

Trevor Donovan

LA RÉALITÉ VOULUE DANS *LA MODIFICATION* :

l'attente, la déception et la consolation

RELIEF 11 (1), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 114-126

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.955>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Cet article propose, à travers les notions de l'imaginaire et du réel, une nouvelle lecture de *La Modification* de Michel Butor. Il s'agit de montrer qu'en plus d'une lecture existentielle du roman, on peut ajouter une autre qui fait voir que l'agir de l'existant est limité, dans *La Modification*, par une confusion de choix.

Dans *La Modification* de Michel Butor (1957), Léon Delmont, directeur dans une entreprise de machines à écrire à Paris, voyage exceptionnellement en troisième classe dans un train à destination de Rome. Il s'y rend pour réaliser une modification. *La Modification* présente au lecteur un personnage sur le point de modifier le cours de sa vie, comme le titre l'annonce. Cette modification, elle, est aussi celle d'une littérature qui, avec le Nouveau Roman, tente de réinventer notre rapport au réel.¹ Expérimentation des limites narratives, *La Modification* est écrit pendant une période où l'existentialisme remue les courants philosophiques. Le roman place au cœur du récit un personnage engagé dans le monde. Cependant, au cours de ce voyage Léon Delmont sera confronté à une situation dans laquelle toute assomption est bouleversée par une confusion entre ce qu'il imagine être la réalité et la réalité elle-même. Dans cette optique, notre démarche consiste donc à montrer que, pour s'engager dans le monde, Léon Delmont doit se dégager de l'imaginaire qui fait pourtant partie intégrante de cet engagement de l'individu dans le monde. Désormais, la question n'est plus de savoir quel sera le choix que cet homme prendra, mais à distinguer les choix disponibles en réalité.

En nous appuyant sur une définition de l'imaginaire d'Yves Bonnefoy et de l'image mentale de Gilbert Simondon, et à travers l'approche philosophi-

que du réel proposée par Clément Rosset, nous démontrerons que pour Léon Delmont, de même que pour le lecteur, la réalité s'impose dans son unicité.² À cet égard, il s'agit tout d'abord de se demander quelle est la relation entre l'attente et l'imagination telle qu'elle se présente dans *La Modification*. Ensuite, une fois la singularité du réel révélée, il s'avérera que la déception toujours imminente et inévitable du projet du personnage ouvre la voie à la consolation. Nous prendrons aussi en considération le rôle que joue l'invention dans cette réalité singulière retrouvée. Car il semble que ce qui est mis en cause dans *La Modification*, ce n'est pas l'engagement de Léon Delmont, ni le recommencement perpétuel de son aventure face au monde, mais l'appréhension même de son aventure à laquelle il ne peut pas se soustraire.

Un temps vide en attente

Ce qui est en jeu dans ce voyage exceptionnel de Paris à Rome, c'est bien l'existence même de cet homme qui semble incarner « la préoccupation de [la] relation entre le moi et son existence, l'apparition de l'existence comme d'une charge à assumer » (Levinas, 19). La nouveauté de cette entreprise est d'ailleurs ressentie comme un événement, une lutte contre la « lassitude de soi » (31). Or, cet homme, las de sa vie, nous rappelle que « l'existence dans la lassitude est comme un rappel d'un engagement à exister, de tout le sérieux, de toute la dureté d'un contrat irrésiliable » entre l'existant et l'existence (31). En outre, l'homme doit dépasser le stade de l'angoisse, de la nausée, « [il] peut et doit triompher de cette expérience, il peut prendre sur lui-même son destin » (Wahl, 40). Voilà qu'épris de Cécile, une femme romaine, Léon Delmont cherche à s'affranchir de la monotonie de sa vie maritale avec Henriette. En effet, c'est parce qu'« il faut faire quelque chose, il faut entreprendre et aspirer » (Levinas, 31) que Léon Delmont se trouve dans ce compartiment de troisième. Cette aventure prendra donc pour lui un tout autre visage qu'il confondra avec celui de la réalité. Arrêt après arrêt, un paysage pluvieux se succédant à un autre, dans un inconfortable compartiment de troisième, ce voyage interminable permettra au personnage d'imaginer une réalité tant voulue.

Or, il s'avérera que la durée du trajet de ce train, pris à une heure inhabituelle, exposera Léon Delmont à la perception même du temps. Pour sa part, Nicolas Grimaldi nous rappelle que « c'est alors une même chose de sentir que plus rien ne se passe et de *sentir passer le temps* » (37). Pendant ce transport ferroviaire, les heures qui deviennent de plus en plus pénibles à supporter auront pour conséquence que se précise la perception du temps. Effectivement, le personnage attend, il perçoit le temps qui passe dans ce présent tendu vers

l'avenir. À cet égard, la conscience, selon Grimaldi, est attente pure, et le réel « pure disponibilité à l'irréel » (38-39).

C'est pourquoi *La Modification* nous permet d'étudier l'imagination comme l'attente d'une réalité voulue. Or, tout le récit de *La Modification* est tourné vers une réalité souhaitée, vers un avenir toujours imminent. L'attente de Léon Delmont, on s'en aperçoit, se confond avec le présent lorsqu'il pense à sa vie future avec son amante, Cécile. Cependant, ce qui devient de plus en plus patent, c'est que son erreur ne se limite pas seulement à confondre Rome avec Cécile, mais aussi à confondre l'imaginaire avec le réel. Contraint d'attendre l'arrivée du train à Rome, Léon Delmont sentira, et ce malgré lui, ce que Grimaldi appelle « [...] le temps [qui] est donc cette forme vide *en attente* des événements qui peuvent s'y produire » (29). Et on constate que, pour Delmont, le temps vide « *en attente* » se remplit d'événements imaginés qui, eux, ébranleront sa décision.

Par conséquent, c'est à partir d'un perpétuel présent que la conscience est perpétuellement en attente. Et partant, c'est à partir de cette attente que l'imagination s'octroie de la réalité. De façon subreptice l'imagination remplace l'irremplaçable. À n'en pas douter, Léon Delmont trouve même son bonheur à imaginer dans les moindres détails les quelques jours que lui et Cécile passeront ensemble. Or, à partir du présent actuel, c'est le futur de l'indicatif qui construit ce monde idéalisé. Mais c'est justement un tel futur imaginé qui laisse subsister un doute sur ce monde rêvé. Voilà qu'au lieu d'employer un futur périphrastique, qui montrerait un lien plus proche et plus sûr entre le moment présent de l'énonciation et le projet ultérieur, le narrateur utilise le futur de l'indicatif qui comporte une part d'incertitude. Un emploi qui ne sera pas sans conséquences pour la suite du récit puisque, pour des raisons qui deviennent évidentes à la fin du voyage, le narrateur se limite à utiliser un temps qui laisse subsister un doute, et par là une échappatoire.

Avant de continuer, et pour la suite de notre analyse, il est nécessaire d'encadrer la notion d'« imaginaire » telle que cette étude l'exploite. En premier lieu, dans le domaine de la poétique, Yves Bonnefoy dans *L'imaginaire métaphysique*, définit l'imagination ordinaire comme étant, « notre faculté de nous représenter des images, autrement dit des formes ou des figures qui n'ont d'existence que mentales » (13).³ En l'occurrence, « la personne qui imagine reste tout à fait consciemment au plan où son désir encore frustré cherche par l'imagination à se donner la scène où il pourra être satisfait » (14). Et partant, Bonnefoy cherche à définir le statut ontologique de l'être de l'objet de l'imagination. En second lieu, en suivant une approche philo-physiologique de l'imaginaire, Gilbert Simondon écrit : « le polypier d'images qu'est l'esprit est

ainsi comparable au polypier de cellules qu'est le corps : les cellules sont en interaction les unes par rapport aux autres ; les images aussi ; elles aboutissent dans l'état de veille raisonnable à un équilibre mutuel. L'image est le substitut de la sensation, instrument d'activité mentale plus maniable que la sensation elle-même » (15).⁴

Ces définitions nous permettent de distinguer l'image mentale propre à l'anticipation active, l'imagination, de celle de l'hallucination, de celle du rêve et de celle de la perception. Or, pendant le trajet bouleversant que parcourt Delmont, les images de la perception se succèdent, celles du souvenir, celles aussi de l'imagination anticipatrice, et enfin, de l'hallucination. Au fur et à mesure que le train avance, chaque type d'image en viendra remplacer une autre, au point que *La Modification* se nourrit de toutes les formes d'images nécessaires pour créer un monde susceptible de modifier le réel.

Ainsi, *La Modification* est un roman qui place en son centre l'imaginaire qui n'a pas de substance réelle à l'extérieur de l'esprit. Qui plus est, d'après Bonnefoy, « [...] imaginer qui n'est qu'une forme mentale de l'action, prend appui, comme quoi que ce soit de notre pratique, sur les concepts » (22). À cet égard, Yves Bonnefoy écrit que l'accès immédiat au bonheur se trouve refusé par la conceptualité de notre langage. De ce fait, Léon Delmont ne peut s'approcher de la réalité voulue qu'à travers les concepts qui en entravent l'accès même. En effet, le futur de l'indicatif remplit le rôle du langage conceptuel qui, pour Bonnefoy, « démontre que l'imagination, en tout cas, ne peut prétendre à nous préparer à cet instant de résolution » (22). Quoi qu'il en soit, il semble impossible à la conscience d'échapper à ce désir de mettre en forme une réalité imaginée.

D'où vient ce désir d'imaginer si ce n'est de l'attraction exercée par l'attente engendrée par un présent toujours tourné vers l'à-venir ? De nouveau, Yves Bonnefoy explique que l'imagination « de par ce simple mirage [...] peut réveiller en nous l'espoir d'enracinement de notre être absolu que la vie habituelle décourage » (19). Ainsi, l'imagination ne nourrit pas seulement le désir d'*avoir* ce que l'on n'a pas, elle donne à rêver qu'on peut *être* comme on n'est pas » (19). À la recherche métaphysique qui s'évertue à expliquer ce qu'on est par rapport à l'existence s'ajoute cette recherche par l'imagination de ce qu'on peut être. Donc le pronom « vous », on s'en aperçoit, ne se réfère pas seulement à Léon Delmont mais aussi au lecteur, car c'est dans les pensées et dans l'imagination de celui-là que le lecteur se retrouve. Dans ce train, Delmont n'est pas seul à créer un monde qui n'existe pas encore et qui n'existera peut-être jamais : tout comme lui le lecteur est celui qui songe, qui s'angoisse et qui espère.

En plus, c'est au sein de ce futur imaginé au présent qu'existe le temps passé qui, bon gré mal gré, influe sur la réalité future espérée. Voilà que suite à l'accumulation de la fatigue, à l'inconfort du compartiment de troisième, à la durée inédite de ce voyage paradoxalement initiatique, un nouveau rapport entre le sujet et l'objet va se créer, ce que Gilbert Simondon qualifie comme étant une « réalité intermédiaire ». Cette dernière consiste en une série d'images mentales qui, pour Simondon, « résiste au libre-arbitre, refuse de se laisser diriger par la volonté du sujet, et se présente d'elle-même selon ses forces propres » (7). En effet, tout l'enjeu pour Léon Delmont est de maîtriser les images mentales qui prolifèrent et échappent à son contrôle, contre lesquelles sa volonté est sans secours.

Or, d'après Simondon, « les images ne sont pas aussi limpides que des concepts ; elles n'obéissent pas avec autant de souplesse à l'activité de la pensée ; on ne peut les gouverner que de manière indirecte [...] » (10). En l'occurrence, si au début du voyage les images de la réalité imaginée sont choisies par rapport aux moments heureux, cette même réalité imaginée échappera à la volonté du voyageur Delmont. Les images issues de la perception, les descriptions d'autres voyageurs et du paysage, font progressivement place aux images de la réalité imaginée. Et on constate que malgré l'effort, petit à petit des images mentales négatives des moments moins heureux envahissent l'esprit du personnage. En outre, poursuit Simondon, « dans les situations d'urgence et d'inquiétude, ou plus généralement d'émotion », comme c'est le cas dans *La Modification*, « les images prennent tout leur relief vital et amènent la décision ; ces images ne sont pas des perceptions, elles ne correspondent pas au concret pur, car, pour choisir, il faut être à une certaine distance du réel, ne pas se trouver déjà engagé » (10). À cet égard, tout ce voyage se fait sur le mode de l'essai, à distance, et ce jusqu'à la déception. Ainsi, Léon Delmont profite de son imagination afin de créer une immédiateté entre la réalité souhaitée et le réel. Enfin, c'est Merleau-Ponty qui souligne la relation entre les apparences et le monde, relation que Léon Delmont semble exploiter à merveille : « tout se passe comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retrancher dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre » (23).

Léon Delmont, peintre et architecte

On est désormais en mesure d'expliquer certains aspects du caractère de Léon Delmont et, partant, du lecteur.⁵ En l'observant de près, le monde de Delmont consiste en ce que Simondon décrit comme « un univers d'images qui habille et masque le monde sans adhérer à lui ; il se crée alors une esthétique, c'est-à-

dire non pas une manière de percevoir, mais une façon d'éprouver les images apportées par l'art, ou même de traiter le monde comme une réserve d'images » (27). La confusion de son amour pour Cécile et pour la Rome antique semble indiquer déjà cet univers fait d'images, d'une certaine esthétique créée par les représentations. Par ailleurs, il n'est pas fortuit qu'en suivant le personnage à travers le Louvre, on lit que

ce que vous avez amoureusement détaillé, ce vers quoi vous pas vous avaient mené, ce sont deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre, Pannini, représentant deux collections imaginaires exposées dans de très hautes salles largement ouvertes où des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, [...], avec ceci de remarquable qu'il n'y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints, comme s'il avait voulu figurer sur ses toiles la réussite de ce projet commun à tant d'artistes de son temps : donner un équivalent absolu de la réalité [...]. (Butor 1992, 64-65)

Léon Delmont, quant à lui, croit donner un équivalent absolu du réel. D'ailleurs, s'il fait aussi référence aux gravures de Piranèse, n'est-ce pas parce qu'elles traduisent un certain idéal ? Le passé glorieux de la Rome antique retrouve sa place dans ces gravures d'une imagination et d'une infatuation exemplaires. De la même manière que pendant tout le trajet les autres voyageurs sont dotés de vies imaginées et imaginaires, Léon Delmont, devant les tableaux, imagine les personnages inspirés de vie. À n'en pas douter, imaginer devient la seule façon d'empêcher le réel de reprendre sa place.

Et pourtant, tout devient une question de perspective. Dans son compartiment, Delmont est comme « le peintre, cette personne immobile, [qui] reste étranger à cette intimité, au sein de laquelle nos désirs prennent conscience d'eux-mêmes, rencontrant alors ces limites qui permettent des réflexions sur ce qu'est la réalité » (Bonney, 48). Cette immobilité s'oppose à une vision architecturale qui permet de tourner autour, de changer de perspective, puisque « les œuvres qu'elle imagine [sont] ouvertes sans restriction à nos façons de bouger, de nous retourner, de porter ici où là le regard » (48-49).⁶ L'habileté de ces peintres ressortit à ce qu'ils montrent, en dépit de leur immobilité devant la toile, toutes les perspectives possibles d'une perception mobile. Ainsi, ils dépassent leur propre limite en imaginant la perception à l'intérieur d'un espace clos. Tout comme le cadre d'une toile de Piranèse, l'espace limité du compartiment de train permet à Léon Delmont non seulement de se déplacer, mais aussi d'imaginer, de se souvenir, « de porter ici ou là le regard ». S'il apprécie tant ces peintres, c'est dans la mesure où ils exploitent l'immobilité et

le mouvement.⁷ Car en se rappelant de tel ou tel édifice lors de ses promenades romaines, en imaginant comment cela sera avec Cécile, Léon Delmont devient peintre, dans la mesure où « [...] comme les concepts différencient la réalité, modulent son apparence, le peintre pourra se servir d'eux pour changer la figure de ce qui est, la rendre accueillante à sa nostalgie, rêver, donc [...] être parfaitement en mesure d'exprimer l'inquiétude, les espérances, les douleurs sourdes, les brèves joies de la vie » (50).⁸ Mais il devient aussi l'architecte qui se déplace librement, contrairement au peintre qui reste soumis à une image, à un point de vue selon Bonnefoy, là où pour l'architecte, « cette image-ci se reclassera auprès d'autres dans la recherche qu'un concepteur de volumes ne peut poursuivre que là où les trois dimensions de la finitude règnent », c'est-à-dire les dimensions du réel (51). Envahi par l'imaginaire, Léon Delmont commence à perdre ses repères, il trace les lignes d'une image invisible, d'une perspective qui n'a pas sa place dans les trois dimensions de la finitude, sans existence, donc, et pourtant, pour lui, douée de possibilité.⁹

Cependant, il doit rester concentré. Cette réalité qu'il construit tout au long du trajet sera bâtie sur de nouvelles perspectives. À ce titre, le passage suivant de *La Modification* est exemplaire : « C'est donc à la porte, au-dessus du saint Antoine presque invisible derrière sa vitre poussiéreuse, que vous guetterez son apparition, après cela, avec, vous l'espérez, sur les épaules, c'est ainsi qu'elle serait la plus belle, ce grand châle blanc que vous lui avez offert [...] » (Butor 1992, 57). En effet, à songer ainsi le personnage montre qu'un « état d'attente positive agit comme par une suppression des obstacles et des distances réelles » (Simondon, 49). Mais c'est aussi cette même anticipation qui fait vaciller Delmont : « vous auriez tenté de tergiverser, lâche comme le pensait Henriette, comme le commençait à penser Cécile aussi, comme elle ne le pensera plus maintenant, puisque vous l'avez enfin franchi, ce pas » (Butor 1992, 107).

D'emblée, c'est le mélange inévitable d'images qui refusent d'être domptées qui s'infiltré dans la réalité voulue, de sorte que l'hésitation de la décision se fait sentir : « vous auriez ainsi continué à retarder l'avènement de votre propre bonheur [...], malgré ce visage qui vous avait tourmenté dans votre rêve et qui se dessinait maintenant dans les fuyantes herbes du talus éclairées en rectangles par les fenêtres du wagon, auquel vous tentiez de ne plus penser [...] » (107-108). Voilà que les images du rêve et de l'hallucination entrent comme par effraction et se mélangent à celles de l'éveil pour constituer ce que Léon Delmont tente de chasser de son esprit. Ainsi, pour mener à bien son projet il doit à tout prix chasser les images de la crainte, les remplacer par celles de l'anticipation positive qui, selon Simondon « amène une continuité

par rapport au présent qui est comme une naissance » (49). Or, la pensée de Cécile, de cette nouvelle vie à Rome, est comme cette perpétuelle naissance, cette modification incessante offerte par l'existence. Ce nouveau départ symbolise la possibilité qu'a l'existant de modifier son existence, un nouveau départ qui symbolise donc cette liberté qui « elle-même est un moment d'un drame plus profond qui ne se joue pas entre le sujet et les objets – choses ou événements – mais entre l'esprit et le fait de *l'il y a* qu'il assume. Il se joue dans notre naissance perpétuelle » (Levinas, 143). En d'autres termes, l'indétermination propre à cette perpétuelle naissance, le « refus du définitif » offre à Delmont la possibilité de modifier chaque instant de sa vie (143).

L'unique train disponible

Toutefois, en regard de l'imagination, il est intéressant de remarquer ce que Clément Rosset appelle dans *Le Réel, traité de l'idiotie*, une « confusion de chemins » (155). Si le chemin de fer constitue un chemin qui relie deux extrémités, l'imagination, quant à elle, permet la bifurcation multiple de la seule route qui nous est réellement ouverte, celle du réel. Cependant, il est vain de penser qu'en réalité il y a plusieurs routes. Le train dans lequel se trouve Delmont est l'unique train qui lui est disponible. D'ailleurs, s'il avait lu ce livre qu'il a apporté avec lui, il aurait pu s'identifier à cet 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 » (Butor 1992, 155). Autrement dit, à chaque fois il n'y a qu'un chemin et qu'un réel. Tout l'effort d'imagination ne mène et ne peut mener qu'à la seule réalité possible, celle du présent. Bientôt s'effondra cet autre réel construit par l'imagination anticipatrice pour révéler le seul choix qu'il lui reste.

À force d'imaginer, l'imaginaire a subrepticement remplacé l'irremplaçable. Mais cela est une situation intenable, d'ailleurs ce n'est qu'une illusion. Car Léon Delmont voit double : dans les vitres du train, dans les herbes du talus, dans les représentations peintes et dans la personne de Cécile. En ce qui concerne non seulement Delmont, mais aussi le lecteur qui désormais s'identifie à lui, cette perception double a pour caractéristique ce que Clément Rosset appelle la « fonction fantasmatique [...] de production d'un objet manquant pour rendre compte du désir » (49). C'est pourquoi, une fois de plus, il doit rester éveillé, il doit attendre, et ce dans la mesure où l'anticipation positive, contrairement aux figures fantastiques, « veu[le]nt que le monde que nous aimons soit autre tout en restant le même » (Bonnefoy, 19). Pour Delmont tout doit rester le même, singulier, et ce malgré la fatigue qui l'accapare,

[...] le corps fourmillant de ces pincements de fatigue se faisant de quart d'heure en quart d'heure plus aigus, intervenant de plus en plus violents dans le cours de vos pensées, dérangeant votre regard lorsque vous vous efforcez de l'appliquer à un objet ou un visage, vous aiguillant brusquement vers une de ces régions de vos souvenirs ou de vos projets que vous désirez justement éviter, toutes bouillonnantes, toutes fermentantes, toutes bouleversées dans cette réorganisation de l'image de vous-même et de votre vie qui est en train de s'accomplir. (Butor 1992, 236)

« Vous vous efforcez », puisque c'est dans cet effort que se trouve la fatigue et l'élan, selon Levinas : « dans l'avance sur soi-même et sur le présent, dans l'extase de l'élan qui brûle le présent en anticipant, la fatigue marque un retard sur soi et sur le présent » (44). L'effort, on s'en aperçoit, est cette « réorganisation » constante de l'existant ; il est cette modification « en train de s'accomplir ».

D'ailleurs, tout le récit de *La Modification* repose sur le désir. Quant à l'imagination, elle permet d'accéder à ce désir qui, en réalité, doit rester à désirer. Or, le bonheur de Léon Delmont est en jeu, bonheur qu'il ne devra jamais trouver auprès de Cécile puisque, d'après Rosset, « une menace pèse sur notre bonheur » (66). Cette menace consiste en la dévalorisation de ce qu'on possède sans qu'on soit en mesure de redonner à ces objets de la valeur (66). Voilà pourquoi Léon Delmont se rend compte qu'il ne veut jamais posséder Cécile, sa Rome antique. S'il s'en prend à la modernité qui envahit Rome, s'il se plaint des copies des œuvres d'art, c'est qu'il aperçoit tout autour de lui la dépréciation de ce qu'il aurait souhaité posséder. Ainsi, il préfère perdre ce qu'il comptait posséder afin d'en garder la valeur. À la manière de la Rome de Pannini et de Piranèse, il veut l'imaginer, glorieuse et puissante, antique et purifiée du monde actuel, telle qu'elle est décrite par Cécile lors de leurs promenades romaines. Enfin, on se rend compte, sa décision a été prise.

Toutefois, ce qui est si difficile d'accepter est en réalité le réel, le moment présent que représente Henriette. Pour Yves Bonnefoy, Léon Delmont donne à l'être imaginé une existence métaphysique qui manque aux composantes de notre monde présent (18). De proche en proche la réalité se propage et Léon Delmont lutte contre ce réel qui, en dépit de ses efforts, se montre de plus en plus présent. Il s'efforce de penser à Cécile, « l'être imaginé » pour pallier le défaut supposé du réel. Mais il est désormais sans espoir, l'irremplaçable reprend la place qui lui est dévolue. Les pensées qui perturbent son imagination sont celles du réel. Paris prend la place d'une Rome perdue et le réel revient avec son aplomb habituel et inéluctable, et ce au moment où il cherche vainement à l'écarter. Dès lors, il n'a qu'à vivre avec le réel. Tous les chemins possibles ne sont en effet qu'un seul chemin une fois cette décision prise d'accepter la réalité.

Accepter le réel

Compte tenu de sa décision de ne pas posséder ce qu'il a si longtemps désiré, Léon Delmont éprouve une certaine déception. Mais quelle est la nature de cette déception ? La déception révèle que la réalité voulue, imaginée, désirée n'est en réalité qu'attente, sans présence. Toute cette vie imaginée dans ses moindres détails n'aboutit qu'à la perception du réel, du présent toujours déjà-là. *La Modification* aura lieu dans ce présent où l'attente, la déception et la consolation sont les instances du seul réel. Par conséquent, en choisissant de mettre fin à sa relation trompeuse, il met également fin à sa vie imaginée avec elle. Si Cécile doit rester toujours à désirer, c'est parce qu'elle représente non seulement cette Rome imaginée, idéalisée, mais aussi parce qu'elle représente l'acte d'imaginer. Autrement dit, l'imagination révèle l'indétermination du réel, tout comme chaque instant représente l'indétermination de l'être. C'est pourquoi lorsque Henriette rencontre la belle romaine à Paris, Léon Delmont commet l'erreur irrévocable de vouloir remplacer le réel par l'imaginaire. En l'invitant à Paris, il croit substituer l'imaginaire au réel. À ce titre, Henriette est le réel dont Léon Delmont souhaite ignorer l'existence, mais qui s'avère être le réel dont il aura besoin.

Mais il s'avère qu'une fois réconcilié avec le réel Delmont est sur le chemin de la consolation. Il sera toujours possible de fréquenter Cécile, comme il sera toujours permis d'imaginer. C'est ainsi qu'il gardera intacte son image de Rome. Il restera, en revanche, toujours attaché au réel, à Henriette, sans laquelle sa réalité voulue se déprécie. Maigre consolation, certes, cette vie avec Henriette, femme pour laquelle il ne ressent plus rien, qui lui inspire une attitude désabusée, mais c'est une consolation qui lui permet de jouir de sa réalité voulue, d'une Rome antique qui n'existe que par son imagination, immaculée par sa décision d'accepter la réalité de sa situation. Il y a en plus une consolation plus profonde : celle de pouvoir accepter l'échec de son projet initial pour se projeter vers ses possibilités à-venir. Ainsi, son retour à Paris s'annonce comme une repossession de la possibilité ; c'est, en effet, la vraie modification qui replace Léon Delmont dans le monde : Paris sera désormais sa nouvelle Rome. L'imaginaire métaphysique a pourtant été nécessaire pour établir l'être de l'objet imaginé dans un champ qui pourrait exister. Rien, en effet, empêche l'imaginaire de se substituer à la réalité, seulement en se substituant effectivement il devient la seule réalité possible.

De ce fait, pour le personnage il y a deux consolations. Dans un premier temps, sa consolation est alors ce que Clément Rosset appelle « l'allégresse » : « l'allégresse ou amour du réel, si elle est indifférente à tout objet particulier, est cependant attaché à un objet propre, qui englobe d'ailleurs tous les objets

existants et tous les objets possibles : le fait ontologique, le fait que le réel existe, qu'il y ait quelque chose plutôt que rien » (78). Ainsi, la consolation de Léon Delmont commence aussitôt qu'il accepte la singularité du réel. En choisissant de ne plus avoir Cécile comme objet particulier de son désir, il jouit de tout ce que le réel offre à la perception. Alors, ce médiocre bourgeois qui cherchait à modifier sa vie réussira à le faire, mais pas comme prévu.

Ce qui donnera lieu à une deuxième consolation, par quoi le récit et le voyage du personnage culmine, qui est celle de l'invention. Pour Simondon, « le processus d'invention se formalise le plus parfaitement quand il produit un objet détachable ou une œuvre indépendante du sujet, transmissible, pouvant être mise en commun, constituant le support d'une relation de participation cumulative » (163). N'envisage-t-il pas l'écriture d'un livre au sujet de ce voyage, de cette expérience de Cécile, de Rome, de cette vie imaginaire qu'il a prise pour le réel ? Voilà le fond, quant à la forme, il la tient dans ce livre qu'il n'a pas lu au cours de son voyage. Grâce à l'œuvre qu'il va écrire, Léon Delmont montrera le réel. La consolation n'est certes pas qu'il vît avec telle ou telle femme, consolation médiocre qui n'est en réalité pas une modification. Qui plus est, en aucun cas Léon Delmont ne trouvera son bonheur avec un *ersatz* de Rome. Au lieu de cela, voilà à la fois la banalité mais aussi la profondeur de la modification, le fait d'approuver et d'éprouver le réel. C'est ainsi qu'une fois arrivé à la gare au petit matin, il s'avère que

[...] le réel devient le corrélatif de la pensée, et l'imaginaire est, à l'intérieur du même domaine, le cercle étroit des objets de pensée à demi pensés, des demi-objets ou fantômes qui n'ont nulle consistance, nul lieu propre, disparaissant au soleil de la pensée comme les vapeurs du matin et ne sont, entre la pensée et ce qu'elle pense, qu'une mince couche d'impensé. (Merleau-Ponty, 50-51)

En somme, si dans *La Modification* les images semblent doubler le réel, c'est dans la mesure où le réel laisse imaginer. Le réel est d'autant plus généreux en ce qu'il se laisse manipuler de toutes les façons. Il s'entoure d'une indétermination qui permet l'imagination. Mais, c'est bien le présent toujours déjà-là qui a le dernier mot, présence qui comporte un choix dans son indétermination d'instance : choisir le réel ou l'imaginaire. Si par l'écriture Léon Delmont réussira à changer sa situation en modifiant le présent, ce n'est que lorsqu'il se rendra compte de l'unique réalité. Or, ce présent est à la fois le lieu de la déception et de la satisfaction, sa labilité est ce qui nous fait tourner encore et encore vers l'à-venir. C'est le lieu absolu de l'imaginaire. Or, la simultanéité de la modification et la fin de la lecture du livre qui reste pourtant à écrire est totale. Ce livre que le lecteur vient de lire est en fait la réalité contre laquelle

Léon Delmont a résisté pendant toute la durée du trajet.¹⁰ Enfin, dans les romans de Michel Butor, l'écriture opère une modification dans la mesure où « s'il y a eu une métamorphose radicale, un bouleversement des situations, c'est chaque fois parce que l'apparition de l'écriture a *modifié* les structures du réel » (Valette 1992, 77). Léon Delmont, dans son compartiment de train, attentif au présent malgré la fatigue de la modification éprouvée au cours de son voyage de Paris à Rome, ressent cette modification à son arrivée quand il projette la rédaction du roman, en disant: « le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles » (Butor 1992, 285). Il fera autant avec l'imaginaire et le réel.

Notes

1. Pour le Nouveau Roman, « il s'agit avant tout de provoquer l'effondrement d'un système cognitif périmé, puis, sinon de lui substituer un nouvel espace mental, du moins d'ouvrir les pistes qui en faciliteront la réalisation » (Valette 2002, 58).
2. D'après Michel Butor la seconde personne représente aussi le lecteur. Cependant, toutes les personnes « communiquent entre elles », et au sein d'un monde romanesque, « il se produit des déplacements incessants » (Butor 1995, 81).
3. Dans *L'imaginaire métaphysique*, Yves Bonnefoy tente de définir l'imaginaire métaphysique. Or, il ne s'agit pas de rêves mais plutôt de rêveries. Ce n'est pas non plus le fantastique, l'inimaginable qui ne saurait exister. L'imaginaire métaphysique concerne le désir d'être et non pas le désir de posséder. Ainsi, Bonnefoy s'occupe de l'être de la chose imaginée, dans la mesure où « [...] on peut dire que cet objet imaginé, simplement imaginé, a "de l'être", au sens métaphysique [...], alors que les composantes de notre monde d'ici nous paraissent n'en avoir pas » (18).
4. Les travaux de Gilbert Simondon sont fondamentaux pour une compréhension de l'ontogenèse biologique et comportementale. Si nous nous y référons, c'est pour montrer qu'imaginer fait partie de l'appréhension du monde par anticipation.
5. « Dans le roman, ce que l'on nous raconte, c'est donc toujours aussi quelqu'un qui se raconte et nous raconte » (Butor 1995, 74).
6. Pour Yves Bonnefoy, la peinture, contrairement à l'architecture « [...] ne peut que penser à la finitude, y penser et non directement la rejoindre et ainsi apprendre à l'aimer, la peinture, elle, est vouée à toutes les peurs, à tous les fantasmes, à toutes les rêveries » (49).
7. D'ailleurs, Bonnefoy fait remarquer qu'à propos d'une ville imaginée, « rien n'empêcherait qu'on procède effectivement, par des travaux, au remplacement de la ville d'ici par celle du rêve, rien sinon l'ampleur de la tâche, et prendre mesure de celle-ci, comprendre même qu'elle outrepasserait les lois de la nécessité qui gouverne ce monde nôtre, ce ne serait qu'une façon encore de garder rassemblées la chose substituante et la substituée dans un même champ de réalité » (15).
8. Le rapport entre la peinture et l'architecture correspond, dans cet essai d'Yves Bonnefoy, au rapport entre l'imagination et le réel: « [Les peintres] peuvent peupler leurs tableaux de fabriques et d'horizons où hommes et femmes semblent dotés de pouvoirs – de mobilité,

d'ubiquité – que l'exister ordinaire ne consent pas ; et c'est bien comme s'ils cherchaient dans ces cas à faire trébucher l'architecte » (52).

9. Notons que pour Yves Bonnefoy le rêve métaphysique « se porte vers des façons d'exister qui échapperaient à la finitude, autrement dit vers une réalité imaginée supérieure et donc vers un autre espace que celui qui semble nous enchaîner dans un monde trop pauvrement quotidien » (53).

10. « La poésie romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité dans son ensemble peut prendre conscience d'elle-même pour se critiquer et se transformer » (Butor 1964, 47).

Ouvrages cités

Yves Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006.

Michel Butor, *La Modification* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Michel Butor, « Le roman et la poésie », *Essais sur le roman* [1964], Paris, Gallimard, 1995, 21-47.

Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Essais sur le roman* [1964], Paris, Gallimard, 1995, 73-88.

Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps : l'attente et la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* [1963], Paris, Vrin, 2004.

Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, 1979.

Clément Rosset, *Le Réel, traité de l'idiotie* [1977], Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

Gilbert Simondon, *Imagination et Invention (1965-1966)*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008.

Bernard Valette, « L'œuvre romanesque de Michel Butor une écriture de la modernité ? », *Le Nouveau Roman en questions : 1 « Nouveau Roman » et archétypes*, Paris, Minard « La Revue des lettres modernes », 1992, 61-94.

Bernard Valette, « Michel Butor le "Nouveau roman" comme écart », *Le Nouveau Roman en questions : 4 Situation diachronique*, Paris, Minard « La Revue des lettres modernes », 2002, 47-65.

Jean Wahl, *Esquisse pour une histoire de « l'existentialisme »* [1949], Paris, L'Arche, 2001.