

Sedláčková, Kateřina

Opusculum butorianum : oeuvre multicolore et multiforme

In: Sedláčková, Kateřina. *L'oeuvre mobile de Michel Butor*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 13-26

ISBN 9788021062207

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129684>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PREMIÈRE PARTIE

Opusculum butorianum :

œuvre multicolore et multiforme

Les romans de facture néoromanesque constituent la base des thèmes et des procédés que Butor développe largement dans ses textes ultérieurs et qui l'obséderont toute la vie : « Les quatre romans se sont suivis comme des théorèmes, chacun étant la conséquence des problèmes qui avaient surgi dans la réalisation du précédent.¹ » Butor y tente en premier lieu de résoudre le problème phénoménologique suivant : comment raconter quelque chose, étant donné que la réalité est en grande partie ce que l'on raconte.

Passage de Milan (1954), rédigé pendant le séjour en Égypte et en Angleterre, dans la nostalgie de Paris², est fondé sur une histoire simple où les habitants d'un immeuble parisien rentrent le soir chez eux, font comme d'habitude ; les jeunes montent au quatrième étage pour fêter l'anniversaire d'une fille, qui à la fin sera retrouvée morte. La façon dont le lecteur est guidé dans les appartements s'apparente à un schéma musical : la description de chaque appartement développe son propre thème et ses variantes, chaque chapitre correspond à une heure vécue dans cet immeuble. Le thème important de l'exil et du départ y est déjà présent, de même que de nombreuses réflexions sur des œuvres d'art.

L'Emploi du temps (1956), suscité par le séjour à Manchester, développe la stricte ordonnance de *Passage de Milan*. Le schéma repose sur le motif mythique de l'errance dans le labyrinthe et de l'initiation échouée où le héros, nouvellement installé dans la ville qu'il ne connaît pas, s'efforce de tout comprendre. Afin d'y accéder il entreprend après un certain temps la rédaction d'un journal intime où il veut décrire les événements qu'il

1) *Entretiens II*, p. 44, nous nous référons aux entretiens assemblés et commentés par Henri Desoubes en trois tomes publiés en 1999 chez Joseph K. : *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 1. 1956-1968* ; *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 2. 1969-1978*, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 3. 1979-1996*. Nous indiquons chez les citations provenant de ces entretiens le tome et la page.

2) *Entretiens II*, p. 149 : « Écrire *Passage de Milan*, c'était pour moi le moyen d'être à Paris tout en n'y étant pas, d'avoir Paris à moi – dans ma poche tout en étant en Égypte ou en Angleterre. »

a déjà vécus et en même temps ceux qu'il est en train de vivre. Cependant l'entreprise s'avère de plus en plus compliquée parce que le passé se montre pratiquement insaisissable, influencé sans cesse par le présent instable, de même que ce présent se voit toujours hanté par le passé. Comme le remarque Françoise Van Rossum-Guyon : « Dans ce récit, le présent du narrateur intervient progressivement dans le passé de l'histoire racontée et vécue autrefois par le héros, transformé par lui et réciproquement le transformant.³ » L'échec du projet est donc pratiquement inévitable. Le héros, tel Thésée, se perd dans le labyrinthe en dépit du fait qu'il a trouvé son Ariane et le Minotaure. Comme dit Butor « ce livre est plein de fantômes, et le personnage est tout le temps en train de se battre contre des fantômes.⁴ » Plusieurs textes interviennent dans l'histoire et l'influencent : l'histoire de Caïn et de Thésée y sont racontées à partir de vitraux dans la cathédrale, ensuite un roman policier dont l'intrigue et le personnage dépassent leur existence textuelle et menacent le héros et surtout le journal intime lui-même, dont la rédaction commence progressivement à faire obstacle à sa vie. Le mythe du labyrinthe obsède Butor toute sa vie⁵ : « Je me sens aussi bien le minotaure, monstre enfermé dans son inextricable prison, l'un des otages envoyé par la ville d'Athènes, et Thésée qui les délivre et se délivre lui-même. J'ai donc toujours cherché à baliser le territoire dans lequel je m'agitais, et à regarder à côté ou de l'autre côté de ce qu'on me montrait, cadre ou horizon. Ce n'est pas fini. Nous sommes toujours dans le labyrinthe, à la fois monstres et victimes tant que nous ne devenons pas libérateurs.⁶ » Le labyrinthe se reflète non seulement au niveau thématique mais aussi structure le texte entier qui est conçu comme un labyrinthe à boucles, où des segments entiers et même des phrases sont répétés. « Cette structure a aussi un rôle musical et prosodique extrêmement important. Les paragraphes deviennent des versets soulignés par des espèces des rimes. Mais ces rimes, au lieu d'être à la fin de l'ensemble, sont au début, comme dans certaines poétiques différentes de la prosodie traditionnelle française. [...] Il en résulte une organisation rythmique très forte, une organisation musicale évidemment. C'est l'organisation de la musique baroque avec la structure fondamentale de l'*aria da capo*.⁷ » Cette organisation musicale, fondée sur la répétition avec des modifications du motif principal, préfigure l'écriture sérielle qui sera tard la base de toute l'écriture butorienne.

La Modification (1957), couronnée par le prix Renaudot, poursuit le thème de la confrontation du passé et du présent⁸ et de leur stratification compliquée, du voyage comme moyen de prendre du recul par rapport à soi-même et à sa vie, le rôle des mythes et des œuvres d'art dans l'intrigue et les techniques descriptives. La description régit le

3) Françoise van Rossum-Guyon : *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970, p. 135.

4) *Entretiens III*, p. 338.

5) Pour citer un texte des plus récents : en 2006 Butor inaugure l'exposition-performance faite en collaboration avec l'artiste Patrice Pouperon, *La fleur de Dédale* qui concerne le labyrinthe de la cathédrale de Chartres.

6) « Michel Butor est toujours un autre », entretien, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007.

7) *Entretiens III*, p. 340.

8) Françoise van Rossum-Guyon y discerne six niveaux temporels, in *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

développement de l'intrigue, à travers cet inventaire épuisant des objets, des lieux et des événements, le lecteur peut situer la progression temporelle et spirituelle du héros. Les références culturelles et géographiques ancrent le texte dans le monde réel du lecteur – cet ancrage est pour Butor très important, il le fait même dans ses textes les plus fantastiques. Comme le remarque Françoise van Rossum-Guyon, « Michel Butor cependant, s'il fait sa part et même sa grande part à l'imaginaire, introduit toujours dans ses œuvres un grand nombre d'éléments qui non seulement permettent au lecteur de raccrocher l'œuvre à une réalité préexistante, mais le contraignent même à le faire.⁹ » Notons qu'à la différence de *L'Emploi du temps*, les villes sont ici réelles et le texte invite, non seulement par la perspective narrative inhabituelle, à la confrontation avec l'expérience du lecteur. Le motif du voyage, qu'il soit conçu comme réel, intérieur ou initiatique est omniprésent dans l'œuvre butorienne.

Le dernier roman de facture néoromanesque, *Degrés* (1960), met, selon les propres mots de Butor, « en branle une sorte de machinerie descriptive¹⁰ ». Le but de cette entreprise descriptive est de retracer la vie d'une classe. Le noyau temporel repose sur les cours de la journée du 12 octobre 1954 mais les narrateurs sont obligés d'évoquer également les périodes qui entourent cette date, le champ temporel ne cesse de s'étendre pour finalement, couvrir la période allant de 1952 à 1955. Cette entreprise énorme, qui comprend l'inclusion de textes littéraires et scientifiques et leur mise en relation, créant ainsi un réseau englobant toutes les sphères de la réalité, finit par dévorer son auteur, qui finalement reconnaît son échec et meurt. L'échec consiste dans le fait qu'il est impossible d'augmenter les contextes à l'infini ; selon la méthode du narrateur, chaque contexte renvoie aux autres et ainsi de suite et le projet s'écroule donc sous son propre poids. Butor constate cinquante ans plus tard : « Mon écriture voudrait bien tout englober, mais elle sait que c'est impossible. Elle va de trou en trou.¹¹ »

Ces quatre romans, progressivement, marquent la ligne de recherche que Butor suivra à partir des années soixante. Leur structure compliquée fondée sur la répétition et les variations des éléments, et les descriptions détaillées ressemblant à l'inventaire de la réalité préfigurent l'essentiel de l'écriture butorienne après le Nouveau Roman. Malgré le caractère de plus en plus technique de ces textes, les motifs qui hantent Butor seront omniprésents même si cachés dans de vastes réseaux de références et de données.

Butor cesse d'écrire des romans au début des années soixante. À cette époque, il se sent limité par ce genre, même après l'expérience néoromanesque qui en a fortement éprouvé la flexibilité. Pourtant, pour le dessein innovateur et exploratoire de Butor cela ne suffit plus : « J'ai écrit un certain nombre de textes romanesques, puis des livres qui pouvaient, malgré certaines nouveautés, rester encore à l'intérieur du genre romanesque. Au bout d'un certain temps, le Nouveau Roman ne me suffisait plus ; il fallait

9) *Ibidem*, p. 65.

10) *Entretiens I*, p. 207.

11) « Michel Butor est toujours un autre », entretien, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 61.

faire sauter la fermeture du roman lui-même. Au début, je me suis adressé au roman parce que j'estimais que c'était la forme la plus libre, la plus englobante.¹² » Le roman, dans la conception de Butor à l'époque, oscillait entre la prose et l'essai philosophique capable de réfléchir sur sa propre forme, il se donc montrait idéal pour des explorations phénoménologiques.

Les années 1960-1962 ont été de ce point de vue transitoires. Butor cherche alors comment accéder à son but, la réalité se trouvant toujours au centre de son intérêt, et il considère la littérature comme « un champ d'excellence de l'investigation des façons comment la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître¹³ ». Butor vise non seulement toutes ses manifestations, qu'il s'agisse des lieux, des idées ou des produits de l'activité humaine, mais il se concentre aussi en particulier sur notre perception et sur notre appréhension de celle-ci. Il opère avec le terme du réel qui lui permet d'élargir le champ opératoire du potentiel et du virtuel, comme le décrit Jean Roudaut : « le réel ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais aussi ce dont on se souvient, qu'on rêve, qu'on regrette ou qu'on espère. Le réel devient fantastique (ou féérique) non par déficience, mais parce qu'il dépasse de toutes parts le donné visuel.¹⁴ » L'objectif de Butor ne se limite pas à la simple description mais aspire à répertorier, organiser et surtout mettre en relation¹⁵ tous les éléments qu'ils soient réels, potentiels ou virtuels. Charles Dobzynski dit à ce propos que c'est moins « une obsession de l'exactitude dans l'assemblage et la coïncidence des mots et des choses, qu'un souci encyclopédique de la connaissance¹⁶ ». Pascal Dethurens est de même avis. Selon lui, l'objectif de l'entreprise de Butor est de « faire le bilan, dresser un état des lieux, avant liquidation de l'aventure humaine¹⁷ ».

En 1961, Butor publie *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, fine analyse de la création et du monde imaginaire de Baudelaire, extrait les lignes principales de son œuvre et de sa vie¹⁸. Il procédera plus tard de la même manière dans les *Improvisations*¹⁹ sur ses auteurs préférés avec qui il sent une forte affinité. Mireille Calle-Grubber saisit très bien l'esprit de son procédé : « Le titre même d'*Improvisations* l'indique : il s'agit de faire éclater l'écriture de l'individualité et de la possession auctoriale pour revendiquer le droit aux variations sur un thème donné. Droit à l'interprétation, ou plutôt à cet étrange exercice où le jazz excelle d'une liberté de création sans contrainte : joindre-dis/joindre sa voix. De sorte que ces improvisations *sur* (Flaubert, Michaux, Rimbaud) sont

12) TEM. *Écrire avec Butor. Texte en main 2*. Été 1984, p. 11.

13) *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1960, p. 9.

14) Jean Roudaut : *Michel Butor ou le Livre futur*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.

15) « His activity can be defined as a kind of intellectual exercises working perpetually upon itself in search of its own essence and applying itself much more to the deciphering of reality than to reality itself ; hence his being fascinated by grids and diagrams on the structuralistic line. », Jean-Claude Vareille : « Michel Butor : Synthesis or dilemma ? », *The Review of Contemporary Fiction*, 1985, n° 3, p. 150.

16) « Un poète planétaire », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 109.

17) « La poésie sans fin », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 104.

18) Il consacre aussi à cet auteur un texte de *Répertoire IV*, intitulé « Opusculum Baudelairianum ».

19) *Improvisations sur Flaubert*, 1984 ; *Improvisations sur Henri Michaux*, 1985 ; *Improvisations sur Rimbaud*, 1989, *Improvisations sur Balzac*, 1998 (trois volumes).

tout autant les improvisations *de* Butor. Il se passe là, entre la lecture du commentateur et le texte commenté, quelque chose qui est d'ordre du transit. Relation transitaire et paradigmatique que cette relation critique. Où les sujets sont toujours en cours de modification(s).²⁰ » À travers ces analyses empathiques transparait Butor lui-même, le mode de son appréhension du texte et son geste créateur. Il est significatif et tout à fait conforme à cette logique que Butor publie, en 1993, *Improvisations sur MB : écriture en transformation* pour boucler la série.

Réseau aérien, (1962), pièce radiophonique dans laquelle deux couples partent d'Orly pour Nouméa, l'un passe par l'est, l'autre par l'ouest. Il est facile d'y discerner l'intérêt de Butor pour les conversations banales entendues par hasard dans les moyens de transport en commun ou pendant les voyages touristiques, pour les histoires et les drames qu'elles cachent en dépit de leur caractère fragmentaire et passager.

L'année 1962 est également la date de sortie du fameux livre *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. La réception par la critique non seulement française n'a pas été favorable²¹, faute de compréhension et surtout due à la déception des attentes envers l'auteur de *La Modification*. *Mobile* est le fruit d'un séjour de sept mois aux États-Unis où Butor avait été avant tout fasciné par l'immensité de ce pays et voulait la communiquer. Il a rangé les cinquante États selon l'ordre alphabétique français ce qui a provoqué des rapprochements inattendus, le second principe de classement était l'homonymie des noms de lieu²². Cet ordre alphabétique est censé en faire une sorte de catalogue, liste des mots de même catégorie. Ces mots, par leur arrangement et la fréquence de leur apparition tâchent d'exprimer l'essentiel de l'Amérique et de son esprit. Ainsi, la suite des mentions « for whites only », « hommes, femmes, gens de couleur » ou « la réserve Indiens Cherokees » et d'autres retracent les aspects douloureux de l'histoire et de la société américaine, révèle ses points névralgiques. De même, les citations littérales des « Founding Fathers » tendent à démasquer d'une certaine façon²³ ces derniers. Néanmoins, *Mobile* ne se donne pas pour but de décrire les États-Unis ; ce n'est pas un récit de voyage classique, c'est un « récit d'une infinité de voyages possibles à l'intérieur des États-Unis²⁴ ». Butor n'y relate pas seulement ce qu'il a vu mais aussi ce qu'il lu à ce sujet.

20) Mireille Calle-Grubber : « Passages des lignes ou les improvisations critiques de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 120.

21) Nous reprenons ces commentaires de Henri Desoubeaux, qui a rassemblé les entretiens avec Butor, volume I, p. 187 : Henri Dumazeu dans *Le Français dans le monde*, n° 17, juin 1963 : « Pour nos professeurs (de français à l'étranger) cependant, la décadence de la forme est plus grave, elle signifie qu'un homme de talent, sous prétexte de faire encore plus vrai que Dos Passos, a renoncé à s'exprimer par le moyen normal du langage pour ce confier à des balbutiements, des borgorygmes et des déchets. » Henri Clouard dans le tome 2 de son *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1915 à 1960*, a écrit : « Hélas ! *Mobile* : pur zéro. » Jean-Paul Aron, vingt ans plus tard (!) dans le livre *Modernes* : « Dommage que la seconde nature de l'écrivain, sa manie de déconcerter par des constructions arbitraires et des typographies affectées, la confusion de la création qui fait du tapage avec celle qui révolutionne ne le conduisent sporadiquement aux jeux littéraires les plus vains ; que son imagination s'autoconsume par la folle tentation d'épuiser la réalité. »

22) Les lieux de même nom font coïncider les États et nouent de nouveaux liens entre eux.

23) *Entretiens I*, p. 267.

24) *Ibidem*, p. 260.

Il y a plein de fragments de textes quelle que soit leur nature, y compris des pancartes, des prospectus ou des extraits des catalogues que Butor arrange de manière à les faire dialoguer. Le texte lui-même n'est pas linéaire ni disposé sur la page de manière « normale », c'est-à-dire en paragraphes et en blocs. Il repose sur l'organisation en groupes de mots arrangés en unités visuelles. À ces fins, il varie les polices de lettres et arrange le texte dans des formes diverses afin de distinguer des lignes d'information conductrices. Butor conseille aux lecteurs : « Laissez-vous guider par votre œil. J'ai voulu échapper à la convention livresque ordinaire, qui veut qu'il y ait un fil du discours, qu'on suive ligne à ligne, en finissant par oublier qu'un livre est d'abord un objet. Ici, vous êtes immédiatement appelé dans plusieurs directions à la fois : les capitales appellent les capitales, l'italique, l'italique... C'est exprès, pour vous obliger non plus à suivre un chemin linéaire, mais à faire des trajets en étoile... Il faut se promener dans *Mobile*, c'est un livre qui joue dans l'espace.²⁵ » L'espace et le mouvement sont les notions clés. Ce n'est pas par hasard que le livre est appelé « mobile ». Ce titre renvoie directement au sculpteur et peintre non-figuratif Alexandre Calder²⁶ qui invente en 1930 le *mobile*, une sorte de sculpture animée. Butor partage avec Calder sa fascination par le mouvement et sa représentation. « *Mobile* doit s'apparenter un peu au Mobile de Calder, à ces étranges agencements de tiges et de palmes. Un souffle d'air, un coup de vent, et ces agencements vibrent, oscillent, se gonflent. [...] Aucune image n'est stable, ni définitive.²⁷ » L'espace et sa matérialisation dans le livre acquiert chez Butor une importance majeure. Par la disposition en page et l'application de différents polices et caractères, Butor renoue avec la tradition mallarméenne du livre comme objet physique. L'objectif qu'il se fixe, vise l'effet de simultanéité des éléments représentés. La structure compliquée du texte tâche de correspondre à celle de la réalité décrite. C'est la raison pour laquelle Butor a renoncé au récit classique : « J'ai essayé de saisir la structure de son milieu. Je ne pouvais pas employer les divisions classiques des livres de géographie, des souvenirs ou des journaux de voyage. Je me suis rendu compte que cela ne pouvait pas suffire pour saisir la totalité de l'ensemble. Ce que je racontais isolément perdait une grande partie de sa valeur, devenait automatiquement trompeur.²⁸ »

À partir de *Mobile* Butor passe définitivement dans le domaine de la poésie même si longtemps il n'ose pas se l'avouer à lui-même : « *Mobile* correspond à un retour en force de l'activité poétique qui était auparavant un peu honteuse. C'est d'ailleurs au moment où j'écris *Mobile* que je commence à rédiger les textes qui seront dans le premier *Illustrations*.²⁹ » Il consacre à cette mutation du roman à la poésie plusieurs essais théoriques ; il définit son écriture comme « la poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme

25) *Ibidem*, p. 190.

26) (1898-1976) Ingénieur de profession, il se consacre aux œuvres abstraites qui font référence au monde naturel et aux lois de la physique qui le régissent : « Le sens sous-jacent à mon œuvre fut le système de l'univers. C'est un grand modèle à partir duquel travailler ».

27) *Entretiens I*, p. 193 ; Le grand intérêt de Butor envers Calder prouve entre autres le fait que la même année de la sortie de *Mobile*, il écrit un court texte intitulé *Cycle*, inspiré cette fois-ci par les gouaches de cet artiste, lequel il insère plus tard dans le premier tome d' *Illustrations*.

28) *Ibidem*, p. 184.

29) *Entretiens II*, p. 151.

poésie qui a su tirer sa leçon du roman³⁰ ». En effet, la classification n'est pas facile, ses textes oscillent entre la prose, la poésie et l'essai. Pierre Lepape est sûr : « Ce discours sur le monde réel contemporain que le roman semble historiquement incapable de prendre en charge, Michel Butor va le demander à un genre beaucoup plus ancien encore que le roman, et si universel qu'il se confond même avec le bruit même de la langue : la poésie. À partir de *Mobile*, ce grand poème descriptif sur le États-Unis, on peut dire que tout est poésie dans les écrits de Michel Butor, inscription d'une image du monde dans l'espace d'un livre. Poésie critique, poésie didactique, poésie ambulatoire, poésie dramatique ou lyrique, poésie ludique, poésie dialoguée avec un écrivain, un musicien ou un peintre.³¹ » Il n'est pas seul dans ces considérations, de nombreux critiques et théoriciens jugent les textes de Butor comme poésie, les autres n'osant pas les désigner directement et choisissant le terme englobant de texte.

Comme les quatre premiers romans forment une sorte de suite où chacun développe ce que le précédent a commencé et que ce procédé s'est avéré productif et utile, il n'est pas surprenant que Butor ait aussi poursuivi cette pratique plus tard : « J'ai commencé par écrire des livres séparés les uns des autres, mais très vite j'ai compris ces livres comme une suite de livres. Mes premiers romans se suivaient l'un l'autre selon une ligne, et cela s'est développé, c'est devenu un espace. Chaque livre que je publie est quelque chose qui pousse, avec ses branches, dont certaines s'organisent en séries : *Matière de Rêves*, *Illustrations*, etc. Il y a des degrés dans l'individualité des textes : une partie de *Matière de Rêves* a déjà une certaine autonomie, puis le volume a une autonomie ; il y aura en tout cinq volumes qui pourront d'ailleurs être republiés en un seul qui aura lui-même son autonomie, et ainsi de suite.³² » De cette manière se sont profilées les grandes séries qui forment l'essence de l'œuvre butorienne après le Nouveau Roman. La composition de ces séries, où l'auteur collabore avant tout avec lui-même³³ en combinant ses textes divers, s'étale sur plusieurs années. Butor les élabore simultanément en cherchant la solution du même problème à des niveaux différents.

Le début de la première grande série, celle de *Génie du lieu*, date encore de la période néoromanesque, de 1958. Ce cycle de textes voulant embrasser le globe entier comprend cinq livres : *Génie du lieu*, qui se concentre sur le monde méditerranéen, est encore rédigé en prose ; *Où*, *Le Génie du lieu 2* (avec accent barré, 1971) couvrant l'hémisphère nord et évoquant « l'histoire de la découverte de mondes nouveaux³⁴ » ; *Boomerang*, *Le Génie du lieu 3* (1978) « le récit d'une suite de mouvements d'aller et retour³⁵ » qui découvre l'hémisphère sud et qui était si compliqué que Butor s'est senti obligé de l'expliquer dans le livre des entretiens fictifs *Le Retour du boomerang* (1988) ; *Transit A et B*, *Le Génie du lieu 4* (1993) qui nous amène au Japon et dans ses lieux favoris au Mexique et finalement *Gyroscope*,

30) *Répertoire II*, 1964, p. 25.

31) Pierre Lepape : « Michel Butor et le roman », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 75.

32) *Entretiens I*, p. 337.

33) Comme le remarque Lucien Giraud, p. 13.

34) Jennifer Waelti-Walters : *Michel Butor*, 1992, p. 70.

35) *Ibidem*, p. 73.

autrement dit *Le Génie du lieu 5 et dernier* (1996), qui fait une grande place à la Chine mais regroupe aussi des sites qui pourraient, selon Butor, être considérés comme des centres du monde dans le sens géopolitique et culturel. Comme le titre l'annonce, la forme de ce texte est très variable, voire interactive et sa lecture fait penser au zapping.

Cette série matérialise de manière explicite le voyage et son rôle dans l'écriture butorienne. Mais elle n'est pas la seule, le voyage est pratiquement omniprésent dans l'œuvre butorienne à commencer par ses romans, passant par *Mobile, Réseau aérien, 6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965), *Description de San Marco* (1963), *Ici et là : relations intercontinentales* (1997) où Butor ajoute ses propres collages des cartes géographiques et finissant par *Anthologie nomade* (2004). Le voyage est présent même dans la série *Illustrations*. Comme le note Bernard Teulon-Nouailles : « Le voyage est consubstantiel à l'écriture de Michel Butor, à tel point qu'on ne peut pas dire lequel des deux engendre l'autre ou le précède.³⁶ »

Notons tout d'abord que Butor a beaucoup voyagé³⁷, il a effectivement visité un grand nombre de pays, dont certains très exotiques, qu'il fait découvrir aux lecteurs dans ses livres. Constaté que le voyage est pour Butor l'inspiration serait trop banal et imprécis. Pour Butor, voyager, c'est écrire et écrire, c'est voyager, comme il l'explique dans son essai « Le voyage et l'écriture³⁸ ». Voyager, c'est saisir par la langue car « l'explorateur, avant le conquérant, recouvre de sa langue la terre qu'il parcourt³⁹ ». Le voyage implique également un retour aux sources car « le pays inconnu est déjà travaillé comme un texte⁴⁰ ». Le voyage se transforme ainsi en lecture. Lecture de l'histoire, de notre histoire et finalement de nous-mêmes. Friedrich Wolfzettel parle de « l'intertextualisation du souvenir personnel en tant que souvenir littéraire.⁴¹ » Le déplacement permet de prendre du recul par rapport à sa réalité, à sa situation actuelle. « Je parle d'un lieu dans un autre et pour un autre. J'ai besoin de faire voyager mes voyages. Entre deux termes d'une de mes phrases, ou d'un de ces sites verbaux que je détache et marque, la terre tourne.⁴² » Comme le dit Friedrich Wolfzettel, « comme tout récit butorien, le voyage prend l'allure d'une interrogation existentielle et savamment organisée au moyen de laquelle l'auteur cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence.⁴³ »

Butor se heurte à un grand obstacle de représentation lorsqu'il décide de communiquer l'impression des chutes du Niagara⁴⁴. *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*

36) « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 180.

37) Sur le rabat la couverture de *Où il se décrit* comme « commis voyageur en culture française »

38) *Répertoire IV*, 1974, p. 9-29, « J'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture », p. 9.

39) *Ibidem*, p. 21.

40) *Ibidem*, p. 21.

41) Friedrich Wolfzettel : « À propos de quelques aspects intertextuels des *Génies du lieu* de Michel Butor », in *Le Plaisir de l'Intertexte*, actes du colloque, 1985, p. 261.

42) *Ibidem*, p. 29.

43) Friedrich Wolfzettel : « À propos de quelques aspects intertextuels des *Génies du lieu* de Michel Butor », in *Le Plaisir de l'Intertexte*, actes du colloque, 1985, p. 256.

44) « Quand je suis allé pour la première fois aux chutes du Niagara, je me suis dit qu'il était impossible d'en parler avec des mots. Donc, j'ai décidé d'essayer. De faire un texte qui donne au moins envie d'aller voir ou entendre. », *Entretiens III*, p. 94.

a été publié en 1965 et destiné originairement à l'enregistrement radiophonique⁴⁵. Son but est de représenter la totalité de la vie et la réalité des chutes du Niagara. Butor y applique non seulement des techniques comme la polyphonie et la disposition typographique spéciale, ce qui le rapproche de *Mobile*, mais aussi renouvelle la technique de la citation. Butor laisse communiquer son propre texte avec deux descriptions des chutes que Chateaubriand a faites à leur propos⁴⁶. Cette intégration crée une œuvre qui dans le résultat possède les qualités que les textes interférant ne montrent pas. Il réunit dans le texte dix-sept personnages représentants-types de différentes tranches d'âge et classes sociales. À travers leurs conversations simultanées, dont les variations sont minimales, se dessine l'ambiance de ce site touristique. La seule information sur les personnages est chiffrée dans leur caractéristique initiale, comme « couple de vieux ménage, just married, veuf noir, vil séducteur », etc., et pourtant elle suffit à faire imaginer les drames qui se cachent dans leurs vies. Mais c'est au lecteur de les écrire car Butor ne le fait pas, laissant ainsi au lecteur le plein pouvoir créateur. Derrière ces histoires potentielles nous entendons toujours le texte de Chateaubriand. Butor le prend et l'acommode au rythme du fleuve en déconstruisant la description jusqu'aux mots et l'incorporant dans son propre texte parmi les répliques des personnages, ce qui donne plusieurs effets. Tout d'abord, la description de Chateaubriand, à l'origine statique, est après la transformation capable de mimer le tempo du Niagara, son parcours, « nous fournir un équivalent verbal de ce *monument liquide en perpétuel mouvement*⁴⁷ ». Deuxièmement, l'interférence des deux textes étrangers a des effets poétiques, ainsi que le contact avec les propos des personnages créent des images presque surréalistes qui contribuent à saisir le génie du lieu. Il est flagrant qu'un texte si multiforme non seulement propose, mais aussi exige de nombreuses relectures. Butor expose au début de chaque chapitre plusieurs parcours possibles : « Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes. Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter. Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairage fait apparaître nouvelles formes et aspects⁴⁸ ». *Étude stéréophonique* poursuit ainsi directement le projet de *Mobile* en proposant une lecture multiple non seulement au niveau du volume mais aussi dans le cadre d'une seule page.

45) Sa première réalisation pour la radio en version française due à Philippe Guinard, postérieure aux versions anglaise et allemande (versions chaque fois différentes), date du 22 novembre 1967 seulement. Elle a été diffusée en stéréophonie sur France-Musique et en « version normale » sur France-Culture. Et c'est le 12 février 1968 qu'a lieu la première version scénique. Source d'information : Henri Desoubesaux in *Entretiens I*, p. 342.

46) En effet, il y a au moins deux descriptions que Chateaubriand a faites des chutes de Niagara : la première se trouve dans son *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, daté de 1797 ; et la seconde, « rectificative » reprise dans ses *Mémoires d'outre tombe* retrace des changements depuis sa première visite de ce lieu.

47) Lucien Dallenbach : *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des lettres modernes, 1972, p. 51.

48) p. 10.

Butor avoue que certains des textes de *Répertoire*⁴⁹ sont dus à sa lecture professionnelle, qu'ils ont été prononcés lors de conférences, chacun à plusieurs reprises⁵⁰. Le premier tome est consacré entièrement à la littérature, Butor y traite de ses confrères de plume à qui il se sent lié par une « relation de complicité fraternelle⁵¹ » et qui l'ont influencé par leur style⁵². Le second tome instaure des thèmes théoriques et observe le rôle de la musique dans la littérature. Le troisième tome contient surtout des essais sur les peintres et la peinture. Le quatrième se focalise sur la géographie, les voyages réels et spirituels, et enfin le cinquième reprend les thèmes principaux des précédents : « un livre qui se construit dans les marges des autres livres (des livres des autres et des miens). Et puis aussi dans les marges d'autre chose que la littérature : la peinture, la musique... »⁵³ Ces essais ne relèvent pas du domaine du discours rigide de la critique universitaire et ne veulent pas présenter une doctrine que l'on puisse inculquer. Butor apprend à ses lecteurs à lire autrement. La critique est pour lui étroitement liée à l'invention, à sa propre écriture, tous ses auteurs font partie de sa propre œuvre : « Critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux *genres* différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles.⁵⁴ » Aussi est-il que les thèmes majeurs des *Répertoire* coïncident avec les thèmes récurrents de son œuvre et de ses explorations. Les essais ne représentent qu'un autre niveau de recherche.

Parmi ces textes critiques dans le sens butorien du terme le texte imaginitif sur Charles Fourier *La Rose des vents* (1970) trouve également sa place; en 1995 Butor publie un traité théorique *L'utilité poétique : cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet*.

Les séries qui restent entretiennent une relation plus ou moins forte à la peinture. Chacune la traite de manière différente. En premier lieu, la série *Illustrations*, qui fait l'objet principal de notre analyse, tente de transposer l'image au texte. Ce lien direct à l'image est décalé en arrière dans la série de cinq *Matière de rêves : Matière de rêves I* (1975) ; *Matière de rêves II, Seconde sous-sol* (1976) ; *Matière de rêves III, Troisième dessous* (1977) ; *Matière de rêves IV, Quadruple fond*, (1981) et *Matière de rêves V, Mille et un plis* (1985). Ce sont des récits de rêves, mais ces rêves sont construits et Butor y « rêve » à partir des images. Le premier tome est directement inspiré des artistes⁵⁵, alors que si dans les autres tomes les artistes ont bien déclenché son inspiration, le texte est beaucoup plus indépendant. Il

49) Cinq tomes parus en 1960, 1964, 1968, 1974, 1982 aux Éditions de Minuit.

50) *Entretiens I*, p. 161.

51) Entretiens avec Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 120.

52) Il pense surtout aux longues phrases de Faulkner, à Proust, Joyce, Kafka, Henri James : « Il y a beaucoup d'écrivains qui m'ont donné le courage de faire certaines choses. [...] J'ai cherché systématiquement à me faire influencer et je cherche toujours. », in Santschi p. 118 et 119.

53) *Entretiens III*, p. 113.

54) « La critique et l'invention », *Répertoire III*, p. 17.

55) Par exemple le premier texte « Rêve de l'ammonite » dont il est possible de connaître même la genèse parce que Butor y a collaboré avec Pierre Alechinsky par correspondance : au début, Alechinsky a fait cinq eaux-fortes selon ses thèmes personnels et Butor a écrit à partir de chacune d'elles un rêve qui leur convenait ce qui était suivi des échanges explicatives et des corrections suite auxquelles Alechinsky retravaillait ses eaux-fortes et lithographies.

faut souligner que dans *Matière de rêves* l'objectif n'est pas de raconter l'image mais de faire surgir des éléments de l'inconscient que celle-ci fait résonner. Ainsi, ces textes sont parfois très personnels, reflétant non seulement les phobies et obsessions de Butor mais aussi ses désirs⁵⁶. Le premier tome traite des angoisses courantes comme une conférence ratée, une perte d'identité, une métamorphose ; le second réagit plutôt à ses voyages mais aussi à la culture, y défilent non seulement des artistes mais aussi des écrivains ; le troisième aborde des thèmes freudiens et plus personnels centrés sur Butor et sur son œuvre ; le quatrième propose des variations sur le livret de *Votre Fauste*⁵⁷. Dans celui-ci, les femmes réelles de la vie de Butor y sont remplacées par des métamorphoses infinies des deux sœurs de ce livret : Maggie et Greta, qui sont selon Jennifer Waelti-Walters « la sœur profane et la sacrée, si souvent présentes dans notre culture – une dichotomie qui existe chez Butor dès ses premières œuvres⁵⁸ ». Dans le dernier tome Butor se moque ouvertement de Freud et de ses collègues auxquels il emprunte des thèmes et personnages. Dans ce cycle, Butor met l'accent sur la continuité, il n'y a pas d'artifices typographiques ni spatiaux, à la différence d'*Illustrations* où les pages sont traitées comme des toiles à peindre. Les textes sont juxtaposés, leur rapprochement est parfois si fort que Butor parle d'un « *accouplement* : on ne voit absolument plus les limites entre les deux textes qui ont été rapprochés.⁵⁹ » Les rêves s'entrelacent, leurs segments sont prêtés à d'autres personnes et repris dans des perspectives différentes à travers les volumes. Butor y cite les rêves des volumes précédents, reprend même ceux de *Portrait de l'artiste en jeune singe* (voir plus loin) où il remplace les pronoms par Michel Butor. Il y garde une certaine logique du récit même si la linéarité se trouve parfois assez perturbée. Butor les arrange comme des histoires à tiroirs : « *Matière de rêves* doit beaucoup à l'œuvre de Roussel, pas *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mais à la façon dont sont organisés les grands récits, *Locus solus* et *Impressions d'Afrique*, la façon dont les choses apparaissent les unes dans les autres. Chez Roussel, il y a une prodigieuse richesse dans la manière dont une histoire peut intervenir à l'intérieur d'une autre histoire.⁶⁰ »

Les rêves artificiels jouent un rôle important dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, publié en 1967, qui est le texte le plus biographique de Butor. Mais il ne faut pas s'attendre à un texte cohérent saturé de données biographiques. Les informations sont réduites à des bribes de souvenirs soigneusement choisis, liés à l'évolution spirituelle du narrateur, et surtout à la lecture. Même si quelques personnages sont identifiables, le but du texte n'est pas d'informer le lecteur sur la jeunesse de Butor même s'il a dit s'être efforcé de respecter la vérité historique⁶¹. Les événements évoqués ne sont ancrés ni chronologiquement ni factuellement. La section centrale, la plus importante, est composée de 15 chapitres, dont 7 sont oniriques. D'après Jennifer Waelti-Walters qui a analysé ce texte

56) Il décrit sa démarche : « j'ai inventé des rêves possibles à partir de motifs qui reviennent souvent dans mes vrais rêves. », *Entretiens III*, p. 33.

57) Texte, genre opéra, publié en 1962, nous y reviendrons plus loin, dans l'analyse d'*Illustrations*.

58) Jennifer Waelti-Walters : *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 96.

59) *Entretiens II*, p. 286.

60) *Entretiens II*, p. 161.

61) *Entretiens III*, p. 323.

d'un point de vue alchimique et ésotérique, leur titres symbolisent les étapes de la transmutation des métaux⁶². Même le lecteur ignorant l'ésotérisme reconnaît que le texte est surchargé de la symbolique des chiffres, des couleurs et d'autres éléments. Butor reste en Allemagne 7 semaines, rêve 7 fois et le comte lui enseigne 7 jeux de patiences. Les chapitres « réalistes » relatent ses journées au château, sa découverte du génie du lieu et surtout de l'immense bibliothèque contenant 140 000 livres. Tout se passe de manière hallucinatoire, le rêve et la réalité ne cessent d'interférer. Le texte est au début encore relativement cohérent et continue même si les perturbations s'annoncent déjà : les jeux de patiences se mêlent à la conversation, les citations des livres consultés apparaissent. Le héros découvre progressivement le château selon le schéma initiatique et la voie de l'apprentissage alchimique. Mais vite, le jeu de patiences devient omniprésent et presque indiscernable des descriptions, des citations des livres alchimiques et des extraits de l'histoire du château. La découverte se mue en errance, le château se transforme en labyrinthe. Le texte entier est une vaste métaphore de la création artistique à laquelle renvoie déjà le titre, qui joue sur la citation intertextuelle directe du *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce et au *Portrait de l'artiste en jeune chien* de Dylan Thomas, qui à son tour fait référence sarcastique à James Joyce, qui lui-même se réfère au portrait comme genre de peinture.

La collaboration avec des artistes est également l'objet de la série *Envois I, II*⁶³ mais Butor y raconte plutôt des circonstances de la collaboration avec ses amis artistes et décrit la genèse des textes qui en découlent, ce que nous trouvons aussi dans *Avant goût I-IV*⁶⁴.

Les textes de Butor après le Nouveau Roman sont progressivement organisés dans les *matrices*. Butor définit une matrice comme « une structure commune qui peut recevoir toutes sortes de réalisations différentes.⁶⁵ » Ce principe ressemble un peu à la musique sérielle⁶⁶ en déployant des variantes de la structure principale. Cependant, ces variantes ne sont régies par la logique combinatoire, qui n'est pas soumise à la signification des mots. Butor est fasciné par le fonctionnement, par tout ce qui se rapporte à la technique, au procédé et au secret de la fabrication⁶⁷. La structure matricielle apparaît pour

62) Jennifer Waelti-Walters : *Alchimie et littérature : étude de « Portrait de l'artiste en jeune singe » de Michel Butor*, Paris, Denoël, 1975, p. 33.

63) 1980, 1984 chez Gallimard.

64) 1984, 1987, 1988, 1990 chez Ubacs.

65) *Entretiens II*, p. 305.

66) La musique sérielle ou *sérialisme* est un mouvement musical du 20^e siècle. Ce concept englobe les musiques dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée *série*. Les rapports d'intervalle propres à la série restent stables. Elle fut initiée par la Seconde école de Vienne avec Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern, qui ont érigé en système une certaine évolution du langage musical déjà perceptible chez Gustav Mahler et d'autres précurseurs qui poussèrent les schémas de la tonalité jusqu'à créer une absence de repères tellement les modulations étaient nombreuses. L'intérêt compositionnel du procédé provient du fait que les intervalles (ou plutôt les parités intervalliques) sont récurrents et proposent à l'audition une couleur harmonico-mélodique spécifique. Il en résulte que les mélodies ne sont plus soumises aux lois harmoniques d'attraction vers une note ou un accord. In <http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2001-2-page-361.htm>, <http://creation.musicale.free.fr/ecole/E18.htm>

67) George Charbonnier : *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.

la première fois dans *Mobile*, qui n'est pas un récit de voyage mais une *matrice* de récits de voyage en proposant une infinité de ces récits. Ainsi, chacun peut, avec des éléments qui y sont présents, créer des récits. Dans *La Rose des Vents. 32 rhumbs pour Charles Fourier* (1970), l'écriture matricielle est amenée à son comble : Butor prend 32 termes, dont Charles Fourier déclare qu'ils représentent le pivot de son œuvre, et il en crée des matrices de son propre texte.

Néanmoins, l'espace élargi de dimension théorique ne suffit pas à la volonté butorienne d'embrasser la totalité de la culture et de subjuguier même ses limites. Il poursuit toujours son but qui est de décrire la réalité de manière la plus totalisante possible afin de pouvoir agir sur elle – objectif qui mérite une explication : Butor est persuadé que notre appréhension de la réalité passe avant tout par le langage. De cette manière, si son œuvre saisit par le langage tous les aspects imaginables de la réalité en poussant à l'extrême les possibilités d'expression de celui-ci, elle nous permettra de nous rendre compte de toutes les anomalies de la réalité. Mais ce n'est pas tout : en changeant les habitudes langagières qui sont étroitement liées au mode de pensée, elle changera notre conception de la réalité et surtout nous incitera à la changer⁶⁸. C'est pourquoi Butor veut créer une œuvre qui n'a pas une moindre ambition que celle de Balzac ou Hugo de donner une image complexe du réel et d'en analyser tous les aspects. C'est également la raison pour laquelle ses textes sont si reliés et reprennent les mêmes thèmes sous différentes perspectives. Butor laisse entendre : « J'ai le sentiment d'avoir toujours fait la même chose, de toutes sortes de façons différentes : c'est une espèce de substance, tout ce que j'ai écrit. Je suis toujours en train d'écrire la même œuvre. Ce n'est pas que j'écrive plusieurs fois la même chose, mais tout ce que je fais, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble – un peu comme Balzac. J'écris une espèce de *Comédie humaine* à laquelle je suis incapable de donner un titre et que je vois beaucoup moins clairement que Balzac a pu la voir à certains moments et qui a une forme différente mais c'est analogue, cet ensemble qui augmente et révèle peu à peu à moi-même de nouvelles possibilités.⁶⁹ »

Ce projet nécessite une écriture différente, c'est la raison pour laquelle les textes de Butor sont à la recherche d'un autre principe de la structure narrative que celui du roman linéaire avec sa logique artificielle et l'illusion référentielle. Ces textes exigent une lecture active et créatrice ce qui, bien sûr, décourage beaucoup de lecteurs. Butor est bien conscient des exigences et du taux de participation extrêmement élevés que ses textes infligent aux lecteurs, c'est une des raisons pour lesquelles il ne cesse de donner une quantité énorme d'entretiens où il explique ses textes et en donne le mode d'emploi.

68) Butor s'est exprimé mainte fois à ce sujet, nous proposons cette explication : « Je pense que la littérature transforme la réalité. Le seul fait de constater un certain nombre de choses fait qu'elles ne peuvent plus rester comme elles étaient avant cette constatation. Un écrivain n'a pas besoin de s'engager. Il lui suffit sa littérature. Presque tout ce qui fait notre vie passe par le langage. Dès qu'on touche au langage, on transforme la réalité. Il y a des choses que nous ne savons pas dire, faute de trouver l'expression juste. Si on arrive à cette expression, des pans de murs entiers s'écroulent, et on découvre des horizons tout neufs. C'est cela changer la vie. », *Entretiens III*, p. 33.

69) *Entretiens II*, p. 134.

● Michel Butor s'est vu décerner plusieurs prix littéraires : en 1956 le Prix Fénéon pour *L'Emploi du temps*, en 1957 le Prix Renaudot pour *La Modification*, en 1960 le Prix de la Critique Littéraire pour *Répertoire*, en 1998 le Grand Prix du romantisme Chateaubriand pour *Improvisations sur Balzac*, en 2006 le Prix Mallarmé pour le recueil de poèmes *Seize Lustres* et en 2007 le Grand Prix des Poètes de la SACEM.