, met en place l'état de la pièce des Vertigues sous le regard de Louis Lécuyer dont les perceptions et les sentiments se mêlent dans le cadre d'un monologue intérieur. Situé dans le contexte d'après-fête, la description de l'espace est traversée par la perception d'un homme effrayé, dont le regard scrute les débris d'une soirée mondaine autour du corps immobile d'Angèle Vertigues, la victime :

[V] *Comme la salle est grande. Mon sang bourdonne dans mes oreilles ; à chacun de mes mouvements je suis pris d'une sorte de vertige comme s'il me suffisait de fermer les yeux pour tomber tout d'une masse endormie. L'autre pièce sombre comme une immense grotte, où brillent les verres et les flacons au-dessus de la nappe, le rectangle de la glace, et les reflets sur la vitrine. De loin en loin on reconnaît un meuble ; et, disposés en couronne tout autour de la pièce, les cendriers remplis de mégots blancs et jaunes, avec des pétales de rouge à lèvres. Cette odeur qui glisse sur le visage, rêche comme du sable humide. Des miettes, des fragments de gâteaux, écrasés près des pieds des chaises. Tous les coussins semblaient creusés par le poids d'invisibles personnages. Comme cet espace était peuplé, il y a quelques heures ; on n'y pouvait danser sans se heurter. Et moi qui aurais tant voulu rester, voilà que je suis revenu. Les deux Mogne ont eu beau alterner leur faction, je suis seul avec elle, sans que personne en sache rien. [...]*

*Les souliers blancs à demi-talons, la robe étalée, les fleurs dispersées, les taches de suie et de cendre, et cette pourpre, comme tout cela est isolé sur les planches, tous les objets semblent s'être écartés.* (Butor 256-258)

Ce fragment textuel présente un commentaire perceptif intériorisé, assumé par le personnage qui décrit les conditions du logement des Vertigues après la fête, tout en focalisant l'intérêt du lecteur sur l'épisode du retour du coupable à la scène du meurtre. En tant que locuteur-énonciateur, Louis fait un déplacement dans l'espace à travers un regard fragmenté qui parcourt rapidement le cadre spatial avant



de se focaliser sur le corps d'Angèle. Détaillé à outrance, le descriptif de l'espace du dedans est soumis à un « effort de calcul, de combinaison d'éléments et couleurs » (Perugini 372) qui sert essentiellement à transcrire la fragmentation psychologique de l'instance perceptive à travers la représentation d'un espace dégradé : « tous les objets semblent s'être écartés ». Sous la perspective du jeune homme terrorisé, le réseau des éléments de l'espace se décompose : des cigarettes consumées, des miettes écrasées, des gâteaux fragmentés, des fleurs dispersées mettent en avant la désintégration du cadre spatial comme l'effet d'une meurtrie non intentionnelle. Autrement dit, le chaos perceptuel est occasionné par le traumatisme de la perte qui a perturbé l'ajustement du personnage au contexte spatial. Le tragique de la situation se renforce encore dans la dernière phrase à travers le syntagme nominal de « taches de suie et de cendre » qui associe le meurtre aux notions de l'impureté et de la saleté.

Bien considéré, le cadre spatial est appréhendé en fonction des obsessions des personnages romanesques. La conception de l'espace maudit se développe encore chez Ahmed, le domestique égyptien de Samuel Léonard, dès la nuit où ses relations homosexuelles avec Vincent seront dévoilées par son patron. En fait, le personnage se trouve partagé entre sa fidélité à son patron, Samuel Léonard, et son attachement au jeune habitant de la chambre voisine, Vincent Mogne. L'extrait suivant marque la prise de conscience d'Ahmed des conséquences de sa résignation aux obsessions sexuelles. Une conception dévalorisante de l'espace est sensible à travers une série d'images angoissantes.

[VI] *Mon maître va m'abandonner, dit-il, les yeux fixés sur la croix d'ombre que projette la lune, ramenant ses épaules nues sous la couverture, 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.*

*Et de pain me sera refusé dans ces maisons, et ils me diront des injures ; fini de lire, dans ces maisons ; toute goutte d'eau me sera comptée, et le peu de chaleur, et jusqu'à la lumière du jour, dans ces maisons. (Butor 237-238).*

Ainsi qu'on constate, dans ce passage le lecteur se situe dans un contexte actualisé qui met en scène la parole intérieure du jeune égyptien, Ahmed. Contrairement au temps de la narration qui se resserre chez Butor pour faire une impression du réel, le temps de l'intériorité est un présent dilaté où pourraient s'intégrer les contenus du passé et de l'avenir [15]. Au cas présent, les propositions situées dans le futur n'ont pas seulement une valeur temporelle d'ultériorité par rapport à un moment précis dans le passé (le moment de l'entrée de Samuel dans la chambre d'Ahmed) mais elles prennent également une valeur implicative, définie fondamentalement par « le rapport que le sujet énonciateur établit entre le contenu propositionnel de son énoncé et la réalité objective » (Le Querler 647). Pour mieux clarifier la structure syntaxique du texte, il convient de reformuler les phrases dotées d'une valeur modale implicative. Dans l'extrait susmentionné, cette valeur est transmise :

- Soit à travers des verbes pronominaux ou des phrases passives où les compléments d'objet direct se situent dans une position préverbale :

- Mon maître va m'abandonner et mon habit se salira;
- Mon maître va m'abandonner et de pain me sera refusé;
- Mon maître va m'abandonner et toute goutte d'eau me sera comptée.

En l'occurrence, les phrases préannoncent la *futurité* d'une série d'évènements déclenchés à la suite d'un autre situé au futur proche : « Mon maître va m'abandonner ». En tant qu'expression de la cause, cet énoncé va déclencher toute une série des subordonnées consécutives avec lesquelles il se trouve en décalage [16].

- Soit par l'emploi des expressions impersonnelles qui renforcent une exigence particulière.
  - Mon maître va m'abandonner, et il va falloir chercher où coucher;
  - Mon maître va m'abandonner, il va falloir chercher où se laver.

Bien constaté, la modalité implicative est marquée par un rapport de subordination entre une proposition-cause et une subordonnée-effet. Dans les phrases ci-dessus, la valeur sémantique des propositions réside dans l'importance que le personnage accorde à la détermination des mesures à prendre dans une situation particulière.

- Soit en utilisant des syntagmes nominaux, des phrases elliptiques;
  - Mon maître va m'abandonner, et [on a] fini de lire;
  - Mon maître va m'abandonner, et le peu de chaleur [me sera comptée];
  - Mon maître va m'abandonner et jusqu'à la lumière du jour [me sera comptée].

Les fragments ci-dessus présentent des formes elliptiques, active quant à la première phrase (forme participiale elliptique) et passive pour les deux suivantes. Les subordonnées passives elliptiques mettent au centre de la perspective narrative [17] un énonciateur indéfini, en qualité d'un *On-énonciateur*, auquel le premier énonciateur (Ahmed) s'adresse en troisième personne du pluriel, 'ils' (Voir l'extrait VI : *ils me diront des injures*). Il s'agit d'un éventuel autorité en charge de l'énoncé, lequel, vu les nouvelles conditions produites, va imposer certaines exigences au jeune expatrié.

Bien constaté, l'affiche métropolitaine s'esquisse autour de certaines propriétés de la modernité urbaine qui s'inscrivent, chez Butor, dans une symbolique rigoureuse. La reprise du syntagme nominal 'dans ces maisons' et l'emploi de l'adjectif démonstratif « ces », crée un effet distancié qui marque la barrière invisible mais pourtant réelle entre l'individu et la société moderne.

## V. CONCLUSION

Même si les descriptions détaillées donnent l'allure d'un écrit réaliste au roman de Butor, mais l'auteur rompt fréquemment l'ordre chronologique du tissu narratif et s'efforce de jouer des possibilités de mise en diégèse : les rétrospections, les discours intérieurs des personnages, et les intrusions narratrices font confondre les frontières entre les multiples strates de l'énonciation de sorte qu'on passe constamment d'un univers spatio-temporel à un autre. Le passage d'une diégèse à une autre s'affiche plus particulièrement dans les épisodes où la frontière entre le réel et le fictif s'estompe au profit d'une représentation unique de la structure spatiale.

Effectivement, sous l'approche des nouvelles théories de l'analyse du récit, l'investigation des points de vue mis en jeu par le texte prend une importance particulière dans l'étude des textes narratifs. Qu'il s'agisse des points de vue des personnages ou celui du narrateur, la problématique du PDV est toujours liée à la *référenciation des objets du discours* (Rabatel 2005). Quant au roman de Butor, fondé sur une représentation distinctive du cadre spatio-temporel, cette référenciation prend une valeur particulière du fait qu'elle décèle les images mentales que le sujet perceptif se crée de la structure spatiale. Le cadre spatio-temporel où se produit l'histoire représente un monde déchu qui projette la tension intérieure des jeunes adultes nés à l'entre-deux-guerres, à travers le PDV d'un locuteur-narrateur extradiégétique. Cet espace clos prend une double fonction dans l'œuvre de Butor : d'une part, affecté par la voix intérieure du personnage, l'espace prend un aspect imaginaire, reflétant

le monde subjectal, qui est déployé sous la perception du narrateur ou dans la conscience des personnages ; à cela s'ajoute sa dimension objectale, dès que le système spatio-temporel se propose comme une entité dérivée du réel, dont l'ensemble des éléments décide de la construction du sens dans l'œuvre.

Pareillement au contexte de l'espace extérieur dont les éléments s'évaporent sous un brouillard épais, assourdissant la voix du sujet, l'espace intérieur de l'immeuble forme un espace de dialogues muets et des discours non verbalisés où se brouillent à fortiori les voix intérieures des hommes, bien à côté de celles venant de l'extérieur. Pour bien approfondir cette dimension hautement hétérogène de l'œuvre butorienne, le lecteur est invité à s'interroger sur le processus de la verbalisation du langage intérieur dans *Passage de Milan*. Les réflexions sur les manifestations discursives du langage intérieur et sur le procès de la transformation de la pensée en parole, permettent au lecteur de vérifier jusqu'où le personnage butorien est affecté par les valeurs et les schémas de pensée de la société moderne.

## NOTES

- [1] De ses origines, le terme est emprunté à la terminologie narrative-énonciative du linguiste français, Alain Rabatel, dont surtout les principaux travaux, 1998 (*Une histoire du Point de Vue*) & 1998a (*La construction textuelle du point de vue*).
- [2] Cf. Rabatel, 2008, *Homo Narrans*, Chapitre 11.
- [3] L'espace cognitif est conçu comme « un lieu d'interaction entre trois activités fondamentales : le *savoir*, qui met en jeu la mémoire, les mécanismes de l'*action* [perception] et le fonctionnement de l'*activité langagière* » (Rousseau 158).
- [4] « Le tableau de Martin de Vere devient une marque de fictionnalité dans *Passage de Milan*, un signe grâce auquel l'univers romanesque cesse de prétendre montrer la réalité pour se présenter explicitement comme produit d'une création artistique. » (Perugini 96).
- [5] « Extrait encore de l'article d'Alain Robbe-Grillet paru dans *Le Nouvel Observateur* du 26 juin 1970, et repris en annexe à *Projet pour une révolution à New York*. » (*Ibid.*, p. 129).
- [6] « Every new subject, [...], calls for a new discovery in technique. Conversely, a new discovery in technique should reveal a new aspect of "reality," i.e. a new subject. By his own logic then there will never be a recognizable Butor manner as there is, say, a Mauriac manner » (Frohock 56).
- [7] « Il semble évident que, dans un récit, la succession des actions n'est pas arbitraire, mais obéit à une certaine logique. L'apparition d'un projet provoque l'apparition d'un obstacle, le péril provoque une résistance ou une fuite, etc. Il est très possible que ces schémas de base soient en nombre limité et qu'on puisse représenter l'intrigue de tout récit comme une dérivation de ceux-là. [...] La connaissance de ces techniques et des résultats obtenus grâce à elles est nécessaire pour la compréhension de l'œuvre. Savoir que telle succession d'actions relève de cette logique nous permet de ne pas lui chercher une autre justification dans l'œuvre. Même si un auteur n'obéit pas à cette logique, nous devons la connaître : sa désobéissance prend tout son sens précisément par rapport à la norme que cette logique impose. » (Todorov, 1966, p. 131-132).
- [8] Suite à notre entretien avec Dominique Maingueneau à la Sorbonne-Paris IV (Octobre, 2017), nous avons appris comment la linguistique contemporaine a conceptualisé une idée de l'analyse du récit indépendamment des données autobiographiques et de la problématique des genres. Sur la question du genre, le linguiste se demande nombreuses questions : comment établir les frontières nettes entre les genres littéraires ? Quels critères sont indispensables pour qu'un texte se fait d'un genre particulier ? Une grande partie des romans ne se font-ils pas à la croisée de plusieurs genres ?
- [9] Voir Nazri-doust & Shahtalebi Hossein-Abadi, 2008, *Passage de Milan et tradition réaliste*.
- [10] « Les compléments locatifs sont les compléments essentiels de lieu, compléments de verbes, lesquels, à l'encontre des compléments circonstanciels de lieu – porteurs des informations supplémentaires – ne peuvent être supprimés ou déplacés dans la proposition. » (Cf. Florence Leca-Mercier, 2019, sur l'identification des compléments essentiels et circonstanciels).
- [11] Voir Rabatel, 2005, *Le point de vue, une catégorie transversale*, p. 65.
- [12] Voir Émile Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale* (partie, 'nature des pronoms personnels').
- [13] Voir, Rabatel, 2000, sur belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage.
- [14] Voir, Mohammadi-Aghdash, M., 2018b, "L'hétérogénéité énonciative montrée : le cas des îlots textuels dans *Une Vie de Maupassant*", in *Plume*, n 26.
- [15] Voir Perugini, 2015, p. 217.
- [16] Voir Oppermann-Marsaux & Parussa, 2018, sur les valeurs énonciatives du futur.
- [17] Cf. Afkhami Nia M., Djavari M-H., Mohammadi-Aghdash M. & Ahansaz Salmasi, S. "Enjeux des postures énonciatives dans *Harmonie nocturne*, présentation suivie des modèles textuels". *Revue des études de la langue française*, (2021).

## BIBLIOGRAPHIE

- [1] Afkhami Nia M., Djavari M-H., Mohammadi-Aghdash M. & Ahansazsalmasi, S. « Enjeux des postures énonciatives dans *Harmonie nocturne*, présentation suivie des modèles textuels ». *Revue des études de la langue française*, n 24 (2021) : 115-130.
- [2] Baroni, Raphaël. *Les Rouages de l'intrigue : Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève: Slaktine Érudition, 2017.
- [3] Barthes, Roland. «L'effet de réel.» *Communications* 11 (1968): 84-89.
- [4] Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, Tome I*, Paris, Gallimard.
- [5] Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1992.
- [6] —. *Passage de Milan*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1954.
- [7] Färnlöf, Hans . «Chronotope romanesque et perception du monde : A propos du Tour du monde en quatre-vingts jours .» *Poétique* 4.152 (2007): 439-456.
- [8] Friedrich, Hugo. «Le paradoxe de Pascal : L'expression linguistique d'une forme de pensée.» *Courrier du Centre international Blaise Pascal* 17 (1995): 1-40.
- [9] Frohock, Wilbur Merrill. «Introduction to Butor.» *Yale French Studies* 24 (1959): 54-61. <<https://www.jstor.org/stable/2929302>>.
- [10] Ghâssemi, Reza. *Harmonie nocturne*. Trads. Jean-Charles Flores et Robert Scrick. Paris: Phébus, 2001.
- [11] Guillaume, Gustave. «Une vie , une œuvre.» *Langages* 2.178 (2010): 11-20.
- [12] Le Querler, Nicole. «Les modalités en français.» *Revue belge de philologie et d'histoire* 82 (2004): 643-656.
- [13] Leca-Mercier, Florence. *35 questions de grammaire française*. Paris: Armand Colin, 2019.
- [14] Mohammadi-Aghdash, Mohammad. « L'hétérogénéité énonciative montrée : le cas des îlots textuels dans *Une Vie* de Maupassant». *Plume* (2018) : 157-182.
- [15] Nazri-doust, Mas'oud et Vida Shahtalebi Hossein-Abadi. «Passage de Milan et tradition réaliste.» *Revue des Études de la Langue Française* (2008): 77-90.
- [16] Oppermann-Marsaux, Evelyne et Gabriella Parussa. «Quelques valeurs énonciatives du futur I en ancien et moyen français 77 | 2018, , consulté le 03 mai 2019. DOI : 117 Pagination : 117-» *Linx [En ligne]* (2018): 117-142. mis en ligne le 30 avril 2019.
- [17] Perugini, Gabriel. *Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975)*. São Paulo: Université Charles de Gaulle-Lille III, 2015.
- [18] Rabatel, Alain. «Cas de belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ?» *Linx Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre* 43 (2000): 103-120. <<http://linx.revues.org/1095>>.
- [19] —. *Homo Narrans: Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Vol. Tome I: Les points de vue et la logique de la narration. Limoges: Lambert-Lucas, 2008.
- [20] —. *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne, Paris: Delachaux et Niestlé, 1998a.
- [21] —. *Une Histoire du Point de Vue*, Université de Metz/Actuelle Université de Lorraine, 1998b.
- [22] —. «Le point de vue, une catégorie transversale.» *Armand Colin* (2005): 57-68.
- [23] —. «Les représentations de la parole intérieure [Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue].» *Langue française* 132 (2001): 72-95.
- [24] Rousseau, André. «Espace, référence, représentation. Réflexions sur quelques conceptualisations de l'espace.» *Faits de langues: Motivation et iconicité*. 1 (1993): 151-162.
- [25] Todorov, Tzvetan. «Les catégories du récit littéraire.» *Communications; Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit* 8 (1966): 125-151. <[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1120](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120)>.
- [26] Vultur, I. (2021). Paul Ricœur et la narratologie : un dialogue croisé. *Cahiers de Narratologie*(39), 1-16. Retrieved from <http://journals.openedition.org/narratologie/12073>