

# Tissu de textes (absents) et d'images (absentes)



Ce chapitre est destiné à démontrer comment la matérialisation du langage se manifeste aussi au niveau de la mise en pratique de l'intertextualité, ainsi qu'à présenter globalement comment Butor exploite cet instrument littéraire. Pour y arriver, il sera nécessaire de préciser dans quel sens nous appliquons ce concept, quelles en sont les variantes et les modalités de fonctionnement.

## Concept de l'intertextualité

L'intertextualité est inséparable de la création littéraire depuis ses débuts. En général, elle est comprise comme une sorte de relation plus ou moins manifeste entre deux ou plusieurs textes ou comme la coprésence de plusieurs textes dans un autre texte. Ce concept souffre, comme beaucoup d'autres du domaine de la théorie littéraire, d'une utilisation abusive, les gens s'en servant couramment avec une idée vague de ce qu'il signifie. Certaines approches l'identifient même à la critique des sources et la rangent dans le domaine de l'histoire littéraire. Sa conception diffère surtout en fonction des critères appliqués, néanmoins, c'est aussi le contexte historique qui l'influence. Vers la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, les chercheurs se lassent de la prolifération des études n'apportant pas de solution complexe et définitive au problème. C'est à cette époque-là qu'apparaît la notion de réécriture dont la version anglaise *rewriting* gagnera du terrain dans de nombreuses langues.

L'intertextualité repose sur la répétition, sous n'importe quelle forme. Il est inutile de rappeler qu'à la différence de la langue courante où la répétition apporte des infor-

mations redondantes voire inutiles, dans le texte littéraire la situation est complètement contraire étant donné que l'accent est mis sur l'énonciation, qui l'emporte ainsi sur l'énoncé. Autrement dit, le « contenu répété » est moins important que l'acte de sa mise en pratique (répétition) et les significations qui s'y ajoutent naissant de la tension entre les deux textes. L'acte de répétition peut donc modifier, voire même bouleverser le sens original du texte repris. Du point de vue stylistique, la répétition est « la plus puissante des figures, seul outil vraiment fiable d'investigation, et unique structuration objectale des faits étudiés »<sup>1</sup> fondant ainsi la littérarité.

L'intertextualité, pareillement à toute communication littéraire, est donnée par la convergence de trois facteurs : auteur, texte et lecteur, chacun nécessitant une approche différente. L'analyse du point de vue du texte permet de déterminer le mode de présence d'un texte dans un autre texte ; l'optique auctoriale touche en particulier le problème de l'intention, et enfin la perspective lectoriale se préoccupe du rôle du lecteur en tant que condition de la réalisation effective de l'intertextualité.

La nature de l'élément répété et la technique de répétition sont fort variables. Leur ampleur commence par un seul mot répété et peut aller jusqu'à l'inclusion, d'une œuvre entière matérialisée dans ses traits spécifiques et uniques<sup>2</sup>. Les opérations de base oscillent entre la répétition pure d'un côté et l'imitation et la transformation de l'autre. La réécriture y occupe une position spéciale parce qu'elle semble reposer sur la répétition dans sa plus pure forme. Bien que la répétition soit en elle-même une opération qui modifie le sens du segment répété, la plupart des techniques intertextuelles ne s'y limitent pas et effectuent des transformations (dont l'imitation fait partie). Elles peuvent être embrassées par l'hypertextualité genettienne qui ne travaille pas avec les segments concrets et littéraires mais qui manipule le sens et les traits distinctifs généralisés de l'intertexte. Ainsi le taux de coprésence des textes est plutôt implicite. Dans ce cas,

1) G. Molinié, Article « Stylistique », *Encyclopaedia Universalis*, 1989 op.cit. in Anne-Claire Gignoux : *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003, p. 12.

2) En fait, la conception la plus large compte parmi les phénomènes qui participent à l'intertextualité les traits qui signalent l'appartenance générique. C'est avant tout l'*architextualité* de G.Genette. L'importance de la base générique est évidente, elle rend la lecture possible en permettant au lecteur de trouver les modes de lecture et d'appréhension idéaux, et elle crée l'horizon d'attente. Genette affirme qu'il n'y a pas de différence structurale entre l'imitation d'un genre, de la production d'une école ou d'un texte singulier parce que dans tous les cas il faut tout d'abord saisir les traits stylistiques et thématiques qu'il faut ensuite généraliser pour pouvoir les imiter ou transformer de façon à ce que la source soit identifiable. Pourtant, nous sommes persuadée que la valeur intertextuelle de l'imitation ou de la transformation d'un genre est forcément moindre que celle de la transformation d'une œuvre littéraire concrète. Genette n'est pas le seul à le penser dans une extension si grande. Cet aspect générique est vaguement présent aussi dans la conception de Michael Riffaterre. Même s'il n'est pas mentionné clairement dans sa classification, il est inclus dans la notion d'*interprétant*. De cette conception large s'approchent les *scénarios intertextuels* d'Umberto Eco qui assigne à l'intertexte la nature des *topoi* et des motifs. Le taux d'information apporté par la similitude thématique rend la lecture et la compréhension possibles. Eco n'entre pas en détails en ce qui concerne l'étendue mais il prévoit les *fabulae préfabriquées*, ce qui pourrait nous mener à croire que cette approche peut couvrir même des récits entiers. Néanmoins, le terme de préfabrication nous renvoie toujours au niveau des schémas et non aux textes littéraires singuliers et uniques.

le terme de Danuta Danek, « citation des structures<sup>3</sup> » nous semble plus précis et évocateur. À l'antipode de cette pratique se trouve la *réécriture intertextuelle* de Anne-Claire Gignoux. Elle s'approche partiellement de l'intertextualité genettienne<sup>4</sup> avec la réserve de l'application systématique et régulière de la répétition.

L'optique de l'auteur instaure le problème de l'intentionnalité que nous réduirons ici à la volonté auctoriale d'introduire un élément étranger dans le texte. La question qui se pose est de savoir si l'auteur est responsable de toutes les traces des autres textes dans son œuvre, si leur présence est le résultat d'un travail systématique et conscient. À la recherche de la solution, il faut bien faire la différence entre un renvoi intertextuel et une simple réminiscence n'entrant pas dans le réseau des relations structurales qui participent à la création du sens du texte, sa seule information portant sur des lectures de l'auteur et sur sa culture. Les réminiscences et les traces sont intéressantes plutôt du point de vue de la genèse de l'œuvre, mais elles se trouvent aux antipodes des recherches intertextuelles. La plupart des chercheurs sont d'accord sur le fait que l'étude du fonctionnement de l'intertextualité a un sens seulement tant qu'elle est considérée comme un élément de la construction du sens final du texte<sup>5</sup>. Une des solutions possibles se trouve dans *l'interprétant* de Riffaterre. Il résulte assez clairement de sa conception que l'intertextualité est l'aboutissement d'une pratique consciente et motivée puisqu'il s'agit de l'interprétation auctoriale de l'élément repris et de son positionnement dans la structure du texte nouveau. Il permet ainsi au lecteur de répondre à la question pourquoi cet élément étranger a été introduit dans le texte et quel est son rôle dans le contexte de l'œuvre entière. L'intentionnalité résulte de l'intégration structurale de l'intertexte dans un nouveau texte – ceci ne pourrait jamais se passer sans conscience de l'auteur.

Le rôle du lecteur est primordial : toute intertextualité n'aurait jamais de sens sans la participation active du lecteur qui est censé reconnaître ses manifestations. Il est fort compréhensible que l'optique lectoriale ait été souvent négligée dans les recherches littéraires en raison qu'il est toujours très difficile de mesurer l'apport du lecteur à la constitution du sens ou tout simplement de définir le taux de sa participation. Dans

3) D. Danek : *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, Warszawa, 1972, op.cit. in Michal Głowiński : « O intertekstualności », in *Pamiętnik Literacki LXXVII*, 1986, n° 4, p. 75-100, p. 81.

4) Définie comme la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et littérale dont les réalisations les plus courantes sont la citation, le plagiat et l'allusion auxquels Genette assigne le caractère ponctuel.

5) Genette présuppose la volonté et l'intention auctoriales pour pouvoir maîtriser la masse de textes qui créent la littérature (en déclarant qu'il ne veut pas sombrer dans l'herméneutique et qu'il envisage la relation entre le texte et son lecteur comme plus socialisée, cela veut dire contractuelle, relevant d'une pragmatique consciente et organisée – *Palimpsestes*, p. 19) ; autrement dit l'hypertextualité l'intéresse seulement dans sa manifestation déclarée et massive, à la différence de l'intertextualité où il range les reprises ponctuelles et isolées et surtout à la différence des traces inconscientes et immotivées qui peuvent résulter des influences des œuvres précédentes ou des autorités. La motivation peut être parfois litigieuse, étant donnée l'appréhension naturelle et instinctive de la littérature passant toujours par les genres. Dans le cas de la parodie, du burlesque, du pastiche etc. on parle même de l'intertextualité institutionnalisée où la communication avec le texte précédent est le but principal (Michal Głowiński : « O intertekstualności », in *Pamiętnik Literacki LXXVII*, 1986, n° 4, p. 75-100, p. 83). Anne-Claire Gignoux oppose à l'intertextualité, qu'elle considère comme aléatoire, la *réécriture intertextuelle*.

l'intertextualité, le problème lectorial principal relève de la non-reconnaissance des marqueurs de l'intertexte et par conséquent de l'omission de la partie importante de la signification, ce qui peut entraîner une interprétation incomplète voire fautive du texte<sup>6</sup>.

Cependant, la mauvaise interprétation faute de saisie d'informations intertextuelles est inséparable de la littérature. L'échelle des lectures possibles doit nécessairement comporter les lectures (et interprétations) erronées, le lecteur « modèle » étant justement une construction abstraite n'ayant rien à voir avec le lecteur réel. Ainsi, il ne sera jamais possible de déterminer comment un lecteur concret réalise le potentiel du texte.

Néanmoins, dans le cas de l'omission d'un élément intertextuel, le lecteur devrait s'apercevoir qu'il y a quelque chose qui « grince » dans son interprétation, le texte devrait « l'obliger à remettre en cause sa capacité de déchiffrement, à s'interroger sur sa façon de concevoir le sens.<sup>7</sup> » Cependant, il est vrai que s'il ne connaît pas l'intertexte il n'y a rien à chercher. De l'autre côté, l'intertextualité, posant des obstacles et perturbant la lecture, pourrait faire partie de la stratégie auctoriale servant de moyen de sélection de lecteurs.

## Architecture de citations

Jean-Claude Vareille dit à juste titre à propos des textes de Butor que « rien ne se donne à lire au premier degré : il faut toujours lire un autre texte à travers celui qui semble offert.<sup>8</sup> » Butor exploite le potentiel de l'intertextualité jusqu'au fond en attaquant les limites de la lisibilité. Il lui est naturel d'exister dans ce monde du déjà écrit et du déjà lu sans y ressentir une malaise ou renoncer à ses projets. Ses aventures intertextuelles comprennent la simple citation, l'allusion, différentes formes de l'hypertextualité genettienne et surtout la *réécriture* dans de nombreuses variantes. Comme la *réécriture* se montre comme la plus problématique et d'importance cruciale, il lui sera accordé le plus d'attention. Nous allons procéder à partir des procédés habituels vers ceux que Butor emploie de manière novatrice.

En ce qui concerne les instruments de l'hypertextualité où Butor ne sort pas de la pratique courante, nous nous limiterons à la mise en relief des cas les plus typiques pour son écriture. Butor recourt souvent aux mythologies antique et biblique qui lui servent

6) La mauvaise interprétation n'est pas seulement due à la non-reconnaissance de la figure de répétition. Comme le remarque Madelaine Frédéric, la faute peut être entraînée par le raisonnement inverse : « Ce qui fait la figure, c'est l'effet produit sur l'interlocuteur (le lecteur), c'est le fait qu'une telle expression n'est pas sentie comme quelque chose de fortuit ou d'imposé, que l'effet souhaité par le locuteur (l'écrivain) est atteint. C'est donc quelque chose d'essentiellement subjectif car tel effet, souhaité par le locuteur, peut fort bien échapper complètement à l'interlocuteur ; alors que ce dernier peut voir une figure là où l'interlocuteur n'avait nullement cherché à en mettre. », in *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, 1985, p. 83.

7) Vincent Jouve : *La lecture*, Hachette 1993, p. 12.

8) Jean-Claude Vareille, « Butor ou l'intertextualité généralisée », in *Le plaisir de l'Intertexte*, Actes du Colloque à l'Université de Duisbourg, Frankfurt am Main, 1986, p. 281.

non seulement d'inspiration thématique mais aussi d'élément structurant le texte. L'exemple le plus marquant en est *L'Emploi du temps* où le renvoi à Thésée permet au lecteur de s'orienter dans l'intrigue et en même temps le texte entier est conçu comme un labyrinthe (cf. supra, dans la première partie). Le contexte biblique fait découvrir la fameuse basilique dans *Description de San Marco* et démontre le rôle que le texte peut jouer dans notre perception de la réalité. Par contre, dans *Illustrations II* la connaissance du mythe d'Amour et Psyché est le seul moyen de reconstituer le texte découpé « Les incertitudes de Psyché », le mythe servant ainsi de donnée cohésive qui rend la lecture possible. Il est à noter que Butor ne détourne pas le sens de ces mythes mais exploite leur fort potentiel sémantique pour en faire la charpente de ses propres textes.

En ce qui concerne la transformation et l'imitation des intertextes purement littéraires, Butor sait bien y mettre en pratique sa riche érudition et sa vaste culture. Rappelons la double allusion du titre *Portrait de l'artiste en jeune singe* qui, en renvoyant aux récits d'apprentissage de James Joyce et de Dylan Thomas<sup>9</sup>, joue parodiquement sur la structure de ce genre détournant son sens. Par contre, *L'embarquement de la reine de Saba*, le texte sur le tableau de Claude Lorrain, en dépit du marqueur dans son titre, profite de la structure répétitive de son intertexte le plus important, *Mille et une nuits*, afin d'en créer sa propre ossature qui se déploie vers d'autres contextes et finalement déplace l'histoire biblique dans l'imaginaire oriental.

Dans le cycle *Illustrations*, les opérations relevant de l'hypertextualité se limitent à trois cas. Le premier est « Les incertitudes de Psyché » mentionné ci-dessus. Le second se trouve dans *Illustrations II*, c'est « Paysage de répons », fait à partir d'une pièce musicale, où Butor exploite le thème de la courtoisie du *Roman de la Rose*. Dans « Hoirie-Voirie » d'*Illustrations IV* Butor imite des vers du *Grand Testament* de Villon. Il s'avère que dans les textes sur des œuvres d'art, notamment ceux faisant partie d'*Illustrations*, les intertextes permettent à Butor de relier les éléments épars des images. Ainsi, ces intertextes structurent la perception de ces images en y apportant des significations dépassant leur potentiel sémantique. Ils apportent un élément imaginaire qui fournit à la description la cohérence et une certaine logique de récit.

Quant aux citations, il est typique que Butor ne les marque pas dans le texte, c'est-à-dire qu'il ne met jamais de guillemets ni n'ajoute de commentaire explicatif désignant la source de l'extrait cité. De cette manière, l'effet de citation (la valeur de répétition) risque d'être considérablement affaibli et dépend uniquement de la culture du lecteur. De l'autre côté, la participation des citations ponctuelles à la constitution du sens final du texte n'est pas si forte et importante<sup>10</sup>, elles sont souvent réduites au rôle d'illustration

9) *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916) et *Portrait de l'artiste en jeune chien* (1940). En effet, la relation intertextuelle est ici plus complexe, le texte de Dylan Thomas est déjà le pastiche du texte joycien qui à son tour joue ironiquement sur le genre de portrait dans la tradition picturale.

10) D'ailleurs, plusieurs chercheurs ne les considèrent pas comme des instruments valables de l'intertextualité parce qu'elles ne s'intègrent pas à la structure du texte faute d'application systématique. Ainsi, elles ne peuvent pas participer à la construction du sens du texte entier. Cf. Michal Głowiński, Anne-Claire Gignoux, Tibor Zilka, Michael Riffaterre, Libor Pavera et autres.

ou d'argument auxiliaire. Ou encore, elles sont un clin d'œil de Butor qui veut instaurer ainsi une sorte de complicité avec les lecteurs qui arrivent à déchiffrer ces messages. Prenons encore une fois l'exemple du *Portrait de l'artiste en jeune singe*, à propos duquel Henri Desoubeaux a remarqué que la première phrase du livre: « Je remarque très rarement la couleur des yeux » est un écho de « Je n'ai jamais su dire la couleur des yeux » provenant de *Vases communicants* de Breton. La citation renvoie à l'interpénétration du monde réel et du monde du rêve qui représente un des thèmes majeurs de ce livre. Même si le lecteur ne s'aperçoit pas de cette allusion, il a dans le texte encore d'autres nombreuses indications qui le conduisent vers une bonne interprétation. Il faut dire à ce propos, que même des exégètes érudits de Butor se plaignent de l'incapacité de saisir toutes les citations et allusions dans ses textes. Butor considère les citations comme des moyens de communication avec les autres auteurs, œuvres et époques voulant ainsi instaurer une sorte de polyphonie. Selon Michael Spencer, l'impact de ces citations est beaucoup plus profond, atteignant même la conception de la littérature : « [...] les textes de Butor, en mettant en cause le processus traditionnel de la citation, finissent par subvertir aussi la notion romantique de l'auteur (unique, grand, de génie, etc.), de l'influence comme processus voulu à sens unique et donc toute une conception hiérarchique-chronologique de la littérature.<sup>11</sup> »

## Récritures butoriennes

La *réécriture* est le procédé de base des textes butoriens dès le début<sup>12</sup>. Néanmoins, notre intérêt majeur porte sur la *réécriture* dans le cycle *Illustrations* qui représente une quintessence de l'application de ce procédé dans le cadre de l'œuvre de Butor.

Butor met en œuvre cette pratique d'une manière complexe et ne se limite pas à un seul usage prédominant bien que l'on y relève une base commune. La *réécriture* en tant que pure répétition contient deux aspects importants : en premier lieu, elle attire fortement l'attention sur le langage même, en second lieu, elle permet d'identifier une structure dans le texte. Le second aspect est dominant notamment chez la *réécriture intratextuelle*, c'est-à-dire, lorsque Butor reprend des segments d'un même texte ou bien les fait varier. C'est une des opérations de base qui rend les textes originels différents de leur forme acquise dans le cycle *Illustrations* où Butor avait besoin que ses textes créent leur propre structure afin d'être indépendants. Ce genre de *réécriture* est étroitement lié à l'arrangement en matrices.

La *réécriture macrotextuelle* poursuit le but d'instaurer des liens entre d'autres textes de Butor, de marquer leur appartenance dans la même structure. Ainsi, lorsque Butor s'autocite dans « Litanie d'eau » du premier volume, il veut avertir le lecteur que ce texte s'inscrit dans la même ligne d'explorations que les intertextes.

11) Michael Spencer : « Les citations ambiguës de l'oncle Michel », in *Australian Journal of French studies*, XX, n° 1, 19883, p. 93-104, p. 100.

12) Anne-Claire Gignoux, dans son analyse stylistique, *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003, montre comment la *réécriture* fonctionne dans les romans de Butor.

Cependant, Butor utilise la *réécriture*, en particulier l'*intertextuelle*, avant tout dans le dessein d'accentuer la qualité physique du langage. Il s'avère que c'est, à côté de l'écriture matricielle, un autre moyen servant à repousser la signification des mots à l'arrière. Ceci est patent en premier lieu dans le fait que l'*interprétant* de la *réécriture intertextuelle*, autrement dit la motivation de ces *réécritures* et leur participation à la constitution du sens du texte dont elles font partie, n'est pas évident et résiste à la compréhension. Effectivement, Butor lui-même ressent la nécessité de l'expliquer dans des entretiens et des articles. Le problème apparaît le plus marquant dans le premier volume d'*Illustrations* où Butor laisse intervenir les textes de plusieurs auteurs en version originale. Nous y discernons deux points importants pour la valeur de répétition et par conséquent pour l'interprétation elle-même : premièrement, Butor laisse les segments de textes en langue étrangère sans indiquer le nom de l'auteur ni le fait d'en joindre les traductions à la fin du livre. Deuxièmement, c'est la motivation opaque de leur insertion dans le texte de Butor, laquelle accentue l'effet de non indication des intertextes.

Une telle situation est du point de vue lectorial curieuse parce que cette fois-ci le lecteur n'a pas le problème de reconnaître l'élément étranger, ceci étant le problème majeur de l'intertextualité en général. Néanmoins, la reconnaissance n'est que le premier degré du processus de réception, il faut ensuite identifier l'intertexte et le mettre en relation avec le texte qui le cite. Dans ce cas concret de « Litanie d'eau » ce n'est pas si facile car Butor n'utilise pas les segments typiques pour les intertextes afin que le lecteur puisse les identifier. Il n'est pas sans intérêt que Genette note que l'œuvre imitée devrait avoir une anomalie qui puisse être l'objet d'imitation. Cette anomalie rend possible le fonctionnement de l'intertextualité étant donné qu'une anomalie est plus facile à retenir et donc à identifier hors de son texte d'origine. Bien que la *réécriture* ne soit pas une imitation, elle devrait pourtant contenir un *marqueur* qui rende l'identification de l'intertexte possible. Il est vrai, que dans « Litanie d'eau » le lecteur peut être aidé par la langue d'origine de ces intertextes et dans le cas de la *réécriture* de Marlowe aussi par le nom du personnage. En effet, le nom des personnages est un *marqueur* important, mais comme il s'agit dans ce cas de Méphistophélès, un personnage très « migrateur » dans des textes de nombreux auteurs, l'identification de l'intertexte n'est pas si évidente. C'est la raison pour laquelle ce *marqueur* ne suffit pas. L'identification des intertextes aurait pu être plus facile si au moins la motivation de leur insertion avait été claire ou déchiffrable. Malheureusement, elle ne l'est pas, étant donné que le lien de ces intertextes devrait être l'apparition de ces auteurs dans un autre texte de Butor (*Votre Faust*) lequel de surcroît n'avait pas été mis en distribution. Par conséquent, nous sommes persuadée que Butor est le seul à connaître ce rapport. Néanmoins, ce que nous trouvons le plus important, c'est que même si le lecteur connaissait cette motivation cela ne changerait rien à l'interprétation du texte final. Ce n'est qu'une autre manifestation de la manie combinatoire de Butor qui n'atteint pas le sens du texte. La même conclusion est valable pour les *réécritures* de Pétrarque et Gongora.

De l'autre côté, simultanément à cet usage immotivé (du point de vue de la valeur de répétition), il y a dans le même texte (toujours « Litanie d'eau » du premier volume) des *réécritures intertextuelles* de Mallarmé et de Chateaubriand dont la motivation est séman-



tique (le motif d'eau). Néanmoins, le rôle de ces segments ne dépasse pas celui d'une illustration, d'une sorte de décoration du texte butorien. Ils sont réduits à imiter ou, plus précisément, à matérialiser l'eau-même, ce qui est patent également dans leur mode d'arrangement sur la page.

Il est certain que ce genre de *récritures* est l'équivalent littéraire du collage dans les arts plastiques. Cette pratique comprend le rassemblement immotivé d'éléments tout à fait hétérogènes de même que l'assemblage de morceaux homogènes poursuivant un objectif précis apparenté au dessein de l'œuvre entière. Il est incontestable que Butor manipule ces segments d'autres textes comme des textures ou matériaux pour en créer une sorte de puzzle ou patchwork<sup>13</sup>. C'est la raison pour laquelle il n'a plus besoin d'instaurer parmi eux une forte relation qui régit l'interprétation. Les textes ainsi traités attirent l'attention sur leurs qualités physiques – visuelle et sonore. L'accent sur la sonorité est plus fort dans le cas des textes en langues étrangères. Ainsi, la *réécriture* est engagée au service de la suppression de signification afin que Butor puisse mieux parvenir à une fusion des arts plastiques et de la littérature.

Il faut souligner que Butor manipule les différentes formes de la *réécriture* de manière très complexe qui ne peut être réduite à un seul objectif. Bien que la *réécriture* apparaisse comme un instrument important de la peinture butorienne, son objectif majeur persiste : instaurer la communication à travers les textes et les époques.

## Illustrations sans illustrations

« Le terme « illustrations » indique chez moi un genre littéraire particulier. <sup>14</sup>»

C'est le moment d'aborder les *récritures macrotextuelles* multiples, dont le fruit est le cycle *Illustrations*, et surtout l'absence d'images. Tout d'abord, il faut prendre en considération que le cycle *Illustrations* est composé de textes ayant une riche histoire ce qui les introduit dans un réseau de relations complexe. Il est donc nécessaire de discerner dans leur historique au moins trois couches : 1) la couche originelle où le texte était attaché à l'image, 2) le texte séparé de l'image publié isolément, 3) le texte séparé de l'image intégré dans une structure de textes.

La première question qui se pose est pourquoi Butor a effectué cette séparation. À cette question s'enchaînent immédiatement beaucoup d'autres : Comment lire ces textes ? Faut-il connaître ces images et quelle est leur position par rapport à ce cycle ? Quelle lecture est bien fondée ? Nous allons essayer de répondre à ces questions de manière la plus satisfaisante possible.

13) Pascal Dethuriens trouve un terme plus approprié : « mieux qu'à un patchwork et à un puzzle, la conception formelle de grands poèmes de Butor doit être comparée à un kaléidoscope, cet espace de sens qui doit sa beauté à sa mouvance, et rareté à son éphémère. », in « La poésie sans fin », in *Europe, revue littéraire mensuelle* N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 104.

14) *Entretiens I*, p. 107.



Nous avons déjà abordé les raisons qui ont mené Butor à republier ces textes sans images. C'était avant tout la volonté d'augmenter leur lectorat, les livres d'artistes étant trop chers et d'un nombre limité. Bien que cette pratique s'approche du recyclage, ce n'est pas interdit, au contraire, c'est compréhensible et légitime. Le désir de chaque auteur est en premier lieu d'être lu et si l'on met dès le début un tel obstacle pratique, comment peut-on vouloir surmonter les autres complications résultant du caractère de l'œuvre-même et de la réaction des lecteurs ?

Répondre aux autres questions s'avère plus compliqué. Nous allons commencer par la position des images par rapport au cycle *Illustrations*. Généralement, il serait possible de dire qu'une fois publiés sans images, les textes sont devenus absolument autonomes et qu'à partir de ce moment ce sont des textes différents. Par ailleurs, Borgès a bien montré un tel cas en jouant son tour avec Don Quichotte. Cependant, la situation pourrait être différente lorsqu'il s'agit toujours d'un même auteur effectuant cette publication répétée. Butor lui-même se contredit dans ses commentaires déclarant parfois que ces textes sont autonomes en s'illustrant mutuellement, une autre fois affirmant que ces textes sont faits pour donner envie de voir les images.

À la recherche de la solution il faut examiner quels sont des liens objectifs de ces textes aux images. Le fait qu'elles sont leur inspiration n'est pas un argument ; de surcroît, Lucien Giraudo affirme que « certains textes de Butor écrits pour telle œuvre de tel plasticien peuvent être réutilisés en partie ou en totalité pour l'œuvre d'un autre ; ce n'est plus le texte qui varie (encore que dans le détail Butor introduit toujours des variations, même infimes) mais c'est le support qui change et modifie de l'extérieur la réception du texte.<sup>15</sup> » C'est la raison pour laquelle nous laissons l'inspiration à part. Pourtant, il y a un élément qui effectivement relie les textes et les images : c'est le nom de l'artiste et le titre du tableau, même si à l'égard de ce dernier il n'est pas dans tous les cas certain qui en est l'auteur. Le nom de l'artiste indiqué par Butor est un *marqueur* important qui ainsi établit une forte relation intertextuelle ou plutôt intermédiaire entre le texte et l'image. L'emplacement du nom des artistes varie d'un volume à l'autre : dans le premier, le titre avec l'indication du nom et même du type de support visuel précèdent chaque texte sur une page indépendante; dans le second, les artistes sont énumérés au début du livre dans l'ordre dans lequel se suivent les textes ; dans le troisième, les artistes sont indiqués à la fin du livre dans la « Table et origine des matières » ; et finalement dans le quatrième, les noms sont directement placés dans le texte dans la zone centrale de la page avec le titre du texte. Bien que le rôle de l'artiste soit accentué de manière plus ou moins marquante, cela ne change rien à la présence implicite de l'image. De plus, rappelons que dans les épigraphes des deux premiers volumes Butor explique qu'il s'agit d'illustrations d'images absentes ce qui est, à notre avis, un appel direct à combler cette absence.

Essayons de classer cette relation dans la hiérarchie intertextuelle en laissant à part la différence des codes. Le *marqueur* en forme de nom de l'artiste est très proche du *mar-*

15) Lucien Giraudo : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 191.

queur matérialisé par le nom de personnage ou la citation du titre d'un autre texte qui engendrent la relation hypertextuelle au sens de Genette, c'est-à-dire une communication systématique avec l'intertexte revêtant différentes formes comme pastiche, parodie ou d'autres. Il est peu important qu'il s'agisse d'une transformation ou d'une imitation, ce qui importe c'est l'existence de ce dialogue donnant naissance à un texte nouveau, dont la construction du sens nécessite la présence implicite de l'intertexte. Par ailleurs, comme il est question d'un transfert d'un code à l'autre, l'imitation ne peut même pas être prise en compte. L'intertexte (dans *Illustrations* sous forme d'image) corrige nécessairement l'interprétation. Nous pouvons bien attester par notre propre expérience que la lecture, après la consultation des images, est nettement différente de la lecture des textes seuls. Inutile de dire à quel point cela influence l'interprétation.

Jusque là, tout semble bien fonctionner, l'image, bien qu'absente, fait partie du texte. Or, ce n'est pas si facile. Le problème majeur réside dans le fait que la plupart de ces images ne sont pas accessibles au public, faisant partie de collections privées ou dans le meilleur des cas, déposées à la Bibliothèque Nationale de Paris. Ceci est un obstacle énorme qui perturbe inévitablement tout le processus de l'interprétation de ces textes. Ainsi, ce n'est pas l'absence mais l'inaccessibilité des images qui pose le problème principal de ce cycle. Butor n'est pas le seul écrivain à l'intention d'œuvres plastiques sans les joindre au textes, mais les autres auteurs travaillent à partir des tableaux soit bien connus, ce qui ne nécessite même pas leur présence, ou des tableaux accessibles, que ce soit dans des expositions ou dans des livres d'art.

L'absence des images dans le cycle n'est pas donc si fatale que leur inaccessibilité dans les institutions publiques, que ce soient des expositions ou des bibliothèques.