

TROISIÈME PARTIE



L'objectif de ce chapitre est de décrire et d'expliquer comment les arts et la littérature peuvent collaborer et comment est réalisée cette collaboration sous la direction de Butor. En guise d'introduction nous ferons un bref exposé sur l'interférence de la peinture et de la littérature dans l'histoire. Ensuite nous présenterons des amis artistes de Butor les plus importants et leur influence sur lui afin de pouvoir passer aux questions relatant le rôle des arts dans l'œuvre de Butor en général. Finalement, nous formulerons les principes structuraux qui régissent l'écriture basée sur l'échange entre le pictural et le scriptural.

Interaction des arts

La collaboration ou plutôt coexistence de la littérature et de la peinture est dès le début plus forte qu'on ne le pense, même si leur rapport a connu des modifications importantes¹. Au commencement, le texte était considéré comme le plus important tandis que l'image était censée de l'illustrer. Mais il ne faut pas sous-estimer ce rôle d'illustration. Daniel Bergez rappelle avec pertinence que « illustrare » signifie « éclairer » et c'était effectivement la tâche originelle de l'image accompagnant le texte. L'importance de l'illustration est très forte dans la mesure où en choisissant un élément à (dé)peindre, l'artiste influence considérablement la compréhension et l'interprétation globale du texte. Cependant l'illustration n'a pas l'autonomie de l'image : mise en dehors du texte-source, elle perd son sens, n'est pas capable de fonctionner sans son encadrement (les scènes bibliques font exception d'ordre intertextuel et inter pictural). L'inclusion de l'illustration dans le texte entraîne des changements dans la lecture et dans la construction du sens.

1) Butor disserte en détail sur ce sujet dans son livre *Les Mots dans la peinture*, Skira, 1969.

Le lecteur-spectateur est obligé d'effectuer une lecture simultanée de deux systèmes de production du sens où le pictural « corrige » l'idée faite par le scriptural. À partir du moment où le statut du peintre se transforme de l'artisan à l'artiste, sa signature et plus tard le titre font partie inséparable du tableau et orientent ainsi sa perception : « La signature est donc un texte particulier qui, comme le titre, préconstruit l'horizon d'attente du spectateur et l'engage dans une « lecture » par avance surinformée de l'œuvre.² » C'est avec le romantisme que le rapprochement de la littérature et de la peinture devient plus intense et créateur. En effet, à cette époque, c'est la coopération de tous les arts qui est vivement sollicitée par les romantiques, désirant abolir les catégories classiques et instaurer une nouvelle esthétique totale puisant dans tous les arts. En outre, beaucoup d'écrivains de l'époque s'adonnent à la critique d'art, ce qui les rend plus sensibles dans ce domaine. Avec l'avènement du symbolisme la tendance s'approfondit, les deux – et la peinture et la littérature ont le même but de repousser la représentation (et le réel) au profit de la suggestion, du symbole. L'œuvre d'art de même que le texte littéraire commencent à comprendre leur propre création comme le but unique et accentuer ainsi leur autoréférentialité. Le cubisme du début du 20^{ème} siècle influence fortement la poésie qui reprend ses procédés de base comme collage et techniques visant la simultanéité et la coupure. Toutefois, le véritable essor de la collaboration fructueuse entre ces deux arts arrive avec le surréalisme. La pratique de collaboration avec les peintres devient assez fréquente au cours 20^{ème} siècle, surtout dans la seconde moitié³. Le 20^{ème} siècle est aussi l'époque de la naissance du phénomène des livres d'artiste, c'est-à-dire des livres de luxe où les reproductions de peintures sont accompagnées de textes d'ordre poétique écrits à leur intention par un écrivain.

Butor et ses artistes

Butor est lié à beaucoup de ses collaborateurs artistiques par l'amitié et pratique avec plusieurs d'entre eux une coopération régulière de longue durée ; Butor parle même des relations quasi familiales. Le pôle opposé de cette pratique représente la collaboration occasionnelle.

Il avoue avec sincérité que les livres d'artistes sont toujours faits à la commande, c'est-à-dire que ce sont les artistes qui le recherchent et lui proposent d'accompagner leurs tableaux. Pourtant il n'accepte pas n'importe quelle commande ; même s'il n'y a pas de dénominateur commun de leur mode de peinture, la variété de leurs œuvres embrasse la peinture abstraite, la peinture surréaliste, l'op-art, les collages et aussi les images naïves. Butor l'explique : « Je peux prendre n'importe quelle peinture, bien sûr, pourvu qu'elle me parle. Pourtant, il y a des tableaux que j'admire énormément, mais sur lesquels je

2) Daniel Bergez : *Littérature et peinture*, p. 143.

3) Par exemple Char et Nicolas de Staël, Ponge et Fautrier, Giacometti et les poètes de la revue *l'Éphémère*, et beaucoup d'autres – pour en savoir plus voir Dominique Viart, Bruno Vercier : *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005, p. 277-294.

n'ai rien à dire.⁴ » En principe il est possible de constater que Butor préfère ceux qui lui ressemblent par leur geste créateur, il doit y avoir une sorte de complicité. Il se sent assez proche de l'art conceptuel. Plusieurs artistes étaient au départ écrivains ou poètes, par exemple Jiří Kolář, Pierre Alechinsky ou Christian Dotremont, il est donc possible qu'ils créent naturellement des œuvres plus aptes à la cohabitation avec l'écriture : les collages de textes de Kolář ou les logogrammes de Dotremont y font sûrement penser. L'amitié avec ce dernier est pleine d'affinités, Butor lui consacre un texte dans *Répertoire V*⁵ où il exprime son admiration pour le travail de cet artiste inclassable, influencé par le surréalisme⁶. En 1962, Dotremont invente le logogramme, texte dessiné « dans une intime interaction spontanée de l'imagination verbale et du bouleversement graphique de l'alphabet⁷ ». Il conçoit la peinture comme un travail d'écriture, ses logogrammes sont liés au travail poétique. Selon Pierre Alechinsky les logogrammes sont « des peintures qui parlent. Sans leur transcription, ils restent muets » et inaccessibles à la lecture. Il est incontestable que Butor et Dotremont ont la même conception de la peinture en tant que partie de la littérature. Butor s'est maintes fois prononcé à ce sujet, il en est allé jusqu'à une affirmation extrême : « on peut à la rigueur considérer la peinture comme un genre littéraire.⁸ »

Sa fascination pour le blanc se traduit entre autres par des expérimentations avec l'écriture dans la neige⁹. Il est également évident que Dotremont partage avec Butor cette obsession de la matérialité du langage, héritée de Mallarmé, étant lui aussi fasciné par le pouvoir magique de la blancheur résistante du papier (équivalent visuel de silence) qu'il décrit dans un de ses logogrammes :

Vois dans le blanc de
mes écrits l'infecte pureté
où je me déchire de ne plus
te voir qu'en rêve, cauchemar
et désir.

En effet, on pourrait dire que les logogrammes de Dotremont représentent une parfaite réalisation du rêve butorien de peindre avec des mots. Dotremont propose à Butor une des voies possibles de rapprochement des deux langages, scriptural et pictural. De fait, il est possible de révéler certaines analogies entre les logogrammes et la

4) Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 130.

5) « Christian Dotremont et la neige », p. 237-243.

6) (1922-1979) qui sous l'occupation rencontre Éluard, Picasso, Bachelard. En 1948, avec Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille et Joseph Noiret, il fonde le groupe CoBrA (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam). Le groupe, auquel se joignent d'autres artistes et écrivains, édite une revue, expose des peintures et des écritures.

7) Il décrit son procédé ainsi : « Signes de langage écrits-tracés, en même temps que leur signification d'ensemble est créée, avec une grande liberté spontanée qui les transforme, non fondamentalement, en "signes abstraits" plastiques ». In *J'écris pour voir*, Paris, Buchet Chastel, 2004.

8) *Entretiens II*, p. 164.

9) Qu'il appelle « logoneiges » .

démarche d'*Illustrations*. Premièrement le besoin de traduction par un texte, dans le cas de logogrammes il s'agit d'une légende. Ceci multiplie les degrés de lectures possibles, celle-ci pouvant s'effectuer ainsi à plusieurs vitesses : au premier niveau on « lit » la peinture, on essaie de déchiffrer ce qu'il y a dedans, le texte-peinture résiste à une lecture rapide, consommatrice ; ensuite on s'arrête à la légende qui l'accompagne et accentue les éléments les plus importants, à ce niveau-là nous pouvons comparer nos propres hypothèses concernant le décryptage de l'image avec la vision de l'auteur. Au troisième niveau le lecteur peut savourer le plaisir de la synthèse qui prend sa source également dans la reconnaissance du texte dans la peinture. Dans la perspective butorienne, la nécessité du déchiffrement est un aspect très important car dans ce cas le texte n'est jamais achevé et se prête à des lectures créatives et coopératives, tant sollicitées par Butor. Celui-ci apprécie également l'élimination de la frontière entre l'écrit et le peint, ce qui est aussi sa propre tentative : « La distinction entre fond et forme est alors perpétuellement mise en question; on peut dire que le fond, la toile, plutôt que recouvert, est dévoré par la peinture, ou encore qu'en cette peinture le dessin tisse un nouveau fond (...)»¹⁰ »

Jiří Kolář est un autre artiste qui attire l'attention sur la matérialité de l'écriture par ses collages de textes, Butor avoue que sa technique de collage l'a beaucoup inspiré. Il a même visité Kolář à Prague¹¹. Rappelons que Butor lui dédie *Illustrations II*.

Avec Pierre Alechinsky¹², poète mais aussi cofondateur de CoBrA, Butor partage entre autres la passion pour le Japon. Alechinsky, lui aussi comme Christian Dotremont, oscille entre le texte et l'image, profitant des connaissances de la calligraphie japonaise.

Nous avons limité notre commentaire aux artistes-poètes avec qui Butor partage plus qu'un intérêt temporaire à une œuvre d'art concrète. Ce sont les artistes qui ont fortement influencé ses procédés d'écriture et sa conception globale des arts et de la littérature. Cependant, cela ne veut pas dire qu'avec les autres artistes la collaboration n'était pas profonde. Butor a toujours une connaissance intime du travail de ses amis artistes ce qui lui permet de prétendre à finaliser leurs images, de prononcer ce qui n'est que latent.

10) Ibidem p. 239.

11) Ce qui a donné *L'œil de Prague*, textes accompagnant des collages de sites pragoïses, publié en 1986 par éditions La Différence.

12) Ils ont créé ensemble plusieurs ouvrages, dont les deux les plus importants : *Alechinsky dans le texte*, Éd. Galilée, 1984 et *Alechinsky, travaux d'impression*, Éd. Galilée, 1992.

Pouvoir des images

Les œuvres d'art sont très présentes même dans les romans de Butor où elles font partie intégrante de l'intrigue et participent à sa structuration, en guidant non seulement le héros dans son univers mais aussi l'interprétation du lecteur. Butor les introduit dans le texte par l'intermédiaire de la description détaillée qui fusionne avec la description de la réalité du récit, de sorte que ni le héros ni le lecteur ne sont capables d'en discerner les contours¹³.

Butor s'est maintes fois prononcé sur le rôle important que jouent les artistes dans sa vie : « Les peintres [m']enseignent à voir, à lire, à composer, donc à écrire, à disposer des lignes sur une page.¹⁴ » Mais avant d'intégrer les arts plastiques dans sa propre création, il a débuté avec de la critique d'art¹⁵. Il avait écrit des préfaces dans des catalogues d'art¹⁶ et des articles théoriques dont certains ont été repris dans *Répertoire III*. Cette période préalable lui a permis de se rendre compte des convergences de la peinture et de la littérature. À cette époque s'est probablement formée sa conviction du lien étroit entre la critique et l'invention dont il traite dans *Répertoire II*. Il est significatif que ces essais sur les peintres ne diffèrent en rien de ceux écrits à l'intention des écrivains, ils sont librement inclus parmi ces derniers.

Un autre aspect qui entre dans le jeu butorien du dialogue entre la littérature et la peinture est le narcissisme de Butor qui, en tant que sujet percevant, veut lui aussi être perçu, inclus dans le résultat comme sa partie intégrante : « L'auteur rêve de s'abolir dans la contemplation, d'avoir seulement servi à nettoyer l'atmosphère ou la vitre, mais il rêve en même temps d'être indétachable de ce qu'il détache, d'en être le cadre même. Voyez avec moi, voyez-moi avec. »¹⁷

À l'époque où Butor commence effectivement sa collaboration artistique avec des peintres, il a déjà quitté le domaine du roman où il se sent trop limité dans son élan exploratoire. Il ne le considère pas comme épuisé en tant que genre littéraire, c'est plutôt son énergie inépuisable qui le pousse à avancer, à ne pas rester sur place, sans ambition, à ne pas se contenter du succès facile¹⁸. « L'image me permet d'écrire quelque chose que j'aurais été incapable d'écrire tout seul et cela me permet d'écrire d'une façon différente. Cela me donne un nouveau style, une nouvelle personnalité stylistique. La collaboration

13) Ce qui est une pratique courante chez les néoromanciers. Comme l'a remarqué Roger-Michel Allemand : « Dans la plupart des œuvres néo-romanesques, toute représentation picturale est susceptible de renvoyer à la construction formelle du texte : non seulement les tableaux et les photographies, mais aussi un vitrail (Butor, *L'Emploi du temps*), des cartes postales (Simon, *Histoire*), une affiche (Robbe-Grillet, *Le Voyeur*) ou même une gravure rupestre (Ollier, *La Mise en scène*). Il arrive souvent que ces représentations s'animent et entrent dans la fiction, tout comme, inversement, une scène racontée peut se figer en improbables tableaux. », *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, 1996, p. 57.

14) *Entretiens I*, p. 283.

15) Il considère la critique comme fondamentale pour l'accès à l'image : « La première relation entre la peinture et l'écriture, c'est la critique : « discours lacunaire multiforme. » in « Réponses à *Tel Quel* », in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 215.

16) Pour la première fois avec Enrique Zañartu.

17) « Réponses à *Tel Quel* », in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 219.

18) Après le succès de *La Modification*, le public était prêt à accueillir un roman de facture semblable.

avec des artistes a donc considérablement augmenté mes possibilités littéraires.¹⁹ » Il est possible de révéler deux aspects majeurs de la motivation butorienne d'intégrer l'œuvre d'art visuelle dans sa création. D'une part, la peinture lui propose un accès différent à la réalité : elle représente pour lui une sorte de prisme. Comme il se veut explorateur de la réalité et de ses apparences, les peintres lui montrent des modes de vision différents. La peinture peut être, de même que la littérature, considérée comme une interprétation de la réalité, comme une source de connaissance de celle-ci²⁰. « Pour moi, dit Butor, la littérature est description, mais pas seulement du réel (ce serait la science), mais de ce qui manque au réel, de son désir, sans elle nous ne savons pas ce que nous voulons, et les savants ne savent pas ce qu'ils veulent. Ils nous disent désirer la vérité, mais ce que peut être cette vérité, dans une âme et dans un corps comme dit Rimbaud, seul ce qu'ils appellent les beaux-arts le leur peut apprendre. »²¹ D'autre part, la peinture est un mode d'expression et de communication artistiques différent basé sur un code différent²² et un mode de symbolisation « radicalement divergeant²³ ». Butor veut profiter de ce code pour enrichir le potentiel du texte littéraire dans sa disposition habituelle. Cet aspect concerne donc la structure et la manière de manier le langage en vue de l'effet esthétique. Butor découvre dans les images des procédures qui ne sont pas propres à la littérature et il essaie de les intégrer dans le langage : le collage, le froissage, l'intercalage, l'irisation, la surimpression. Il commence à accentuer la visualité du langage, ce qui le pousse nécessairement à quitter le domaine de la prose pour se déplacer dans le territoire de l'écriture poétique²⁴. Comme le remarque Daniel Bergez, la poésie se montre plus appropriée à la collaboration avec la peinture grâce à son aspect visuel, la disposition sur le blanc de la page qui rappelle le cadre avec lequel opèrent les peintres, l'organisation en unités closes et surtout grâce au travail des images.

Lorsque Butor commence à mettre l'accent sur la qualité matérielle du langage, il se place ainsi directement dans la tradition mallarméenne, précisément dans l'entreprise

19) *Entretiens II*, p. 95.

20) Le but de la peinture n'est pas seulement de représenter mais avant tout signifier. Comme remarque Daniel Bergez « le tableau produit des signes, sous couvert de représenter des choses. (...) Élaboration de signes, mais non pas construction d'une signification assurée : telle semble bien être la nature de la peinture, qui fonde sa prétention au sens en même temps que son hétérogénéité irréductible à l'univers des textes. Le signe pictural demeure toujours potentiel, riche d'un pouvoir de signification qu'il n'actualise pas totalement, puisqu'il se constitue en deçà de la sphère du langage articulé, et qu'il bénéficie de la polyvalence picturale. », in *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 73. La littérature et la peinture partagent donc la faculté de signifier même si le rôle de cette dernière peut être plus facilement réduit au seul mimétisme.

21) Cité par Lucien Giraudon in *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 14.

22) Si le texte n'est lisible que pour le lecteur qui connaît le code, l'image est plus accessible et immédiatement intelligible. L'image par contre ne sait pas exprimer les modalités d'élocution – en particulier le point de vue de locuteur. Pourtant on pourrait dire que la peinture opère un certain langage structuré qui se compose de couleurs, de formes et d'autres composantes qu'il hiérarchise et auxquelles il attribue la valeur et le sens.

23) Daniel Bergez : *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.

24) En effet, la motivation est probablement plus complexe - comme si la collaboration avec la peinture justifiait son retour à la poésie qu'il avait pratiqué pendant sa jeunesse (fort influencé du surréalisme) et dont il se sentait plus tard un peu embarrassé.

de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mallarmé est pour Butor un grand maître à beaucoup d'égards. En effet, Butor reprend et poursuit sa conception artistique qui le mène finalement à la collaboration avec les beaux-arts. Grâce à Mallarmé, Butor découvre la force du blanc dans le texte, la puissance créatrice de la typographie et de la mise en page, Mallarmé attire également son attention sur la syntaxe comme élément perturbateur de la linéarité et le touche par sa quête de l'Œuvre totale, et aussi par le désir romantique d'embrasser le monde dans sa totalité en exploitant tous les arts. Il apprend à Butor que la base intuitive de la poésie (et du langage) est avant tout orale et auditive, proche de la musique, contrairement à ce que nous apprend notre culture occidentale. Néanmoins, une fois fixée par l'imprimerie, devenue écriture, elle va à l'encontre de l'image, de la peinture. La remarque de Butor que « lire c'est d'abord regarder »²⁵ n'est pas malgré son évidence sans pertinence, bien au contraire, elle ouvre un espace énorme non seulement à l'auteur, mais aussi au lecteur qu'elle incite à la découverte des champs inexplorés du texte. La quête du physique du texte et par conséquent du langage s'oriente donc non seulement vers son aspect visuel mais aussi vers l'auditif sans négliger que l'un conditionne l'autre. « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »²⁶ Il y a plusieurs éléments qui constituent le noyau de la démarche dont Butor s'inspire. D'un côté, c'est le mot et son potentiel de sens, de l'autre côté c'est l'arrangement graphique délicat des mots sur la page pour que l'on puisse jouir de tous les sens possibles de ces mots²⁷ grâce au réseau de relations qui se créent autour avec les autres mots, également ambivalents, « multiplier entre eux les jeux de relations ». Selon Valéry, Mallarmé tentait un texte qui « assemble l'ordre et le désordre, qui contient, dans son ensemble inimaginable, toutes les époques (...)»²⁸. Mallarmé a analysé soigneusement pendant des années le langage, la musique et la mise en page du texte et ses propriétés. Sa tentative repose sur la page en tant qu'unité visuelle dont la force émane de la distribution des blancs et du texte, de différentes polices de caractères et de leur différente taille. L'intention de Mallarmé se traduit également par la suppression de la ponctuation qui participe ainsi à la polyvalence du texte. Il ne faut pas omettre l'importance qu'il assignait à la musique et sa polyphonie, au rythme et leur influence sur le texte poétique. Cependant il ne faut pas réduire cette expérimentation à une simple marotte formaliste pour compliquer la lecture. Mallarmé était à la recherche des profondeurs de la réalité qu'il traduisait par la complexité de ses textes. Lire, c'est pour lui selon Jean-Pierre Richard,

25) « L'écriture est une image et le problème de ses rapports avec les autres types d'images est aussi ancien qu'elle-même mais, avec le développement de l'imprimerie, l'énorme multiplication de l'image écrite a provoqué une véritable occultation de la conscience occidentale à son égard ». Butor in *Répertoire III*, p. 297.

26) *Pages diverses in Mallarmé. Poésies et autres textes*. Commentaires par Daniel Leuwers, Librairie Générale Française, 1998, p. 213.

27) Selon Remy de Gourmont « Mallarmé aime les mots pour leur sens possible plus que pour leur sens vrai et il les combina en des mosaïques d'une simplicité raffinée. » op.cit, *Livre des masques*, 1896 in *Mallarmé. Poésies et autres textes*. Commentaires par Daniel Leuwers, Librairie Générale Française, 1998, p. 298.

28) Paul Valéry : *Écrits divers sur S.Mallarmé*, NRF, Paris 1950, p. 17.

« cette pratique où l'on atteint quelque chose d'occulte (...), quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun²⁹ ».

Butor le comprend avant tout comme le retour à « une réalité *physique* du langage ³⁰ », c'est-à-dire au vers en tant que l'unité auditive, orale qui se transpose « naturellement dans le *volume* en unité visuelle ou de lecture : la disposition typographique du poème retrouve son origine. ³¹ » La suppression de la ponctuation qui ne fixe pas les relations syntaxiques introduit l'ambiguïté du sens et propose plusieurs interprétations³². La réalité physique du langage signifie de même l'accentuation de l'aspect oral de la poésie qui entraîne l'obscurité au niveau grammatical et de l'homophonie qui se perd si les mots sont imprimés et donc lus (donc non entendus). Butor apprécie que la typographie et à la mise en page perturbant la linéarité du récit, nécessitent une lecture plus lente comme si « un silence ouaté envahissait le récit comme le blanc de la page³³ ».

Il est donc évident que le tournant vers la collaboration avec les beaux-arts n'est que la réalisation pratique des tendances profondes qui existaient déjà dans l'écriture butorienne. Comme le dit Lucien Giraudo, c'est aussi « en résonance avec des recherches formelles qui s'affirmeront dans ses œuvres à venir³⁴ ».

Écrire les images : *ekphrasis* butorienne

Par son attitude envers la peinture, Butor se classe, pour reprendre les termes de Dominique Viart³⁵, parmi les auteurs qui ont choisi d' « écrire sur » à l'opposé d' « écrire avec ». Dans son cas il ne s'agit pas de créer avec l'artiste une œuvre unique qui soit une fusion du texte et de l'image. Son travail commence au moment où la peinture est déjà achevée : mais pourtant inaccomplie et ouverte, ce qui représente pour Butor un défi à surmonter : « Le problème est de faire parler les images qu'ils [les peintres] me proposent. Je me demande alors comment raconter une image. L'étude de l'image me fournit tout un vocabulaire, se met à accrocher toutes sortes de choses dans la réalité tout autour³⁶. » Il semble qu'il recherche instinctivement des peintures riches en signification potentielle qu'il essaie de combler. Néanmoins cette qualification est en principe improuvable et il est fort probable que les autres spectateurs des tableaux

29) « Notices et notes » in *Mallarmé. Poésies et autres textes*. Commentaires par Daniel Leuwers, Librairie Générale Française, 1998, p. 364.

30) *Répertoire III*, p. 274, souligné par Butor.

31) *Ibidem*, p. 276.

32) « Supprimant la ponctuation, je laisse à tout l'ensemble ses possibilités de méprise et reprise » Butor in *Répertoire III*, p. 276.

33) *Ibidem*, p. 278.

34) Lucien Giraudo : « Michel Butor et la collaboration artistique », in *Europe, revue littéraire mensuelle* N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 188.

35) Dominique Viart, Bruno Vercier; avec la collaboration de Franck Evrard : *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 278.

36) *Entretiens II*, p. 95.

que Butor retravaille n'y trouveraient pas de tels stimulants et significations. On peut supposer que c'est aussi le rapport personnel avec les peintres et la connaissance profonde de leur mode de création qui jouent un rôle crucial lors de choix des œuvres d'art à traiter.

Ces œuvres l'incitent à les enrichir par son texte qui oscille entre interprétation, description poétique et tentative de transposition. L'image joue pour Butor plusieurs rôles. En premier lieu elle est déclencheur d'inspiration, avant tout thématique mais aussi formelle, si nous nous permettons d'employer ce terme. Nous pensons notamment à la confrontation de deux codes différents où l'un tâche de reprendre et d'adapter des éléments fonctionnels de l'autre. Ou bien, l'image peut devenir l'objet de la transposition, en d'autres mots, Butor essaie de la transcrire en langue, de lui donner un équivalent verbal qui ait des qualités analogues mais matérialisées par la langue. Cette transposition dans la langue est évidemment basée sur l'interprétation et l'inclusion dans tout un système de références de la culture non seulement butorienne mais qui prétend à l'universalité. Butor y investit sa sensibilité d'écrivain et de critique de l'art aussi que toutes ses connaissances du monde réel et de l'imaginaire, ce qui entraîne dans ses textes une exubérance intertextuelle et interpicturale.

Le procédé de base dans ce projet est l'*ekphrasis*, la description des œuvres d'art quelle que soit leur forme. Le fonctionnement de cet instrument littéraire qui sert de parenthèse ou de pause suspendant la narration, est bien plus complexe, entraînant des conséquences qui touchent tous les plans du texte et même le statut du lecteur. Philippe Hamon remarque dans son étude³⁷ que la description est toujours sentie comme un élément autonome ou importé d'un extra-texte provoquant un effet d'emboîtement. Ceci concerne en particulier les textes narratifs ; Butor et les auteurs du Nouveau Roman ont systématisé le procédé, de telle sorte qu'il devienne le générateur du récit³⁸.

La description entraîne dans le texte l'arrangement paradigmatique ce qui met l'accent sur les mots isolés arrachés de la chaîne syntagmatique du récit et implique leurs combinatoire et permutabilité. Le lecteur est ainsi forcé à faire recours à ses compétences linguistiques et encyclopédiques pour s'y orienter. Comme il n'y a pas de relations syntagmatiques par nature linéaires, il est obligé d'y chercher une organisation et une hiérarchie qui régissent ce discours descriptif. Car le descriptif est avant tout destiné à communiquer un savoir qui, afin de pouvoir être perçu, doit être soumis à une taxinomie : « Focalisant l'attention du lecteur sur les relations des mots en ordre proche, ces mots seront, dans le texte, non pas « jetés en vrac », mais distribués dans les cases de grilles et de structures de « rangement » organisées³⁹. »

L'écriture de Butor obéit parfaitement à ce modèle dans tous ces aspects. La description ou plutôt le descriptif hamonien fournit à Butor un instrument idéal pour son dessein majeur qui est de matérialiser le langage et d'organiser tout le savoir sur la réalité qu'elle soit physique, artistique ou textuelle. Il exploite tous les moyens sur l'échelle que

37) *Du descriptif*, Hachette, 1993.

38) Voir à ce sujet Anne-Claire Gignoux : *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003.

39) Philippe Hamon : *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 52.

propose ce mode d'arrangement dont matrice, série, combinatoire et permutabilité sont les plus importants.

La description est dans le cas des œuvres d'art d'autant plus compliquée qu'il s'agit de deux systèmes sémiotiques différents qu'il faut faire correspondre. Butor combine dans ses textes trois éléments constitutifs : les descriptions débordantes et exhaustives qui se cumulent et représentent l'ossature du texte, ensuite les germes des récits s'enchaînant à ces descriptions, et enfin la permutabilité du texte, qui n'est ainsi jamais achevé, ce qui délègue une partie considérable de la création au lecteur. La hiérarchie de ces éléments change en fonction de la nature de l'image comme nous l'avons démontré dans notre analyse.

Dans sa démarche poétique, Butor adopte vis-à-vis de la peinture deux attitudes essentielles qui conditionnent son écriture : transpositionnelle, dont le but principal est de trouver un équivalent verbal de l'image, et interprétationnelle, qui tâche d'accentuer les points forts, leur donner un sens et guider le spectateur. La frontière entre les deux est parfois très floue, chacune nécessairement possède des propriétés de l'autre mais il y a des séquences où l'une ou l'autre se montre plus dominante.

Butor avait déjà heurté le problème de transposition lorsqu'il avait voulu communiquer l'effet esthétique de la basilique de Saint-Marc le plus fidèlement possible, tel qu'il avait ressenti. Il est significatif que le terme de « description » figure même dans le titre de cet ouvrage. Rappelons le soupir du narrateur : « Comment creuser le texte en coupole ? » qui exprime l'essentiel du problème : comment donner l'équivalent textuel de l'effet esthétique effectué par une œuvre d'art visuelle ? Butor emprunte le chemin d'accentuation du signifiant au détriment du signifié. Sa « langue nouvelle » dispose de mots-objets qui n'ont pas la signification habituelle ni ne fonctionnent selon les règles grammaticales. Il supprime la ponctuation afin de faire apparaître des relations qui ne sont pas fondées sur la logique mais sur la proximité « locale » des mots. Les mots ainsi libérés de la logique deviennent plus polyvalents et leur signification n'est plus fixée ni sûre pour le lecteur. Ces mots attirent l'attention du lecteur sur leur aspect physique – en particulier la sonorité. Butor a dit à plusieurs reprises qu'il préférerait une lecture à haute voix de ses textes parce que celle-ci effacerait encore plus les distinctions grammaticales (p. ex. singulier-pluriel des verbes et l'accord des adjectifs épithètes et des substantifs) afin que l'auditeur puisse se laisser entraîner par la « musique » des mots.

Pour effacer la signification, Butor élimine la structure phrastique et enchaîne les mots dans des séries gérées sur la base de répétition et permutation de leurs éléments. Il est certain que le signifiant et le signifié sont en principe inséparables⁴⁰, par conséquent la signification y persiste toujours même si affaiblie. Ceci prouve la motivation sémantique de ces séries, autrement dit, il y a toujours un lien sémantique entre l'image-source et le texte, qu'il soit de nature métaphorique ou métonymique. Les séries de mots dans les textes de Butor sont ainsi toujours sémantiquement motivées. Reprenons l'extrait de « Litanie d'eau » comme exemple :

40) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1971, p. 173.

« œuf vert se raidit enfle **sphère** noire s'arque monte »
 « **coquille** noire dans l'eau de fonte se cabre **météore** noir »
 « à l'horizon de nickel s'étend **sphère** violette roule frémit
 sur son **pédoncule** violet à l'horizon de fonte s'allonge »
 « **cercle d'eau** d'étain sur le ciel de nickel se gonfle se love »

Le choix des substantifs est indiscutablement conditionné par l'objet rond qui se trouve dans la partie supérieure de l'image et qui est lié avec le bas par un lien non identifiable. La même remarque est valable pour le choix des verbes. Cependant, comme ces mots se répètent tout au long du texte dans des matrices qui les font varier dans un rythme régulier, le lecteur est forcé de repousser leur signification pour apercevoir l'effet (le sens) de leur permutation. En tout cas, malgré le lien sémantique persistant à l'image, la signification des mots est décalée en arrière. Revenons à Philippe Hamon qui remarque à propos du descriptif : « La *permutabilité* interne des éléments d'un système descriptif, l'*infinité* de leur succession, mettent bien en danger le présupposé fondamental de l'œuvre classique, le « fini », à tous les sens de ce terme (clôture, « finition », fini), fini qui semble bien avoir des liens privilégiés avec le récit⁴¹. »

Pourtant, Butor réussit à rompre ce lien sémantique dans « Poème optique » du second tome d'*Illustrations*, mais c'est plutôt grâce à l'extrême opacité des images-sources, logogrammes de Dotremont qui en soi représentent une forme polyvalente, fusion de texte et d'image. Étant donné leur nature assez abstraite (ne sont pas déchiffrables, on ne peut les lire que grâce à la transcription), leur interprétation est en principe arbitraire. Butor se limite dans ce cas à la reproduction de leur arrangement spatial en les réduisant à de simples formes abstraites.

Pour repousser la signification, Butor utilise souvent un vocabulaire qui n'est pas dans le registre actif du lecteur moyen, par exemple il emprunte des termes spécialisés à la biologie, la géologie, l'archéologie et à d'autres sciences⁴², ce qui opacifie fortement le texte. De plus, ces termes ne sont pas employés de manière logique et cohérente, ce qui force le lecteur à renoncer à la recherche de leur sens et au contraire à les accepter en tant qu'unités sonores et visuelles. Georges Raillard trouve dans ce procédé la tentative d'effacer la référentialité du monde physique, dans ce cas la réalité de la peinture, et de la remplacer par un référent uniquement textuel⁴³ : « dès lors, en rupture de la représentation et du système, une nouvelle écriture s'essaye, recueillant, contre toute liaison, les éléments d'un langage dont le sens n'est plus dans le corps de la représentation-écriture, mais dans l'intervalle de ses éléments, mots-objets déplacés (hors leur liaison naturelle hors leurs engagements syntaxiques traditionnels, dans l'utopie d'une représentation

41) Philippe Hamon : *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 54.

42) Cela fait penser à son essai sur Apollinaire où il ne fait que parler en effet de lui-même : « Il lit tant qu'il peut, il dévore. Ah, s'il pouvait connaître tous les mots, tous les mots anciens, tous les mots interdits dans toutes leurs nuances! Non seulement les lire, les voir, leur arracher tous leurs secrets en étudiant la façon dont ils sont placés », *Répertoire III*, p. 272.

43) G. Raillard schématise son idée en trois niveaux : I Texte-référentiel (descriptif), II Texte-recherche du sens, III Texte-déplacé : polysémique, dans lequel entrent la métaphore et le rêve figuré, générateur-généré d'un texte fictionnel. In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 257 et *passim*.

sans référence, désignant seulement l'effort de liaison de l'épars).⁴⁴ » Ce qui n'est pas très éloigné de l'avis de Maurice-Jean Lefebve qui avait écrit sept ans plus tôt : « Ces petits « tableaux » de mots qui en imitent d'autres n'imitent finalement rien, proscrivant au contraire, chassant toute image visuelle, auditive, - n'imitant que le pouvoir du langage à être et à fleurir comme une nature autonome, que notre pouvoir à nous y plonger en effet nous-mêmes comme dans un élément originel, un élément qui est sans doute à notre esprit ce que la mer est à la vie.⁴⁵ » La conception théorique de Hamon le soutient : « Toute description est peut-être, sous une forme ou sous une autre, une sorte d'appareil métalinguistique interne amené fatalement à parler des mots au lieu de parler des choses, et cela du fait de l'importance donnée d'une part au lexique du travail (lexique d'autres savoir-faire technologiques), d'autre part au travail sur le lexique (savoir-faire de l'écrivain).⁴⁶ »

La signification mise en arrière intensifie la qualité sonore des mots, les répétitions et la sérialité y apportent du rythme. Comme le remarque Anne-Claire Gignoux, « la répétition (la récurrence des traits mélodiques, harmoniques, métriques et rythmiques) est toute aussi fondamentale en musique⁴⁷ ». Il n'est pas donc surprenant que « Litanie d'eau » a inspiré Pierre Boulez pour en faire une cantate.

Le texte est ainsi conçu comme productivité (dans le sens kristevien du terme) qui crée à l'infini des combinaisons et permutations de sa matrice. Ainsi que l'écrit Maurice-Jean Lefebve : « Ce poème (?) use des mots comme le peintre des lignes et des couleurs : pour leur affinités, contrastes, leur miroitement, leur pulpe. Cette liberté même qui leur est laissée fait naître des liaisons purement affectives, croise les champs sémantiques et finalement coagule l'élément langage en une pâte sensible, miroitante, qui se gonfle ou s'amincit selon le vent qui y souffle⁴⁸. » La mise en relief du signifiant a pour conséquence le fait que le texte n'est plus le signe et perd sa capacité de signifier. Il est significatif que Butor écrit de cette manière dans les années soixante et soixante-dix, sous l'influence des structuralistes français, prédominants à cette époque. L'intertextualité extrêmement prolifique des textes fabriqués alors ne fait que prouver cette tendance.

Une telle démarche mène la littérature à l'impasse mais il ne faut pas oublier que les arts auxquels Butor tente de trouver un correspondant textuel, sont des manières d'organisation et de structuration de la réalité. En plus, ses textes lui servent de laboratoire d'exploration des possibilités du langage. Malgré cette écriture qui déstabilise le lecteur et par sa nature met en cause la littérature même, Butor poursuit inlassablement son dessein profondément humain qui est de rendre le monde le plus compréhensible possible afin qu'il soit possible d'agir sur lui.

* * *

44) *Ibidem*, p. 264.

45) « MB : *Illustrations* », *La NRF*, 1^{er} mars 1965, p. 544.

46) Philippe Hamon : *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 78.

47) « Une structure musicale », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 79.

48) Maurice-Jean Lefebve : « MB : *Illustrations* », *La NRF*, 1^{er} mars 1965, p. 543.

L'interprétation⁴⁹ fait partie intégrante de l'écriture issue de l'image. Il est indiscutable que même la description la plus innocente apporte déjà une optique et une certaine chronologie qui nécessairement influencent la perception de l'image. Il suffit de rappeler l'axiome de la physique moderne selon lequel l'observation transforme la chose observée. Butor est persuadé que dans la perception d'une œuvre d'art picturale, c'est toujours le langage qui joue un rôle dominant⁵⁰, étant donné que nous percevons le monde à travers le prisme du langage. La présence du langage implique la structuration d'informations et la temporalité. Par conséquent il tend à considérer la peinture comme partie de la littérature car les deux finalement « reracontent » le monde. Georges Raillard le confirme en disant : « [...] l'œuvre d'art est pour Butor un langage replié. Elle montre sans dire. Ce sont les mots prononcés sur elle qui l'orienteront.⁵¹ » Cette position est légitime bien que les esthéticiens et les artistes ne soient pas probablement d'accord. Butor oublie que la perception de l'image contient une part non négligeable du non-linguistique qui en effet n'est pas traduisible dans le langage⁵².

Selon Georges Raillard, Butor pense que l'œuvre plastique n'est pas aboutissement, mais passage. « Elle est transition. Elle n'est pas le lieu de la signification, mais celui de sa fomentation⁵³ ». C'est la raison pour laquelle Butor considère l'image comme le point de départ du texte qui le parachève. Il laisse entendre : « Quand un tableau m'intrigue, je veux lui arracher le secret de son pouvoir. Et toute découverte, toute solution de l'énigme amène toujours d'autres prestiges. J'y cherche mon profit, or comme j'écris des livres et que cette activité est le centre de mon existence, comment pourrait-il y avoir de profit pour qui ne serait aussi celui de l'écrivain ?⁵⁴ »

La frontière entre la transposition et l'interprétation n'a pas de contours précis. De plus, les deux partagent la même description comme instrument opérationnel. En fait, la description en elle seule contient déjà un élément de l'interprétation car au moment où l'on donne une suite, une hiérarchie aux éléments de la réalité décrite, on y importe un critère qui est nécessairement une sorte d'interprétation. La même remarque est valable pour le récit à partir de l'image. Lui aussi apporte nécessairement une interprétation car il relie les éléments épars du tableau en leur fournissant non seulement la temporalité, mais aussi (et ceci en premier lieu) la suite

49) Bien que certains critiques n'y voient pas de liens à l'image, comme par exemple Mary Lydon : « They are not illustrations in the accepted sense, in that they are not-explicative, just as the works of art which inspired them, hence the refusal to use the latter in an explicative way as illustrations. The relationship between the poems and their absent images would seem rather to be an amalgam of the links between a literary work or a painting and its title. », *Perpetuum mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of MB*, 1974, p. 246.

50) Par exemple il dit : « les tableaux produisent du langage », in *Entretiens II*, p. 163.

51) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 258.

52) Selon Daniel Bergez le signe pictural se constitue en deçà du langage articulé. In *Littérature et peinture*, p. 73. Nous avons pensé en particulier au fait que la perception de l'image contient aussi des émotions indicibles, que l'image suscite, sans parler des catégories relevant du domaine du Beau.

53) In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 260.

54) *Entretiens I*, p. 283.

logique⁵⁵. Nous avons démontré que Butor, en racontant une image, recourt non seulement à son imagination, souvent suscitée par d'autres textes littéraires, mais aussi au contexte historico-culturel présent ou passé.

● Le facteur qui s'est montré décisif lors du choix de la stratégie de construction du
● texte est la nature de l'image. Nous avons montré que la transposition qui entraîne la
● suppression de la signification concerne avant tout les images abstraites, non-figura-
tives et informelles. Par contre, la démarche interprétationnelle, contenant au moins
des bribes de récits, est appliquée en principe sur les images figuratives et les photo-
graphies.

55) Le récit n'exclut pas la description : « Toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de lecture impose à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite ; et cela même dans le cas de certains textes à forte dominante poétique où les constructions anagrammatiques, répétitives, et les parallélismes formels, sont le principe majeur d'organisation. », in Philippe Hamon, *Du Descriptif*, 1993, p. 91.