



Fabula / Les Colloques

**Premier symposium de critique policière. Autour de
Pierre Bayard**

Chercher et ne pas trouver l'erreur : *L'Emploi du temps* de Michel Butor (1956) sous la loupe de Pierre Bayard

Cassie Bérard



Pour citer cet article

Cassie Bérard, « Chercher et ne pas trouver l'erreur : *L'Emploi du temps* de Michel Butor (1956) sous la loupe de Pierre Bayard », *Fabula / Les colloques*, « Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4825.php>, article mis en ligne le 16 Octobre 2017, consulté le 25 Avril 2024

Chercher et ne pas trouver l'erreur : *L'Emploi du temps* de Michel Butor (1956) sous la loupe de Pierre Bayard

Cassie Bérard

Œdipe n'aurait peut-être pas tué son père. C'est Pierre Bayard¹ qui soulève ce doute après Soshana Felman² et d'autres critiques, qui le tiennent eux-mêmes de Voltaire, lequel exposait, dès 1719 dans une lettre, le problème de la culpabilité d'Œdipe. Le problème est qu'Œdipe croit avoir tué Laïos dans un combat en tête à tête, tandis qu'un domestique, témoin de la mort du roi, parle d'une horde de brigands. C'est Créon d'abord, suivi de Jocaste, qui rapporte ce témoignage à Œdipe, lequel s'attribuera néanmoins la responsabilité du crime³. Ainsi, si nous voulons croire qu'Œdipe n'est pas coupable, cela implique d'accorder au témoin le bénéfice du doute, et de prêter foi aux paroles de Créon et de Jocaste. Par ailleurs, on pourrait sous-entendre que Freud fut un piètre lecteur parce qu'il n'a pas relevé ce problème de responsabilité avant d'ériger son complexe psychanalytique. Ou encore, s'il le faut, que Sophocle aurait dû, écrivant sa pièce, redoubler de rigueur⁴ pour éviter le moindre imbroglio. Dans tout ce relais de remises en question, il devient nécessaire de revenir à l'ambiguïté que cela pointe réellement, soit non pas celle qui concerne l'identité du coupable du meurtre, mais plutôt, suivant un autre point de vue, celle qui nous mène à chercher qui a commis l'erreur.

Pierre Bayard précise, au sujet de l'analyse d'*Œdipe-Roi*, que ce qui compte, c'est « [m]oins la recherche en tant que telle d'un assassin que cette représentation selon laquelle une vérité serait quelque part inscrite, [...] vérité qu'une enquête

¹ Pierre Bayard montre en quoi la version d'Œdipe, qui fixe le dénouement de la pièce de Sophocle en même temps que son propre sort, est discutable, dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minit (Paradoxe), 1998, p. 97-105. — Le présent article est d'abord paru dans la revue *Essais*, n° 8, 2015, dans un dossier thématique réuni par Myriam Metayer et François Trahais sous le titre « Erreur et création ».

² Soshana Felman s'appuie sur les hypothèses de William Chase Greene (« The Murderes of Laius », dans *T.A.P.A.*, vol. 60, 1929, p. 75-86), Karl Harshbarger (« Who Killed Laius ? » dans *Tulane Drama Review*, vol.9, no 4 (été 1965), p. 120-131) et Sandor Goodhart (« Oedipus and Laius Many Murderes », dans *Diacritics*, printemps 1978, p. 55-71).

³ Soshana Felman explique la réaction d'Œdipe : « C'est ainsi que, sans s'être prouvé coupable, Œdipe prend la place du coupable : aveuglé par la lumière de sa filiation à Laïos et se trouvant donc, structurellement, à la place prophétisée du meurtrier de son père, Œdipe anticipe sur les preuves empiriques et se hâte d'assumer cette place – non pas empirique mais oraculaire. » dans « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, n° 49, 1983, p. 38.

⁴ Le problème de rigueur serait lié à la question, non résolue dans la pièce, du nombre d'agresseurs de Laïos, encore que, souligne Bayard, « reprocher un manque de rigueur implique de plaquer sur le texte de Sophocle une problématique policière qui lui est étrangère : dans la logique de la fatalité antique, Œdipe est fondé à ne pas mener son enquête jusqu'à son terme. » *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 103.

minutieuse, fondée sur une lecture juste des indices, permettrait de porter au jour⁵. » Il explicite, ce faisant, son projet critique, qui consiste, dans des ouvrages aussi divers que ludiques, à retracer la vérité de la fiction, étant entendu pour lui qu'une vérité empirique⁶ existe dans le monde fictionnel. Mais comment percer cette vérité ? Non seulement Pierre Bayard remet en question la résolution des enquêtes policières menées dans la fiction, mais il se propose de rétablir les faits en traquant les véritables coupables. Ses contre-enquêtes concernent les morts suspects de Roger Ackroyd, du roi Hamlet et de Charles Baskerville, dans les œuvres respectives d'Agatha Christie, de William Shakespeare et d'Arthur Conan Doyle. La recherche du coupable diégétique, cependant, est moins prétexte à déterrer les indices de la fiction qu'à interroger les diverses instances qui résistent à l'actualisation de la solution. Le critique creuse les paradoxes présents dans les textes littéraires, éclaire les motivations des personnages, soupèse la fiabilité de la narration, certes, mais s'intéresse également à l'intention — et l'inconscient — des auteurs ou à l'interprétation — voire au délire — des lecteurs. À supposer qu'une vérité fictionnelle empirique ait bel et bien été égarée quelque part, nous croyons que le grand intérêt de la démarche de Bayard est de mettre au jour les lieux et les effets de l'erreur en littérature. C'est pourquoi nous emprunterons sa loupe.

L'erreur recouvre plusieurs aspects sous la loupe de Pierre Bayard. Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, par exemple, s'il y a eu erreur sur le coupable, c'est ou bien parce que l'enquêteur Poirot a fait preuve de négligence — il a accusé Sheppard parce qu'il a mal analysé la situation — ou bien parce qu'Agatha Christie s'est laissé berné par son imagination — tentée par le renversement formel consistant à rendre le narrateur coupable, elle n'a su tenir compte de la logique des actions. On peut penser, en revanche, que c'est le lecteur que Christie a voulu berné. Au lecteur trop passif, qui ne sait lire entre les lignes, reviendrait de commettre une erreur de lecture. À moins que l'essentiel du problème se trouve dans la narration trouée — tous ces mensonges par omission — de l'accusé docteur Sheppard. Ainsi tâcherons-nous de déterminer, dans un premier temps, jusqu'où s'étend l'erreur, en analysant la méthode d'enquête propre à Bayard. Par erreur, on entendra, assez

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ J'entends par vérité empirique une vérité concevable en regard de l'expérience de la fiction. La fiction, en effet, construit une trame mimétique qui suppose du vrai et du faux ; or, le vrai et le faux, soumis à la structure de l'œuvre, sont déterminés par elle. Il est vrai que le docteur Sheppard a tué Roger Ackroyd, puisque la fiction l'affirme, par exemple. C'est pourquoi il faut penser une vérité empirique qui dépasse ce statut de l'œuvre ; je ne fais rien d'autre, ici, que reprendre le fondement de la pensée de Bayard. De fait, rappelant ses « enquêtes policières » de lecteur, et ses conclusions en contradiction avec la « vérité de l'œuvre », il posait : « Quel statut accorder aux énoncés que je viens de formuler selon lesquels Œdipe, le docteur Sheppard et Claudius seraient innocents des crimes dont on les accuse ? A priori il s'agit là de propositions fausses [...]. » (*L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit (Double), 2010 (2008), p. 74) De là, Bayard énonce une distinction entre la clôture textuelle, qui est la clôture de l'œuvre, laquelle, je l'ai dit, suppose le vrai et le faux du texte, et la clôture subjective ; cette dernière clôture, appuyée sur l'expérience du monde – la logique, les sentiments humains –, n'est pas fermée, elle permet au lecteur d'interpréter le texte au-delà de la clôture textuelle. La vérité empirique dépasse donc la clôture textuelle, mais non la clôture subjective.

simplement, une bévue involontaire et inconsciente, qui consiste à mal interpréter, à se tromper, à errer. Faire erreur, en l'occurrence, n'est ni mentir, ni tromper, c'est, par omission le plus souvent, faillir à sa tâche. Cette réflexion nous conduira à interroger, de biais, les notions d'indécidabilité et d'autorité que nous croyons intimement liées à l'instance narrative, instance de confrontations sujette à caution sur laquelle Bayard ne s'interroge que très peu. Car il est vrai que les œuvres littéraires qu'il ausculte comportent des intrigues somme toute assez simples, construites pour répondre aux règles de la tragédie ou du genre policier. Qu'en est-il de l'efficacité de la méthode de Bayard lorsqu'il s'agit d'analyser un roman moderne aussi complexe que *L'emploi du temps* de Michel Butor⁷ ? Un roman façonné par l'erreur et dont la lecture repose, semble-t-il, sur le soupçon et l'incertitude. Cette question annonce l'enquête que nous mènerons dans un deuxième temps.

L'erreur étendue

En littérature, l'erreur de l'auteur pourrait être un leurre. Il suffirait de concevoir le texte comme un objet autonome, de l'accepter en tant que représentation (parmi d'autres possibles) d'un univers auquel nous n'accédons qu'en partie. Nous rattacherions les incohérences notables dans le texte à l'in vraisemblance de l'univers fictionnel, ou encore, à l'incompétence des personnages et de l'instance narrative. Nous accorderions, ce faisant, une importance majeure aux événements de la fiction, en nous demandant comment ceux-ci auraient été présentés s'ils avaient été rapportés par un autre narrateur doté d'un autre point de vue – si, par exemple, le narrateur du *Meurtre de Roger Ackroyd* avait été Poirot, Bayard aurait-il pu déceler l'erreur judiciaire ? – nous y reviendrons. Bref, nous supposerions qu'une vérité se cache dans le texte, et nous tâcherions de lire en faisant remonter à la surface des indices qui mènent vers elle, sans savoir si, au contraire, nous nous en éloignons.

Or, cette vérité, que nous associons au monde de la fiction, d'autres la pensent dans un hors-texte qui constitue le pont entre l'auteur et ses personnages. Jean Bellemin-Noël, notamment, se demande au sujet de l'affaire Ackroyd : « que devient [...] l'auteur du récit⁸ ? » Car il lui importe de savoir si Agatha Christie était au courant de l'innocence du docteur Sheppard qu'elle envoie à la potence. Sur la question, Bayard ne s'étend pas. Et pourtant, dans son enquête sur *Le Chien des*

⁷ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit (coll. Double), 1995 (1956).

⁸ Jean Bellemin-Noël, « Hercule Poirot exécuté, ou La fin des paradoxes », *Critique*, no 619, décembre 1998, p. 773.

Baskerville, il ne se prive pas d'émettre des hypothèses au sujet de Conan Doyle qui, échouant à faire mourir Sherlock Holmes⁹, n'accepte pas

de gaieté de cœur le retour du détective, et cette réticence transforme le roman en une vaste *formation de compromis*, au sens freudien du terme. Compromis en cela que le texte exprime à la fois, et de façon contradictoire, la haine mortifère de Conan Doyle pour Holmes et, sous le poids de la culpabilité, la peur de s'abandonner au meurtre¹⁰.

Il est vrai que Pierre Bayard s'intéresse aux autres romans de Christie, comme il le fait pour Conan Doyle, car il s'agit, dans les deux cas, de séries policières, et les personnages affectent une certaine évolution. C'est en en tenant compte que Bayard tente de comprendre, notamment dans *Poirot quitte la scène*¹¹, quel mouvement amène Christie à transformer Hercule Poirot en assassin. Il y a là, croit-il, des liens à faire avec l'erreur que l'enquêteur commet en poussant le docteur Sheppard au suicide. Bellemin-Noël va plus loin ; il infère, chez l'auteure du roman, des mouvements conscients ou inconscients qui justifieraient la tournure de son intrigue :

Ou bien Agatha Christie nous a sciemment bernés, et dans ce cas il nous faut reconnaître, en l'absence de tout document, qu'elle seule l'a su, qu'elle a emporté cette petite satisfaction dans sa tombe, et que nous pouvons en toute quiétude faire comme si une telle éventualité n'existait pas, n'avait même pas de sens. [...] Ou bien alors la chère Agatha ne s'est pas rendu compte que son merveilleux Poirot mettait à côté de la plaque. Cela ouvre, derechef, sur deux possibilités. On peut en effet déclarer qu'aucun romancier ne saurait contrôler tous les énoncés d'une fiction. [...] On peut également estimer que nous avons affaire chez Agatha Christie à un égarement passager, ou même à une passion permanente, par suite de quoi elle serait devenue la dupe de son personnage en sorte qu'elle délirerait en même temps et de la même façon que lui¹².

Aussi Bellemin-Noël se demande-t-il pourquoi, au lieu de Poirot, « n'inculpe-t-on pas Agatha Christie d'enquête bâclée, de mensonge à policier, voire de trafic d'influence ou d'injure à magistrat ? » Selon lui, l'erreur incombe à l'auteure : « c'est une accusation en trompe-l'œil que celle qui tombe sur le petit détective belge, qui n'est pour rien dans une bévue dont la seule et unique responsable, à première vue comme à la réflexion, ne saurait être que la grande romancière britannique¹³. » La

⁹ Bayard indique que Conan Doyle était atteint du « complexe de Holmes », en ce sens qu'il n'arrivait plus à se dégager de l'emprise de son personnage dont la réputation avait fini par le dépasser, ce qui la poussa à tenter de l'éliminer dans « Le dernier problème ». *L'Affaire du chien des Baskerville*, op. cit., p. 141.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Poirot quitte la scène*, en anglais *Poirot's last case*, a été écrit en secret en 1946, mais ne fut publié qu'à titre posthume en 1975, à la demande de l'auteure.

¹² Jean Bellemin-Noël, art. cit., p. 774-775.

¹³ *Ibid.*, p. 773.

« bévue » dont il est question est celle qui concerne la construction de l'intrigue, l'écriture même du texte, et que Bellemin-Noël rattache à une part d'inconscient de l'auteure : écrire sans saisir la portée indécidable des signes dans son récit, ne pas avoir conscience de cette autre version de la fiction qui se tisse en parallèle de la sienne, ou encore, écrire en manipulant inconsciemment le texte à l'avantage ou à l'encontre d'un personnage, ou alors, en caressant silencieusement le projet que les choses, cette fois, ne soient pas si simples.

Les choses semblent assez simples au premier regard. C'est tout le problème avec les fictions d'enquête : un crime, une enquête, une résolution, voilà un schéma qui laisse peu de place aux ambiguïtés. Il est à craindre, en effet, que le lecteur, habitué aux œuvres où conclusion rime avec résolution, ne sache percevoir les failles alors que le texte lui intime de les réparer. Même, il ne saurait jouer son rôle dans ce procès qui, de façon inattendue, se déplace du cœur de l'intrigue aux frontières du texte. Dans un sens, ces œuvres problématiques pointent toutes – aidées en cela par la clairvoyance de Bayard – les limites cognitives d'un enquêteur (ou d'un héros) trop souvent démiurge ; ces œuvres pointent, pour le dire mieux, le poids trop lourd qu'on fait reposer sur les épaules d'un seul homme, d'un juré unique et omnipotent. Cela est particulièrement marquant, selon Jacques Dubois, dans le roman policier : « Produit fini, conditionné, contraint dans ses limites. Le coupable n'a même pas droit à son procès. À peine dénoncé, c'est-à-dire *énoncé*, il est renvoyé au vide par une machine à narrer qui s'interrompt et coupe¹⁴. » En ce sens, peut-on vraiment tenir Sherlock Holmes ou Hercule Poirot pour responsables, eux qui auront commis pour unique erreur dans la mécanique de la justice d'avoir prononcé un convaincant plaidoyer ? N'est-ce pas au jury de dupes, à la masse aveugle des lecteurs, que doit revenir le blâme ?

Car il est étonnant de voir à quel point une lecture traditionnelle peut aller à l'encontre de ces textes indécidables, dont le mystère paraît autrement plus complexe que ce que dictent les figures d'autorité. Selon Hamlet, le meurtrier de son père est Claudius qu'il forcera à avouer et dont il tentera de se venger. Mais Hamlet est atteint de folie, feinte ou pas ; il est victime de plusieurs hallucinations et confronté par d'autres personnages de la pièce à l'invraisemblance de ses propos ou de ses visions. Doit-on comprendre que le doute des lecteurs devant les indécidabilités textuelles serait commandé par le parti pris de la narration – mais pourtant réprimé tout au long de la lecture ? Qu'en serait-il de la culpabilité de Sheppard – nous y revenons enfin – si Hercule Poirot avait été le narrateur du *Meurtre de Roger Ackroyd* ? Elle serait franche, sans équivoque, car la narration, située du côté de la justice, du côté de la force, recevrait l'adhésion du lecteur :

¹⁴ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand-Collin (Le texte à l'œuvre), 2005 (1992), p. 47.

Ainsi l'autorité du détective [...] ne serait pas seulement policière ou judiciaire, mais aussi bien auctoriale. Elle s'exerce de bout en bout sur le roman et donne à tout bon détective cette allure si particulière qui rappelle tout à la fois le régisseur de théâtre, le narrateur omniscient et le demiurge¹⁵.

Poirot mènerait le lecteur vers des détails pour lui compromettants (les souliers, le dictaphone, l'heure du crime, nommément) et vers ses principaux suspects (parmi lesquels, le docteur Sheppard). Ce faisant, il laisserait de côté des éléments jugés moins importants pour son enquête, des éléments que sa narration, peut-être, omettrait, mais qui se retrouvent, ceux-là, dans le récit de Sheppard, au détriment d'autres, naturellement – tout narrateur ne peut offrir une saisie totalisante de l'univers représenté. Si Poirot justifie ses conclusions en brandissant les clés de l'énigme, il enterre du même coup des indices qui ne lui apparaissent pas plus importants qu'ils ne le seront aux yeux du lecteur. Soumission qui, d'une certaine façon, prête le flanc à l'erreur. Celle de croire que le texte ne contient pas de solutions plus probables. Celle d'accepter le verdict de Poirot sans protester, pour la simple raison que le récit d'enquête « produit par excellence le texte autonome, le texte confiné, le texte insulaire. [Ce récit] veut qu'en général l'identification et l'arrestation du coupable restent sans suite ou plutôt renvoient toute suite éventuelle au hors-champ¹⁶ », de même, ajoutons-nous, que toute opposition.

De fait, le lecteur de Christie adhère à la version de Poirot alors même que la narration de Sheppard lui offre le loisir d'en douter : « la place de l'énonciation, dans ce roman, est porteuse d'une ambiguïté dont Agatha Christie a su parfaitement jouer. [...] Cette place particulière du "je" le rend d'une certaine manière invisible au lecteur, alors même qu'il est situé devant ses yeux¹⁷. » La confrontation de la voix de l'enquêteur et de la voix narrative n'est pas banale ; l'indécidabilité est offerte gentiment au lecteur grâce aux autorités que le texte oppose l'une à l'autre. Il fallait Pierre Bayard, pourtant, pour exploiter un tel cadeau.

Le mouvement est simple. On accusera d'abord l'auteur, lui seul peut commettre des erreurs, lui seul a une véritable volonté, une conscience – une inconscience, aussi –, et déléguer la responsabilité aux personnages, ce serait comme accuser la main plutôt que l'individu en entier. C'est cette idée que défend Bellemin-Noël et que visite Bayard dans son analyse du *Chien des Baskerville*. Après tout, l'auteur impose une unité de sens à l'œuvre, la seule unité ayant à voir avec la réalité. Maurice Couturier va jusqu'à écrire que

¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op.cit.*, p. 52.

ces critiques qui adhèrent toutes au dogme de la mort de l'auteur refusent généralement de reconnaître le caractère surdéterminé du texte. La figure de l'auteur [...] est la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s'exprimer et de se cacher. Dès lors que je reconnais l'existence de cette figure au cœur du texte, je m'efforce par tous les moyens d'en discerner les contours et de recomposer le texte en fonction d'elle et non plus de moi[.]¹⁸

Mais réserver ainsi toute responsabilité à l'auteur consiste à inférer ce qu'est l'auteur dans ce texte ; les contours à recomposer dont parle Couturier sont aussi évanescents que l'intention de l'auteur, et on peut même penser que ces contours ont dès lors plus à voir avec la perception que le lecteur s'en fait qu'avec quelque vérité du geste auctorial. C'est au lecteur que revient de statuer si la figure de Conan Doyle articule une suite d'erreurs inconscientes menant Holmes à maltraiter la vraisemblance policière et à accuser à tort. Ou s'il s'agit plutôt d'un désir subconscient d'humilier son inspecteur en lui tendant un triomphe piégé ? En fait, en ces termes, l'erreur de l'auteur ne fait pas de doute, mais, aussi bien, elle ne propose rien ; cette erreur reste une sorte d'impasse, stérile, véritablement hors de l'œuvre. L'erreur du lecteur paraît autrement productive : le fin mot lui revient et, à l'instar de Bayard, il peut actualiser une vérité du texte, le recomposer en fonction de ses creux et failles. On a souvent magnifié la lecture policière en disant qu'elle prêtait à une concurrence inégale entre l'enquêteur et le lecteur pour la résolution du crime. Il est naturel, selon cette mécanique, que l'erreur du premier soit réparée par la clairvoyance du second. Pierre Bayard explore ces erreurs de lecture, il fait s'entrechoquer les interprétations, les manques de chacune et les horizons d'attente qui gauchissent les lectures communes. Mais encore une fois, l'erreur du lecteur reste intangible, hors du texte. Si, depuis 1926, nul n'a su relever la non-culpabilité de Sheppard telle qu'elle est inscrite dans le texte, cela pointe certes une erreur de lecteurs – de millions de lecteurs –, sauf que cela montre d'autant mieux l'erreur fondamentale qui cause toutes les autres : une erreur textuelle, présente, déterminée et déchiffrable. Les erreurs de Poirot dans son plaidoyer final, ses paralipses gênantes, les erreurs de Sheppard, dans tout son récit, qui ne savent mener à un autre accusé, constituent les bases *objectives* de l'erreur de cette fiction. Et si ce n'était que ça, et si l'erreur, quitte à hypostasier la fiction, se trouvait à ce premier niveau, structural et désincarné, des personnages de papier ?

Uri Eisenzweig suppose que, dans le roman policier, « [p]our qu'il y ait mystère, il faut que la narration, d'une manière ou d'une autre, ne soit pas fiable¹⁹ ». Nous sommes tentée de croire qu'une telle règle appuie la méthode de Bayard (les

¹⁸ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (Poétique), 1995, p. 243-244.

¹⁹ Uri Eisenzweig, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 102.

hallucinations d'Hamlet brouillent dialogues et didascalies ; Sheppard et Poirot s'affrontent dans une joute narrative ; le témoignage de Watson est influencé par un fantasme). Modifions même la formule d'Eisenzweig et supposons que, pour qu'il y ait *erreur*, pour qu'il soit possible au critique de la détecter, et d'intenter à son tour une action contre l'autorité démiurge, « il faut que la narration, d'une manière ou d'une autre, ne soit pas fiable. » Or, la méthode d'analyse de Pierre Bayard fait-elle ses preuves pour toute œuvre où l'erreur première se trouve à même la narration ? Pour répondre, interrogeons *L'emploi du temps* de Michel Butor.

L'aventure textuelle

Le roman de Butor n'a pas l'air simple, il n'est pas simple, et aucun lecteur ne pourra tirer de claires vérités des paroles du narrateur. Peut-être par là le projet appelle-t-il plus explicitement la suspicion. De fait, si les critiques de Bayard s'arrêtent à des œuvres plutôt univoques, assises sur une autorité facile à contredire – un personnage résout le mystère, et Pierre Bayard s'applique à démontrer en quoi ce personnage a tort – cela est fort différent dans un roman comme *L'emploi du temps*, où le narrateur n'est confronté qu'à lui-même pour démêler ses propres délires.

Ce roman, nous l'avons mentionné, est façonné par l'erreur ; celle-ci se présente à répétition dans le journal d'un narrateur obsessionnel, sous la forme d'interprétations délirantes. À l'instar de Poirot qui accuse un homme au bout de quelques conjectures, nous pouvons dire de Jacques Revel qu'il a tendance à tirer des conclusions hâtives. Celles-ci l'amènent d'ailleurs à agir de façon extrême : il brûle un plan, se lance aux trousses d'un meurtrier sur la base d'un crime fictif, trahit un ami, mais surtout, en chemin, s'égaré dans l'écriture d'un journal. S'il faut voir ce que cette énonciation implique, commençons par résumer le roman de Butor, et, par la même occasion, le projet de Revel.

Jacques Revel séjourne pendant un an dans une ville anglaise. Si l'adaptation à ce lieu lui est pénible dès son arrivée, la routine ensuite ne fait que compliquer les choses. Au terme des sept premiers mois, il brûle, dans un élan de colère, le plan de la ville, qui l'empêchait de se perdre. Ce geste destructeur le pousse ensuite à se tourner vers l'écriture pour s'arracher « à la sorcellerie insidieuse de Bleston²⁰ ». Le roman *L'emploi du temps* constitue l'intégralité de ce projet d'écriture. Le journal se veut, plus précisément, une entreprise de restauration du passé, c'est du moins ainsi que l'envisage le personnage : « il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre, afin de les sauver²¹ ». Le narrateur

²⁰ Michel Butor, *op. cit.*, p. 37.

entame l'écriture en mai afin de reconstituer les événements à partir du mois d'octobre précédent. Travail quotidien, reconstitution exhaustive, chronologie respectée, voilà ce à quoi prétend Jacques Revel. Mais bien vite, la structure de son journal se complexifie. Les dates d'écriture défilent dans un ordre chronologique, certes, mais la progression des informations, pêle-mêle et lacunaire, est autrement énigmatique.

L'entreprise de reconstitution, en effet, n'est pas sans écueils. Les événements racontés sont investis d'une nouvelle couche de sens à mesure que le narrateur évolue dans le présent de l'action. Par ailleurs, de plus en plus conscient de ses oublis et des déformations, Revel choisit de se relire, ce qui trouble davantage sa mémoire et retarde l'écriture cependant que le temps se resserre. Un constat d'échec est dressé à la fin du séjour : une journée manque au récit, une journée qui semble déterminante pour toute la compréhension du roman, mais que Revel, dans le train, ne peut écrire, abandonnant son journal comme il abandonne « l'agonisante » Bleston. Il s'agit du 29 février. Avec une belle ironie, nous dit cette date, si l'année n'eût pas été bissextile, nous aurions pu dénouer toutes les intrigues.

Et intrigues il y a, puisque le journal sert un autre projet : jeter la lumière sur les circonstances de l'accident de George Burton, écrivain de romans policiers et ami de Jacques Revel. Sont consignées, dans les pages du journal, différentes théories présomptueuses sur l'identité d'un conducteur coupable, selon Revel, non seulement d'avoir renversé Burton, mais d'avoir commis un assassinat que l'écrivain de polars, par son roman *Le meurtre de Bleston*, aurait révélé au grand jour. Aussi le diariste décrit-il avec suspicion les mimiques et les paroles de certains personnages qu'il côtoie, de même qu'il s'applique à déterrer des indices dans un décor (Bleston) qui n'est peut-être relié à aucun crime. Ainsi, comme nous les comprenons, les pages du journal abritent une quête essentiellement basée sur les caprices d'un imaginaire ou, suivant l'hypothèse de Pierre Bayard au sujet de Poirot, sur un délire d'interprétation. Elles témoignent d'une constante réappropriation du discours par un diariste qui, à mesure que la distance se creuse entre les événements et le moment de l'écriture, se prend à réinvestir les zones d'ombres et à réinventer le passé. Ces signaux, que nous concevons comme autant d'erreurs possibles de la part du narrateur, mènent à de nombreuses indéterminations – y a-t-il vraiment eu un crime ? Peut-on se fier à la narration ? À quoi sert réellement le journal ? À qui s'adresse-t-il ? Jacques Revel cache-t-il quelque chose ? Que s'est-il passé le 29 février ? –, lesquelles attisent la méfiance du lecteur.

À l'économie énonciative des romans policiers – Sheppard et Watson n'écrivent que pour raconter une enquête – répond ici une énonciation justifiée d'abord par une

²¹ *Ibid.*, p. 46.

ambition structurelle (en quelques mois, raconter plusieurs mois). De là, de façon littérale, Revel devient l'auteur du crime, en ce sens que, par la création, il admet ou invente le crime ; dans les deux cas, il l'inscrit dans un lieu énonciatif qui, fictivement, rend le crime réel. Ce faisant, il devient « faiseur ou défaiseur de destin(s)²² », de la même manière que le serait, pour Jacques Dubois, le coupable d'un meurtre, lequel, par son crime, écrirait l'histoire dont l'enquêteur « s'efforce, en bon lecteur, de discerner les linéaments²³ ». Mais qui est l'enquêteur dans *L'emploi du temps* ? De façon paradoxale, et en même temps cela tombe sous le sens, Revel mène l'enquête, au cœur de son journal, sur un crime qu'il commet lui-même par le biais de l'écriture. Nous pouvons reconnaître, dans cette contradiction, un reflet de l'histoire d'Œdipe²⁴, coupable du meurtre qu'il tente d'élucider, et dont il devient forcément la victime à partir du moment où il comprend sa responsabilité. De même pour Revel qui, à force de s'enfoncer dans le mystère de Bleston sans arriver à le dénouer, réalise le rôle qu'il a joué dans la conception de ce mystère, par ses interprétations, par ses suppositions, et se proclame victime de la ville maudite qui l'a laissé s'y perdre : « je pense maintenant que c'est d'un autre homme dont tu t'es servie, Bleston, [...] pour me bafouer, pour me perdre, pour m'enfermer dans l'épaisse fumée de possibilités et de remords²⁵ ». En d'autres termes, Revel s'arroge lui-même tous les rôles qui conviennent au roman policier : il se fait à la fois témoin (au sens d'observateur), détective, criminel et victime. Cette multiplicité des fonctions tend à miner l'autorité de chacune. Il n'y a plus cette confrontation franche entre la voix de l'enquêteur et celle du narrateur que l'on trouvait dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, il n'y a qu'une voix instable, qui renferme ses propres contradictions.

Plus encore, la résolution de l'enquête, essentielle dans le roman policier, se trouve marquée ici par l'indécision. Le dénouement de *L'emploi du temps* est une ouverture, un appel à la coopération interprétative du lecteur sans laquelle l'intrigue n'a pas d'issue. L'accusation formelle, qui permettait à Poirot d'avoir le dernier mot, à Holmes de boucler son enquête, et, suivant cela, à Bayard de formuler sa contestation, n'existe pas dans le roman de Butor. Le critique ne peut pertinemment se demander qui est le véritable coupable ou comment le crime a été perpétré. Au mieux peut-il statuer sur la question que nous avons énoncée plus tôt, à savoir si un crime a réellement eu lieu. Cela revient, en somme, à interroger la fiabilité de l'instance énonciatrice bien davantage que la résolution de l'enquête policière. L'ambiguïté structurelle du roman désigne ainsi les erreurs de la narration, non sans toutefois se maintenir à l'abri des dérives du lecteur, qui trouve

²² Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 100.

²³ *Idem.*

²⁴ Du moins celle qui découle de la lecture traditionnelle, où Œdipe aurait bel et bien tué son père.

²⁵ Michel Butor, *op.cit.*, p. 371.

peu de repères finalement dans le récit, mais sur lequel, néanmoins, l'œuvre s'appuie.

Parmi les critiques du roman de Butor, deux retiennent notre attention, du fait qu'ils proposent, sur certains points, des lectures qui entrent en conflit. Joseph Matthew Janangelo²⁶ décrit Jacques Revel comme un narrateur perturbé, victime de la faillibilité de sa mémoire, et en cela, incapable de voir la réalité autrement que par le filtre de ses perceptions décalées. En contrepartie, Sudarsan Rangarajan²⁷ impute à Revel une volonté de justifier des actes malsains qu'il aurait commis, de se déresponsabiliser en attribuant des fautes – qui lui reviennent – à autrui, notamment à la ville de Bleston. Ces deux hypothèses, psychologisantes à leur manière, parlent d'une inconscience et d'une volonté derrière l'acte de narration ; une inconscience et une volonté qui peuvent certes cohabiter chez un même personnage, mais qui tendent pourtant à offrir des réponses distinctes aux questions que pose *L'emploi du temps*. Ces réponses, néanmoins, sont de l'ordre de l'inférence, voire de l'invention²⁸, et non de la réfutation telle qu'opérée par Bayard, notamment face à Poirot et grâce à la version concurrente de Sheppard. Le lecteur du roman de Butor ne peut réfuter le journal de Revel, ou sinon il ne lui reste plus de prise sur l'univers de la fiction.

Nous voilà avec sur les bras deux problèmes partiels, comme indécis : le narrateur commettrait des erreurs par sa narration, *il ne saurait tout dire*, ou alors il commettrait une faute, *il ne voudrait pas tout dire*. Son écriture accuserait autrui et l'absoudrait de ses propres crimes, elle créerait le récit d'un meurtre, empruntant le registre du délire paranoïaque, et le réfuterait aussitôt pour n'en revenir qu'à une haine profonde, totale, envers la ville de Bleston. Mais ces manquements du narrateur, pour partiels qu'ils soient — fautes avouées sont à demi pardonnées —, tissent véritablement sa narration, ils sont constitutifs du récit, ils envahissent les descriptions d'Horace Buck, avec qui le narrateur partage des stouts, les descriptions de James Jenkins et de sa mère à la troublante bague ; tout est erroné dans l'écriture de Revel, c'est-à-dire tout est soupçonnable, exprimant à la fois la mésinterprétation du narrateur et faisant naître chez le lecteur un soupçon égal face à la parole en marche. L'erreur de Revel, pour mieux dire, est ici structurelle : ses énonciations contradictoires, auto-contredites, ne laissent place à aucune vérité, l'erreur d'interprétation, d'énonciation, d'enquête, construit son récit. L'autre erreur

²⁶ Joseph Matthew Janangelo, « From "Suspicion" to Reanimation: The Complexity of Self-Representation », thèse de doctorat, New York, New York University, 1988.

²⁷ Sudarsan Rangarajan, « Lies and Betrayals: Rhetoric in Butor's *L'emploi du temps* », *Symposium*, vol. 60, no 4, 2007, p. 247-265.

²⁸ Pierre Bayard écrit que « [l]e propre de la lecture, et a fortiori de la lecture critique, est d'*ouvrir des espaces supplémentaires autour de l'œuvre, en jouant de son incomplétude*. Espaces d'invention, éloignées de "toute" réalité du texte, et peu prédisposés, de ce fait, aux hypothèses uniques. » (*Enquête sur Hamlet*, *op. cit.*, p. 55. L'auteur souligne.) Cette conception convient assez bien à *L'emploi du temps*.

du roman est justement celle, symétrique, du lecteur : confronté aux trous, aux contradictions, aux incohérences, le lecteur se racontera une fable. Comme Janangelo, il verra un homme aux prises avec un délire interprétatif, il expliquera son attitude par la solitude, l'aliénation, l'ennui. Comme Rangarajan, il concevra un narrateur retors qui, par le biais d'une écriture intransitive – le journal personnel –, tâche de tromper ses proches, de se trouver des alibis, de se laver de toutes ses fautes. De là, le lecteur est tenté de commettre la bévue d'un Poirot et d'accuser Revel du crime qu'il narre. De fait, tout au long de la narration se profilent, en arrière-plan, des bâtisses incendiées. Bleston est une ville attaquée par un dangereux pyromane. Revel ne s'y arrête guère, ces bâtisses en feu appartiennent à l'anecdote. Mais la narration commence – n'est-ce pas symptomatique, n'est-ce pas une sorte de confession ? – juste après que le narrateur brûle le plan de la ville. L'incipit du roman alourdit les charges : « Les lueurs se sont multipliées²⁹ ». C'est à ce genre de paranoïa que nous convie le journal de Jacques Revel.

Le fin mot

Mais pourquoi *L'emploi du temps* glisse-t-il entre les pattes du lecteur, pourquoi convoque-t-il des lectures contradictoires ? La rencontre entre la loupe de Bayard et le roman de Butor impose un constat. Pour reprendre l'expression de Roland Barthes, devenue lieu commun : c'est à cause de la mort de l'auteur. Pour rester au sein du texte, précisons, pourtant : c'est le refus de l'autorité. Ce constat constitue un fil intéressant qui permet de saisir à la fois ce que dit Pierre Bayard de la littérature – au-delà de sa démarche – et ce que fait Michel Butor de la littérature – au-delà de son œuvre.

Lorsque Pierre Bayard s'attaque aux résolutions d'Hamlet, de Holmes et de Poirot, il s'attaque à trois autorités. Hamlet, à l'instar d'Œdipe, est le héros vengeur auquel la tragédie invite à s'identifier ; sa folie est clairvoyance, ses hallucinations ont les mêmes valeurs de vérité que l'oracle de Delphes qui trace l'homologie, contre toute logique policière, entre la filiation d'Œdipe et sa responsabilité dans le meurtre de Laïos. Cette vérité, cependant, est transcendante, c'est celle mystique d'une fatalité, de la mythologie. La seconde autorité à laquelle s'en prend Bayard est celle du personnage démiurge, l'enquêteur. Comme la réfutation du mythe, attaquer l'enquêteur implique de rompre les conventions. Véritablement, attaquer l'autorité de Holmes et de Poirot consiste à refuser la place privilégiée, conventionnelle, accordée à un lecteur au profit de l'autre lecteur, à prendre sa place sur la chaise de l'herméneute. La troisième autorité est plus imprécise que les deux autres, moins

²⁹ Michel Butor, *op. cit.*, p. 9.

textuelle, il s'agit de l'auteur. L'auteur et l'unité qu'il prodigue au texte, l'auteur comme créateur des limites de l'interprétation est pointé du doigt chez Pierre Bayard. Les contre-enquêtes, en effet, rejouent la mort de l'auteur en établissant le règne du lecteur, en rendant indifférent à l'analyse le sens que l'écrivain a bien voulu donner à son texte. Sans remettre en doute l'autorité de ces instances, la méthode de Pierre Bayard ne peut rien.

Ce sont précisément ces trois niveaux d'autorité qui sont dépliés puis refusés dans *L'emploi du temps*. D'abord, les figures mythologiques qu'interprète sans cesse Jacques Revel suggèrent une structure transcendantale. Dans l'Ancienne Cathédrale de Bleston comme dans le Musée apparaissent des symboles, considérés par le narrateur comme autant de mises en abyme traçant sa propre destinée. Ainsi, Revel, observant les tapisseries reproduisant Thésée dans le labyrinthe, s'identifie au héros et croit son expiation, sa délivrance du labyrinthe de Bleston, corrélative au meurtre de son monstre. De la même manière, Ann Bailey, celle qui remet à Revel le plan de Bleston, sera rapprochée de la figure d'Ariane et de son fil. Le narrateur entretiendra d'ailleurs une vaine flamme pour Ariane après que sa sœur, Rose – sa Phèdre, se raconte-t-il – l'ait éconduit. À la fin, il quitte Bleston, repart seul, sans Ariane ni Phèdre, au contraire de Thésée.

Dans le Vitrail de l'Ancienne Cathédrale un autre mythe est illustré, plus révélateur encore : c'est le meurtre d'Abel par Caïn. Ayant divulgué l'identité de l'auteur du *Meurtre de Bleston*, Revel croit que l'accident de George Burton est une tentative de meurtre. De là, il reconnaît sa propre culpabilité, sa trahison envers un ami, un frère. Le Vitrail du Meurtrier ne lui dit pas autre chose :

Le sang rouge s'est mis à couler jusqu'en bas, comme une lente averse dans tout le ciel rouge de la cité, [...] puis, débordant du Vitrail, à couler sur les murs et sur les dalles, même sur les bancs, même sur mes mains, surtout sur mes mains couvertes, teintes, imprégnées de cette épaisse couleur lumineuse, comme des mains de meurtrier, comme si j'étais condamné au meurtre³⁰[.]

Le diariste va jusqu'à admettre l'emprise du symbole, à la fin du journal : « le Vitrail de Caïn, ce signe majeur qui a organisé toute ma vie dans notre année, Bleston³¹. » Encore une fois, le mythe, au lieu de rappeler simplement le récit de Revel, semble modeler le narrateur, l'influencer : l'accident de Burton ne sera perçu comme un crime que par Jacques Revel. Le mythe constituera un autre récit surinterprété par lui, mais sans pouvoir véritable sur sa destinée. Un oracle de Delphes qui ne fonctionne pas.

³⁰ Michel Butor, *op. cit.*, p. 258.

³¹ *Ibid.*, p. 389.

Ensuite, nous devons le comprendre, c'est l'absence d'herméneute que pointe le roman, l'absence de détective capable d'arrêter le sens. George Burton, l'écrivain, est disert sur le rôle de l'enquêteur. Ses propos, repris sous la plume de Revel, semblent montrer la dangereuse relativité de la résolution de *L'emploi du temps* ; pour tout dire, l'absence de fin mot :

Toute sa vie [celle du détective] est tendue vers ce prodigieux moment où l'efficacité de ses explications, de sa révélation, de ses mots par lesquels il dévoile et démasque, [...] où l'efficacité de sa parole va jusqu'à l'anéantissement du coupable, jusqu'à cette mort dont il a besoin, seul événement suffisamment définitif pour pouvoir lui servir de preuve définitive, où il transforme la réalité, la purifie par la seule puissance de sa vision perçante et juste³².

Il n'y a pas d'enquêteur efficace ou de vision perçante, d'omniscience ou de démiurge dans *L'emploi du temps*, il n'y a que Jacques Revel, incapable à la fois de trouver le crime mais pointant le coupable, incapable de comprendre son propre récit, le racontant cependant.

La dernière autorité, enfin, est celle évidemment de l'auteur, seule victime concrète dans le roman. George Burton, de fait, échappe de justesse à la mort. Son épouse expose les risques du métier : « toutes ces choses que nous avons décrites dans nos livres, auxquelles nous devrions être préparés, comme elles vous prennent tout de même au dépourvu quand elles s'abattent ainsi³³ ! » C'est le sens qui sort des livres pour frapper l'auteur dans sa fragilité. Et l'auteur, l'auteur réel et celui, congédié, de *L'emploi du temps*, n'y peut plus rien, n'a plus d'autorité.

Que pourrait Pierre Bayard devant un tel roman ? Ce serait là une drôle de manière de conclure, impressionniste sans doute. Il semble, cependant, que la méthode de Bayard pourrait peu de chose, puisqu'il paraît vain, dans un roman où toute autorité tient à une voix instable, de s'opposer à elle. Réfuter l'autorité se fait par un coup d'état (coup d'éclat), contre l'auteur et ses thèses, contre l'enquêteur et ses interprétations, contre les évidences de la convention. Quand un roman a pour ambition de fuir ces cages du sens, à quoi bon tenter de lui en forger une ? Aussi l'erreur est-elle un mode d'écriture et un mode de lecture du roman : l'incompétence, la faillibilité du narrateur, qu'elle soit contrainte par la structure du roman, par l'ambiguïté de la diégèse ou par les limitations propres à Jacques Revel, tisse le récit d'interprétations fautives et de délires paranoïaques. Cela permet de supposer que l'enquête de lecture de Pierre Bayard à la fois échoue et produit du sens lorsqu'appliquée à un objet littéraire aussi complexe que *L'emploi du temps*. Elle échoue, d'une part, parce qu'on ne peut remettre en doute le travail de l'auteur ; la

³² *Ibid.*, p. 192.

³³ *Ibid.*, p. 215.

cohérence et la complexité de la voix narrative parlent d'un projet qui accepte l'erreur comme partie prenante de l'intrigue. Et elle produit du sens, d'autre part, parce que toutes les potentielles avenues de la lecture s'inscrivent déjà dans le flou esthétique du récit et demandent à être actualisées par le lecteur, avec ou sans erreur.

-

Cet article est paru, à l'origine, dans la revue *Essais*, no 8, 2015, dans un dossier thématique dirigé par Myriam Metayer et François Trahais ayant pour titre « Erreur et création ».

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984 (1968), p. 63-69.

Bayard, Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2002.

Bayard, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit (Double), 2010 (2008), p. 141.

Bayard, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit (Paradoxe), 1998.

Bellemin-Noël, Jean, « Hercule Poirot exécuté, ou La fin des paradoxes », *Critique*, n° 619, décembre 1998, p. 767-782.

Butor, Michel, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit (Double), 1995 (1956).

Chase Greene, William, « The Murders of Laius », *T.A.P.A.*, vol. 60, 1929, p. 75-86.

Christie, Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, traduit de l'anglais par Françoise Jamoul, Paris, Éditions du Masque (Romans d'aventures), 2002 (1926).

Christie, Agatha, *Poirot quitte la scène*, traduit de l'anglais par Jean-André Rey, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1976 (1975).

Conan Doyle, Arthur, *Le Chien des Baskerville*, traduit de l'anglais par Maurice-Bernard Endrèbe, Paris, Pocket, 1981 (1902).

Couturier, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (Poétique), 1995.

Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand-Collin (Le texte à l'œuvre), 2005 (1992).

Eisenzweig, Uri, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986.

Felman, Soshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, n° 49, 1983, pp. 23-42.

Goodhart, Sandor, « Oedipus and Laius Many Murders », *Diacritics* (printemps 1978), p. 55-71.

Harshbarger, Karl, « Who Killed Laius ? », *Tulane Drama Review*, vol.9, n° 4 (été 1965), p. 120-131.

Janangelo, Joseph Matthew, « From "Suspicion" to Reanimation: The Complexity of Self-Representation », thèse de doctorat, New York, New York University, 1988.

Rangarajan, Sudarsan, « Lies and Betrayals: Rhetoric in Butor's *L'emploi du temps* », *Symposium*, vol. 60, n° 4, 2007, p. 247-265.

Sophocle, « Œdipe-Roi », dans *Sophocle. Théâtre complet*, présentation et traduction par Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 105-143.

Chercher et ne pas trouver l'erreur : L'Emploi du temps de Michel Butor (1956) sous la loupe de Pierre Bayard

Voltaire, « Lettre III », dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Éditions A. Beuchot, 1830 (lettres écrites en 1719).

PLAN

- [L'erreur étendue](#)
- [L'aventure textuelle](#)
- [Le fin mot](#)

AUTEUR

Cassie Bérard

[Voir ses autres contributions](#)

Université du Québec à Montréal – UQAM (Laboratoire FIGURA)