

Sedláčková, Kateřina

## Illustrations

In: Sedláčková, Kateřina. *L'oeuvre mobile de Michel Butor*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 29-92

ISBN 9788021062207

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129685>

Access Date: 16. 02. 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.

## SECONDE PARTIE



## Illustrations



Le cycle *Illustrations* comprend quatre livres qui ont été publiés entre 1964 et 1973. Butor se concentre dans ce cycle à la relation entre l'œuvre d'art visuelle et le texte et à la possibilité de transposition du pictural au scriptural. Une tentative qui n'est pas en soi originale, maints écrivains avant lui ont tenté le coup. Cependant, Butor y poursuit un objectif beaucoup plus audacieux : repenser le statut et la fonction des beaux-arts et de la littérature et éliminer les frontières qui les séparent. En effet, Butor ne fait pas la distinction entre les arts, tous lui servent d'instrument d'exploration des manifestations de la réalité. Le travail en coopération est un autre aspect prétendant au changement de l'appréhension de la littérature : le problème de l'inspiration, de la création et de l'originalité artistiques, de la définition de l'auteur de l'œuvre d'art.

Ces quatre livres sont composés de textes inspirés par des œuvres picturales, quelle que soit leur forme : il y a des gravures, des eaux-fortes, des lavis, des peintures, des dessins, mais aussi des photographies et des sculptures, et même un texte écrit à partir d'une pièce musicale. Butor ne fait pas en principe de différence entre les formes matérielles des œuvres d'art, qu'il retravaille ; ce qui compte pour lui c'est leur pouvoir imaginaire, leur potentiel qui le pousse à écrire.

Le cycle *Illustrations* sort de la pratique courante de collaboration artistique pour deux raisons : la première est qu'il n'y pas en réalité d'illustrations, c'est-à-dire que ces livres sont composés uniquement de textes. Ceci non seulement met en cause le lien de l'intermédialité mais institue aussi le problème de la réception, car il suscite la question de savoir si la lecture nécessite la connaissance des images-sources pour pouvoir parvenir à une bonne interprétation de ces textes. La relation entre l'œuvre picturale et le texte est dans ce cas renversée : à l'opposé de la pratique courante depuis des siècles consistant à ce que les dessins accompagnent le texte, ce dernier étant considéré comme le plus important, et le dessin renvoyé au rang d'une simple illustration, Butor invertit

cette hiérarchie et attribue au texte le rôle d'illustration incitée par l'image originelle.

La seconde raison qui distingue ce cycle même dans le cadre de l'œuvre butorienne est liée à leurs genèse et histoire compliquées. En effet, ces textes avaient été publiés séparément dans plusieurs revues littéraires ou artistiques, tels quels ou avec modifications, avant d'être mis en ce volume intégral. Cet aspect concerne particulièrement le domaine de l'intertextualité et de la réécriture et propose également une excellente occasion d'observer les phases successives du travail de Michel Butor.

Nous en arrivons à préciser les objectifs de notre travail. Tout d'abord, il est nécessaire de définir la relation entre ces textes et les images. Butor ne cesse de parler de la collaboration avec les artistes concernés mais il est incontestable qu'il ne s'agit pas d'une collaboration dans le sens habituel du terme. Il serait nécessaire d'analyser la séparation des images et leur rôle dans le cycle, en dépit de leur absence. Afin de pouvoir atteindre ces objectifs nous jugeons utile de présenter non seulement les peintures en question dans la limite du possible mais aussi la création de ces artistes pour mieux démontrer les affinités potentielles entre les textes et les images.

Le second axe qui détermine nos recherches mène dans le domaine de l'intertextualité qui nous permettra de fixer le réseau de relations que les textes d'*Illustrations* entretiennent entre eux-mêmes, avec les autres textes de Butor et enfin avec les textes d'autres auteurs. Comme l'écriture butorienne excède les pratiques les plus courantes d'intertextualité, il sera nécessaire de souligner les traits marquants de ce concept, dont l'appréhension est assez large, afin de pouvoir en démontrer les spécificités.

## Génèse et organisation du cycle

Les textes rassemblés dans ce cycle sont en fait une troisième ou quatrième version du texte primitif et - très important, toutes les versions avaient été publiées dans des contextes différents, ce qui les débarrasse du statut de simples brouillons. De même, il n'est pas possible de les réduire à de banales réimpressions. Cette sortie répétée n'est pas gratuite et relève de la stratégie à la fois artistique et promotionnelle/économique de Butor.

Tous ces textes sont inspirés d'images, ou plus précisément d'œuvres d'art visuelles, et leur première publication était dans le cadre de livres d'artiste. Ce phénomène né au 20<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup> consiste à rassembler des reproductions de peintures accompagnées de texte poétique écrit à leur intention par un écrivain dans un livre de luxe, c'est-à-dire un livre imprimé en nombre limité d'exemplaires sur un papier de meilleure qualité. Néanmoins, outre ces livres de luxe, Butor a créé également 300 livres manuscrits qui n'étaient réalisés qu'en une douzaine d'exemplaires. Le premier motif de la republication de ces textes était donc la volonté d'augmenter le nombre de leurs lecteurs.

1) Daniel Bergèze : *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

Comme ces livres d'artistes sont plus chers et peu accessibles, finissant généralement chez des amis et rarement chez des bibliophiles, leur lectorat est très limité. Le nombre peu élevé de ces livres est également dû au fait que Butor collabore le plus souvent avec des artistes peu connus, le rendement pour les maisons d'édition est donc assez incertain. Ces livres sont rarement accessibles dans les grandes bibliothèques, par exemple la Bibliothèque Nationale à Paris n'en possède que quelques exemplaires. En effet, aucune bibliothèque ne donne accès à la totalité des textes de Butor<sup>2</sup>. L'aspect économique est, soit dit en passant, la raison principale pour laquelle la plupart des écrivains de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle ont quitté cette pratique de livre d'artiste et travaillent plutôt sur des tableaux connus de peintres établis, leurs textes ainsi ne nécessitent pas la présence de l'image.

Butor explique ainsi le second motif de sa republication: « J'ai la chance d'être beaucoup sollicité, et c'est un grand plaisir pour moi : il y a beaucoup de revues qui me demandent des textes, et il y a eu aussi beaucoup d'éditeurs de luxe dans ces temps derniers. Ces deux formes de publication interdisent des œuvres qui dépassent une certaine dimension, surtout, je dirais, l'édition de luxe, qui ne supporte que des textes assez brefs. J'ai été amené ainsi à écrire un assez grand nombre de textes brefs accessibles à un public restreint, d'où la nécessité pour moi ensuite de les publier d'une nouvelle façon.<sup>3</sup> » Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

L'apparition dans *Illustrations* n'était donc pas la première sortie « à nu » de ces textes. La plupart d'entre eux avaient été publiés dans des revues littéraires ou artistiques mais sans avoir été remaniés par rapport à la version primitive. Leur mise en volume a apporté des modifications considérables, voire essentielles. Butor a expliqué à plusieurs reprises que le fait seul de réunir ces textes l'a forcé à les retravailler. Il fallait les traiter comme des éléments d'une structure qui exige une position précise de chacun d'entre eux par rapport aux autres et à l'ensemble. Il ressentait la nécessité de changer la disposition des paragraphes et des strophes, de retravailler la conception. Butor s'explique dans *Travaux d'approche*<sup>4</sup> : « Pour la série d'*Illustrations* l'acte de recueillir devient tellement essentiel

2) Mireille Calle-Grubber dirige la préparation des Œuvres Complètes de Butor, onze volumes sont pour l'instant prévus, dont les titres, pour la plupart pris au lexique de Butor, constituent des mots clefs. Déjà parus : Volume I – Romans : *Passage de Milan* (1954) ; *L'Emploi du temps* (1956) ; *La Modification* (1957) ; *Degrés* (1960) ; *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) ; *Intervalle* (1973). 1260 p. ; Volume II – Répertoire 1 : *Répertoire I* (1960) ; *Histoire extraordinaire* (1961) ; *Répertoire II* (1962) ; *Essais sur les Essais* (1968) ; *Répertoire III* (1968), 1080 p. ; Volume III – Répertoire 2 : *La Rose des vents* (1970), *Répertoire IV* (1974), *Dialogue avec 33 variations...* (1971), *Le Château du sourd* (2002), *Répertoire V* (1982), *L'Utilité poétique* (1995). 912 p. ; Volume IV – Poésie 1 : *Illustrations I* (1965), *La Banlieue de l'aube à l'aurore* (1968), *Illustrations II* (1969), *Travaux d'approche* (1972), *Une chanson pour Don Juan* (1972), *Illustrations III* (1973), *Illustrations IV* (1976), *Envois* (1980), *Brassée d'avril* (1982), *Exprès* (1983). 1120 p. ; Volume 5 - Le génie du lieu 1: *Mobile, Réseau aérien* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965). Source d'information : site web de la maison d'édition La Différence : <http://www.ladifference.fr/fiches/livres/œuvrescomplètesbutorletII.html>

3) *Entretiens II*, p. 109.

4) p. 11. *Travaux d'approche* a paru en 1972, ce livre reprend un nombre de texte écrits en d'autres occasions qui y sont relus et réécrits pour être insérés dans une collection de poésie. Butor les organise en trois parties dont chacune porte le nom d'une des périodes de l'ère tertiaire pour renvoyer aux strates géologiques comme métaphore de son œuvre.

que les textes originaux ne sont plus que les matériaux d'une opération qui les change complètement. » Nous tenterons de démontrer ces changements dans nos analyses.

Comme il a été exposé ci-dessus, les textes des *Illustrations* sont une troisième (au minimum) version publiée des textes originels nés de la symbiose avec les images, dans un cas il s'agit même de coopération avec une pièce musicale. Butor y recourt à l'accentuation de la matérialité du texte, joue avec une typographie et une mise en page raffinées, structure les textes dans de vastes réseaux organisés qui dépassent la frontière du volume, communiquant ainsi avec les œuvres précédentes. Enfin il met en marche la machine sérielle permutant les matrices qui deviennent le noyau de cette écriture expérimentale.

Chaque volume est organisé de façon différente et nous pouvons citer Jennifer Waelti-Walters à propos la série *Matière de rêves* : « comme dans les autres séries butoriennes, il est impossible d'interpréter le premier texte pour en faire la clé de ceux qui suivent.<sup>5</sup> ». Cette remarque est pertinente non seulement au niveau des textes rassemblés dans un volume mais également au niveau des volumes dans le cadre du cycle. C'est pourquoi chaque volume nécessite une approche différente en fonction de sa nature.

En premier lieu, si l'on considère leur statut sous perspective de l'intentionnalité, la position des textes du premier volume est nettement différente. Ils n'étaient pas écrits en vue de leur séparation future des images ainsi que pour le rassemblement en un seul volume. Par contre, les textes des volumes suivants avaient été dès le début soumis à une préméditation qui visait la poursuite du projet, ce qui a sûrement influencé le choix des artistes et la manière de traitement des images. Le second aspect important qui marque la différence entre les volumes particuliers est le rôle des images inspiratrices pour la compréhension des textes. Il est pratiquement impossible de comprendre le premier *Illustrations* sans recours aux images inspiratrices, ce que prouvent entre autres les théoriciens qui les ont analysées. Par contre les volumes qui suivent sont de ce point de vue plus indépendants même si le lecteur préférerait toujours voir les images.

En ce qui concerne les relations entre les volumes on ne peut pas dire que chacun développe le précédent car ils n'obéissent pas à une logique de déploiement continu des procédés et techniques d'écriture. Le premier détient une position particulière : la relation des textes aux images y est la plus directe et n'est pas perturbée par l'interférence des autres textes du volume. Ce volume représente donc une sorte d'introduction à la lecture des textes liés aux images. Nous voulons bien profiter de cette différence pour analyser des procédés de base que Butor met en pratique lorsqu'il collabore avec le pictural. Le troisième livre se trouve isolé parce qu'il est composé de lettres à des amis artistes, mais par contre le quatrième poursuit et développe l'organisation et le mode de rassemblement du second. Le troisième aurait dû à l'origine avoir son correspondant dans le cinquième, qui n'a jamais été réalisé mais dont Butor a plusieurs fois présenté le projet.

5) Waelti-Walters: « D'où ça nous vient : propos sur l'intertextualité des *Matière de rêves* », *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 56.

## Illustrations I

Ce volume est organisé de façon relativement traditionnelle : il y a sept textes séparés par des pages blanches et chacun comporte plusieurs parties numérotées et visiblement distinguées les unes des autres. Pour faciliter l'orientation voici le tableau récapitulatif qui indique la nature des images sources et leur nombre :

- I La conversation : tableaux, nombre inconnu
- II Rencontre : eaux fortes, 5
- III La gare Saint-Lazare : photographies, nombre inconnu
- IV Cycle : gouaches, 9
- V Les Montagnes Rocheuses : photographies, 4
- VI Litanie d'eau : eaux-fortes, 10
- VII La cathédrale de Laon l'automne : photographies, nombre inconnu

Le nombre de parties correspond en principe au nombre des tableaux inspirateurs indiqué dans le titre, et parfois le texte n'est pas subdivisé, ce qui se reflète par l'absence d'information sur la quantité d'images. C'est donc la première manifestation du lien au support visuel qui organise le texte. Comme la nature et le genre des images inspiratrices sont variés, nous nous poserons également la question de savoir si cela influence les procédés d'écriture. Puisque dans ce volume les textes particuliers restent nettement délimités les uns des autres, ceci nous permettra de mieux observer d'éventuelles concordances avec les images. L'autre facteur qui facilite la comparaison repose sur le fait que, malgré plusieurs sorties, les textes n'ont pas subi de modifications importantes par rapport à la version primitive, sauf quelques exceptions qui préfigurent déjà le développement des volumes suivants.

Revenons encore une fois au problème de la relation texte-image de ce livre. L'épigraphe pourrait nous aider :

*ILLUSTRATIONS*  
*d'images absentes qui étaient elles-mêmes des*  
*ILLUSTRATIONS*  
*de textes absents qui seraient eux-mêmes leurs*  
*ILLUSTRATIONS*

Selon la logique butorienne, puisqu'il est possible que le texte illustre la peinture et vice versa, et que ces images ont été faites avant l'existence du texte qui devrait être leur illustration, c'était des images « qui attendaient leur texte<sup>6</sup> », donc des images sans leur illustration (textuelle). Des images qui voulaient être illustrées, des images dans l'attente de l'avenir prometteur de la coexistence avec le texte. Ces images, après avoir donné

6) Michel Butor cité par Barbara Mason : « Illustration in Michel Butor's *Illustrations* », in *Romanic Review*, LXXVII, n° 2, 1986, p. 147.

naissance au texte illustrateur, ont été finalement ôtées. Il se pose la question de savoir comment Butor réussit à combler ce vide qui en reste, comment il fait suppléer leur rôle. Mais tout d'abord il faut déterminer en quoi consiste cette collaboration du texte et de l'image.

Nous discernons dans sa démarche trois stratégies qui impliquent des procédés différents. Tout d'abord, il veut ajouter ce qui, selon lui, manque à l'image, ou bien dire ce qui y est présent mais non dit. Ce manque est peut-être incodé dans l'image, ou alors il pourrait s'agir d'un manque purement personnel ressenti par Butor. L'instrument le plus marquant de cette stratégie est le texte en forme de récit, bien que poétique et perturbé, mais toujours le récit qui relie les éléments du tableau. En second lieu, Butor tâche de mimer l'image par le texte, de trouver des équivalents verbaux aux formes et aux couleurs. La troisième stratégie se trouve en opposition aux précédentes, dans la mesure où Butor n'y vise pas les images mais directement leurs référents. Évidemment, les trois procédés ne sont pas parfaitement clairs : ils sont contaminés, d'autant plus qu'il n'ont pas un instrument autre que le langage. Pourtant, l'un est plus dominant que les autres. Notre intérêt se porte également sur le rapport entre le procédé créateur de Butor et le genre du support visuel.

Dans un premier groupe nous pouvons classer les textes qui manifestent la forte volonté d'ajouter quelque chose de plus aux images, nous rangeons deux premiers textes. Le premier, « **La Conversation. Sur quelques tableaux d'Alessandro Magnasco.** », a été rédigé en texte linéaire en prose, continu, en phrases complètes, sans perturbations, il en est même possible d'extraire l'axe de l'histoire. Leon S. Roudiez le qualifie « d'une sorte de prose poétique<sup>7</sup> ». Le récit est raconté par un narrateur à la première personne qui arrive dans un jardin peu soigné, où il rencontre un couple de propriétaires énigmatiques vêtus de costumes historiques. Il semble que le jardin entoure un palais ou un château. À la grande surprise du narrateur, ces deux personnages l'appellent Abel et le traitent comme leur page, tout du moins a-t-il cette impression. Soudainement, il se rend compte que sa peau à lui est noire, qu'il est beaucoup plus petit qu'eux et que son costume est également très bizarre. Il comprend très bien la conversation du couple mais ils s'adressent à lui dans une langue qui lui est inconnue. Peu à peu, il en découle qu'il est singe sans le savoir et que les deux personnes sont des marionnettes vivantes qui se dégradent en délire. Tout d'un coup le narrateur se trouve chassé devant le mur entourant le jardin et c'est la fin de son aventure.

Il est possible de relever dans ce texte, rare par sa lisibilité et sa cohérence, les motifs butoriens récurrents qui figurent dans ses romans. En premier lieu, la perte d'identité souvent exprimée sous forme de transformation en nègre ou en singe, allant de pair avec une incapacité à communiquer. Ce motif exprimant les phobies<sup>8</sup> de Butor se trouve

7) Leon S. Roudiez : « Le réel et la peinture : Comment décrire ce qui se dit ? », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 170.

8) Jennifer Waelti-Walters considère les personnages de Noirs comme l'ombre ou l'alter-ego des personnages butoriens lequel hante ces derniers en leur posant des questions auxquelles ils ne savent pas répondre, ce qui les oblige à chercher des réponses en eux-mêmes. In *Michel Butor*, 1992, p. 23.

dans le premier tome de *Matières des rêves*, rappelons aussi le personnage du Noir dans *L'Emploi du temps*, incarnant l'incompréhensible et le mystérieux. Sa variante figure plus tard dans le *Portrait de l'artiste en jeune singe*<sup>9</sup> où le motif du singe acquiert des significations extrêmement importantes pour Michel Butor.

Tout d'abord, il y a deux niveaux de perception du motif du singe chez Butor : le technique et le personnel. En premier plan, c'est un renvoi direct à la mythologie égyptienne<sup>10</sup> matérialisé dans l'épithète de la section centrale du livre : « En Égypte, le dieu de l'écriture, Thot, était souvent représenté par un singe. » qui traduit la thématique de l'écriture et de toute activité artistique, et qui dans la conception butorienne de création<sup>11</sup> relève du domaine de l'intertextualité. Le singe est pour le lecteur moderne le symbole de l'imitation, mais Butor rappelle que dans l'Europe médiévale et également dans le pays des hiéroglyphes – l'Égypte ancienne, le singe était la représentation de l'artiste, à cette époque-là considéré comme imitateur de la nature. Le motif de singe est d'autant plus important que le *Portrait* est non seulement un récit métaphorique de la quête artistique mais aussi un récit autobiographique où Butor relate son séjour en Allemagne. Le singe désigne également l'apprenti des sciences ésotériques, y compris la philosophie, et ainsi la personne qui s'efforce de comprendre l'ordre du monde, qui veut pénétrer dans les mystères de l'art et de la beauté, trouver la clef de leur secret et qui dans ce but doit subir des rites initiatiques. Pour ce faire, il doit structurer son expérience du monde dont le sens ne cesse de lui échapper et transformer cette expérience en objet esthétique. Il n'est pas sans importance que ces thèmes de l'errance, du labyrinthe et de l'initiation échouée soient récurrents dans tous les romans de Butor et que leurs reflets soient aussi présents dans les textes qui suivent.

Le second motif important est étroitement lié au premier : l'obstacle à la communication, qu'elle soit menée en une langue inconnue, en images ou en symboles, dont la signification échappe au personnage, ce qui le plonge dans l'angoisse. Cette angoisse pourrait rappeler Butor lui-même dans le monde anglophone (surtout le séjour à Manchester à propos duquel il avoue comment il a heurté des barrières linguistiques).

L'autre motif est celui de la mise en abîme et de l'illusion baroque : le héros regarde un spectacle dont il ne connaît pas le sens ni son rôle à lui dans ce spectacle. Il ne peut

9) Paris, Gallimard, 1967.

10) Sans parler du rôle de l'Égypte dans sa vie – le pays qu'il considère comme sa seconde patrie et où il a exercé la profession de professeur de français dans les années 1950.

11) Il l'explique clairement dans son essai intitulé « La critique et l'invention », paru dans le troisième tome de la série des essais sur la littérature et les arts, *Répertoire III* où il parle du caractère imitatif de toute création littéraire, qui est toujours insérée dans un milieu déjà saturé de littérature. Les auteurs, selon Butor, réécrivent consciemment ou non les grands auteurs du passé, de sorte que l'invention devient la critique des œuvres antérieures : « elle prend parfois la forme de l'imitation. (...) L'inventeur appelle à la rescousse tels ou tels inventeurs du passé, montrant du même coup à quel point on connaît mal ceux-ci, s'indignant de ce qu'on ait été incapable d'entendre leurs leçons. » (*Répertoire III*, p. 12) Et il ajoute : « La formule du roman habituel est donc tout simplement une sorte de parodie. » Nous pouvons y reconnaître les reflets du principe dialogique bakhtinien. Butor perçoit la parodie et l'imitation comme des procédés créateurs, et les deux sont des éléments de base de sa propre écriture. La parodie, de même que l'imitation, dans le sens butorien, est une sorte d'hommage à l'auteur « parodié » et devrait mener le lecteur à relire ce dernier.

discerner les frontières entre sa réalité et l'illusion. Dans « La conversation » un personnage révèle à l'autre qu'il se sont transformés en marionnettes :

« - Ce ne sont plus des sons qui vous atteignent, ma chère, mais des signes de mes doigts que votre tête lit sans s'apercevoir du changement. Quant à mon visage, vous devriez maintenant vous être aperçue qu'il n'est qu'un masque de toile de chanvre. Déjà la peinture de mes joues s'écaille. D'ici peu l'usure trop rèche pour un simulacre même aussi obstiné que moi, agrandira les trous de mes narines, et je perdrai ma sciure ainsi que vous, ma chère, dont les paumes qui se fendillent démasquent les tendons de ficelle.

Alors qu'advient-il?

Alors les capucins viendront acheter nos défroques. Ils animeront leurs théâtres avec nos gestes, puis, quand ils auront épuisé notre répertoire de contenance, ils nous rangeront dans leurs grands greniers, et nous montreront à leurs visiteurs contre un peu d'argent. (...) »<sup>12</sup>

Cet effacement des frontières entre la réalité et l'illusion, ou fusion de la réalité et de l'image, est aussi présent dans *La Modification* et surtout dans *L'Emploi du temps*, où la fresque représentant Thésée et Ariane devient omniprésente. En effet, l'histoire qu'elle représente devient l'histoire du héros qui se perd dans la ville qu'il tente de comprendre.

La transformation involontaire en quelqu'un d'autre et entraînant la perte d'identité préoccupe Butor également dans *Matière de rêves* où il développe ses phobies et les rêves qu'il a faits. Ce texte renoue également avec le sentiment de frustration et d'inaccompli qu'éprouvent les héros de ses romans.

La position de « La conversation » vis-à-vis des autres textes du recueil est extraordinaire – tout d'abord en raison de la démarche créatrice qui sort de la pratique habituelle : ce récit joue seulement sur le souvenir des tableaux (en particulier *l'Assemblée dans un Jardin* installé au Palazzo Bianco de Gênes). C'est une sorte de rêve éveillé<sup>13</sup> sans avoir été jamais mis ensemble avec les tableaux inspirateurs, à la différence des autres textes faits à la commande pour accompagner des peintures. La raison en est évidente, Alessandro Magnasco est un peintre du rococo italien (1667-1749), il ne s'agit pas de collaboration dans le sens butorien du terme.

Nous proposons de comparer ce texte avec un autre, plus récent, *L'embarquement de la Reine de Saba, d'après Claude Lorrain*<sup>14</sup>, qui représente sous cet angle de vue le même cas puisque Claude Lorrain (1600-1682) est un peintre néo-classique. De plus, certains ont vu des ressemblances entre la perspective des paysages de Magnasco et de Lorrain. Le tableau de Lorrain repose sur une composition géométrique en trois dimensions. La scène se déroule dans un port où la reine est en train de descendre les marches

12) *Illustrations*, p. 27.

13) Ce qui n'est pas si inhabituel, Dominique Viart mentionne la collection « Musées secrets » des éditions Flohic qui contient des récits et des rêveries à partir de toiles de Giacometti, El Greco, Goya et d'autres. In Dominique Viart, Bruno Vercier ; avec la collaboration de Franck Evrard : *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 279.

14) Paris, La Différence, 1989.

menant vers la barque qui va la transporter à son navire pour aller chez le roi Salomon. Le peintre s'est inspiré d'une histoire biblique, celle de Salomon et de la reine de Saba. Il n'a pas choisi le motif plus attractif de leur rencontre, mais au contraire la scène où presque rien d'important ne se passe. Butor a écrit, à partir de ce tableau, un texte d'une centaine de pages divisé en cinq parties dont chacune à six chapitres d'une longueur progressivement croissante jusqu'à la moitié puis progressivement décroissante. Au fur et à mesure que les chapitres s'allongent, plusieurs choses sont répétées : aspects du palais de Salomon tels que les imaginent les voyageurs, organisation de la caravane qui doit transporter les cadeaux, énumérations des objets destinés au roi, rêves souvent centrés sur les rapports de la reine de Saba et du roi Salomon et ainsi de suite. Le texte commence par une sorte d'incantation qui le clôt au dernier chapitre mais dont les diverses variations se répètent régulièrement : « Toi, premier marinier de la Reine, hêtre-rameur, avant de longer pendant tant de jours et de nuits les côtes occidentales de l'Arabie heureuse, chante-nous ton appel du large<sup>15</sup> ». Le rythme de la répétition est encore souligné par la présentation des trente énigmes qui seront proposées au roi pour qu'il affirme sa réputation de sage d'une ingéniosité infinie.

Le tableau confronté au texte paraît tout d'un coup rigide, stérile et trop parfait selon la doctrine classique. La reine, en dépit de son origine exotique, y est belle et élégante comme une aristocrate italienne. Butor y introduit l'exotisme oriental avec sa sensualité et se laisse emporter par son désir personnel en y ajoutant la volupté et la luxure potentielles. Il ne songeait pas à évoquer précisément le tableau de Lorrain, il raconte et développe des possibilités latentes. « Le texte anime le tableau en détachant les objets, en leur rendant leur mobilité, en racontant l'histoire dont il est un moment ou une combinaison de moments<sup>16</sup>. » Butor enrichit le tableau par l'intermédiaire d'allusions aux autres textes. Ainsi on pense dans l'atmosphère fantasmagorique à *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier ; de même, la reine, dans ses rêves, doit raconter des histoires au roi pour échapper à la mort, ce qui rappelle Schéhérazade des *Mille et une nuits*. Parfois la reine est évoquée sous le nom de Balkis ce qui est nom que lui donne le Coran<sup>17</sup>. De l'autre côté, il est indiscutable que la rigueur de la composition classique est réfléchi dans le texte par un vocabulaire également classique.

La comparaison de ces deux textes nous permet d'évaluer le taux de correspondance du texte de Butor à l'image source. Butor lui-même laisse entendre qu'« à l'origine, les textes ont été faits pour coller le plus possible avec les images. Pour qu'il y ait un jeu qui passe entre le texte et les images. Pour que les images fassent ressortir des détails du texte.<sup>18</sup> » Nous pouvons constater que, dans le cas de Magnasco, Butor saisit et évoque parfaitement l'ambiance fantastique et déroutante des tableaux de ce peintre qui se plaisait à peindre des scènes paysagères étranges et fantasmagoriques. En même temps Butor réussit à accentuer les éléments importants pour sa propre écriture en

15) M. Butor : *L'embarquement de la Reine de Saba*, Paris, La Différence, 1989, p. 17.

16) M. Butor : *Improvisations sur Michel Butor : écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 215.

17) Ce dont s'aperçoit Leon S. Roudiez : « Le réel et la peinture : Comment décrire ce qui se dit ? », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 168.

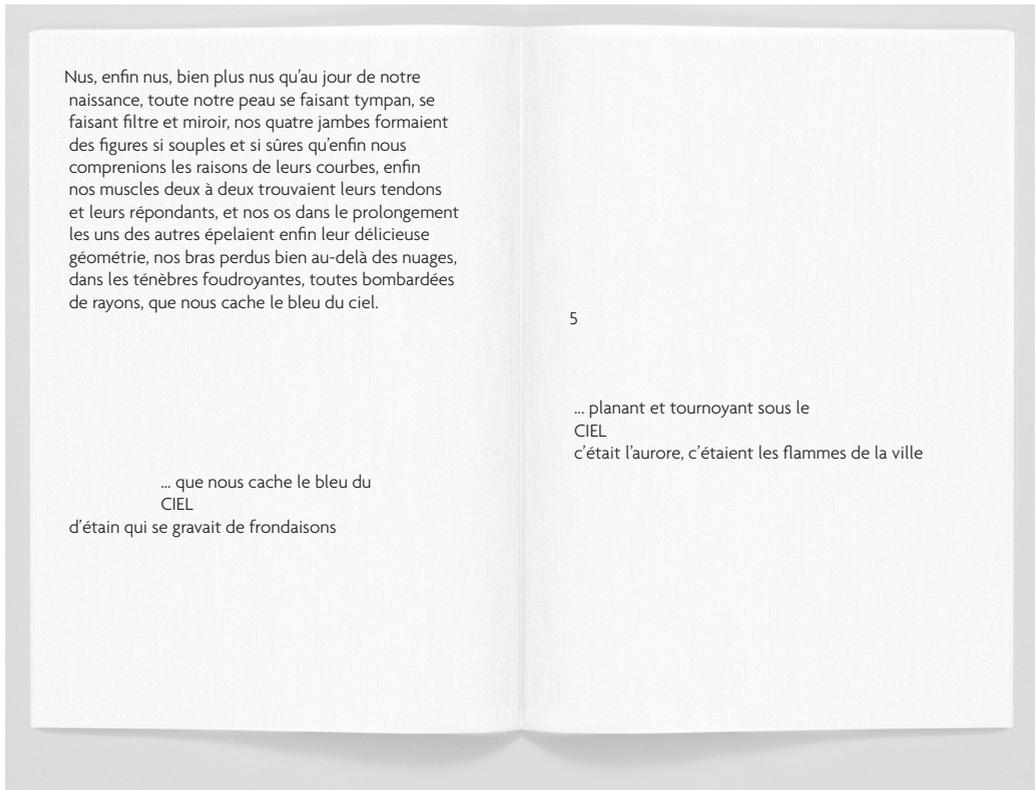
18) Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 145.

réflétant ses phobies et obsessions personnelles. Dans *L'embarquement de la Reine de Saba*, au contraire, le texte est indiscutablement plus riche en signification, surtout par l'introduction dans un réseau intertextuel qui dépasse les limites des cultures. Néanmoins, il ne faut pas oublier que ce tableau figure également dans le système des relations interpicturelles, c'est-à-dire réagit et renvoie aux représentations précédentes de l'histoire de la reine de Saba et du roi Salomon. Le motif de leur rencontre, qui est en effet un événement assez marginal, exige déjà des connaissances excédant son cadre. Il apparaît que l'enrichissement que Butor apporte à « La conversation » contient des éléments plus personnels, plus intimes. Butor y laisse refléter ses émotions et des informations sur son écriture. Par contre dans *L'embarquement de la Reine de Saba*, il met en place le réseau de ses lectures et connaissances, le texte est plus « savant ».

Le niveau personnel est également accentué dans le second texte du volume, « **Rencontre. Sur cinq eau-fortes d'Enrique Zañartu** ». Ce texte correspond parfaitement aux eaux-fortes abstraites de Zañartu, pourtant nous dirions qu'il est beaucoup plus nettement érotique parce que les images inspiratrices n'ont rien d'explicite. Butor y introduit tout d'abord le je qui mène un monologue. L'errance originelle du narrateur mute progressivement en prospection du corps féminin, conçu comme un paysage, pour arriver finalement à la fusion des deux corps. Ainsi est instauré l'ordre successif qui organise la matière abstraite des tableaux. Lucien Giraudo remarque que le texte accorde une importance essentielle aux sensations tactiles<sup>19</sup>, ce qui pourrait contribuer au fort effet érotique final. Léon S. Roudiez est persuadé que c'est son propre désir [de Butor] qu'il y rejoint<sup>20</sup>, en d'autres mots qu'il y projette ce qu'il veut y voir. Le passage à l'intimité est encore accentué par le fait que ce récit est plus proche de la poésie :

19) Lucien Giraudo : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 74.

20) Leon S. Roudiez : « Le réel et la peinture : Comment décrire ce qui se dit ? », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 170.



Cet enrichissement suscite la question de savoir dans quelle mesure ce sentiment de manque est éprouvé par d'autres spectateurs, autrement dit, si ces éléments supplémentaires sont encodés d'une manière ou d'une autre dans le tableau en question. Nous recourrons encore une fois à Léon S. Roudiez : « Il est fort possible qu'une autre personne contemplant les premiers n'éprouve aucun sentiment de manque, ou alors que ce manque soit ressenti d'une manière complètement différente – de manière purement formelle, par exemple<sup>21</sup>. » À notre avis, ce manque est encodé ou plutôt non-dit, dans « L'Embarquement » car Lorrain a choisi des personnages fortement chargés de symbolique. Ceci dit, il les met en scène dans une situation peu importante quiconque, qui n'a rien à voir avec leur histoire. Ce tableau, qui nécessite un spectateur instruit, invite à développer la situation. Butor a choisi la voie intellectuelle et joue sur la valeur intertextuelle des personnages. Pourtant, il est indiscutable qu'il y ajoute des éléments relatifs à ses obsessions personnelles, ce qui est également le cas de « La Conversation ». Dans ce texte nous pouvons aussi relever des liens intertextuels, essentiellement ceux qui se réfèrent aux autres textes de Butor. Dans ce sens, « Rencontre » se montre le plus subjectif et reflétant de la manière la plus intense le désir de Butor.

21) *Ibidem*, p. 171.

Néanmoins, Zañartu nécessitait un plus grand investissement de la part de Butor car il est non-figuratif, abstrait et de surcroît surréaliste. La différence des procédés est liée à la nature de l'image et aussi à la personne de l'artiste. Le texte, fait à partir de peintures abstraites, est plus difficilement transposable au verbal. Il propose ainsi un espace plus large à l'imagination du poète. « Le texte, qui s'élabore dans le voisinage des images, tente de les travailler, de faire entame ou entaille, d'agir comme un acide textuel à la fois à travers la continuité narrative, à travers la description des lieux comme scène, [...]. À cet égard le texte relève de l'ordre de la suppléance : non seulement miroir de l'œuvre mais aussi son envers ; non seulement l'équivalent textuel de l'œuvre plastique, mais aussi le lieu plastique réintégré dans la poésie.<sup>22</sup> »

Un rôle non négligeable joue aussi le fait que Butor connaît personnellement cet artiste chilien et qu'il avait déjà écrit des textes à son intention.

Butor veut guider le spectateur, lui proposer une lecture idéale du tableau en question. Il relie des éléments épars, les recompose de manière à y introduire une bribe de récit plus ou moins cohérente. Ceci est patent en particulier dans « La Conversation » et « Rencontre » où Butor introduit une histoire qui relie et donne une succession logique et temporelle aux éléments de ces tableaux. La temporalité est à la fois privilège et défaut de la littérature en comparaison avec la peinture, qui de sa nature saisit parfaitement l'espace et la simultanéité parce qu'elle donne à voir tous les éléments à la fois. Par contre, la littérature est en principe soumise à la suite temporelle de la simple raison que l'enchaînement des signes linguistiques est linéaire et ne peut être perçu que dans le temps, de même que la lecture du texte. Ainsi Butor, en re-racontant les images, remplace l'arrangement spatial par le temporel.

Le second groupe de textes que nous discernons dans le volume est celui des écrits qui aspirent à véhiculer l'effet esthétique suscité par l'image. Cet effort de peindre avec des mots est le plus apparent dans les quatrième, cinquième et sixième textes.

« **Cycle. *Sur neuf gouaches d'Alexandre Calder*** », texte central, selon Waelti-Walters texte-clé du volume en raison des techniques appliquées. Pour la première fois publié en juin 1962<sup>23</sup>, dans « La Hune » au nombre limité de 500 exemplaires. L'insertion dans *Illustrations* lui a apporté en premier lieu des ajouts en italique. Néanmoins, il ne s'agit pas d'ajouts au sens propre du terme car ce sont des expressions reprises du texte et assemblées dans différentes combinaisons. Cette fois-ci le texte n'est pas divisé en parties numérotées en fonction du nombre de gouaches, mais la mise en page laisse deviner que chaque page correspond à une gouache différente. Le noyau de chaque page est formé par un paragraphe décalé en bloc à droite précédé ou suivi d'expressions dont l'assemblage est fondé sur les variations de la matrice de base. Cette matrice inaugure et clôt tout le cycle :

22) Lucien Giraud : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 76.

23) Il est à noter que c'est la même année de la sortie de *Mobile*.

Vers le soleil rouge,  
 Dans le jour tout blanc,  
 Sous la lune blanche,  
 Sur la terre blanche et noire,

Aux pures variations de cette matrice qui concernent les couleurs et les parties du jour s'ajoutent les variations des expressions en italique reprises des autres paragraphes-noyaux :

Dans le soir tout gris où *trois grands roseaux s'épanouissent en chevelures  
 exquis,*

Sous la lune rouge, à *l'horizon rouge vertigineux, sur les irrigations  
 de la terre,*

Sur la terre grise aux casiers remplis de trésors : *une trémie de sel, une  
 volute, un poisson du fleuve, les graines flagellées, les sangsues  
 et anguilles,*

Parmi les lichens et les nuages, nageant de toutes leurs nageoires de fer,  
 se vissant dans l'air de toutes leurs  
 hélices tranchantes, s'agrippant de  
 toutes leurs épines et griffes affûtées  
 comme des poinçons, dérivant en  
 pleine brume, en plein bouillon grouil-  
 lant d'espèces

Vers le soleil rouge dérivant *en pleine brume, ah, le capturer, l'enlacer,  
 l'étreindre, cet astre !* (p. 84)

Le paragraphe en caractères romains est le noyau de la page et représente les caractéristiques de la gouache concernée. Pour une meilleure démonstration des changements effectués lors de la mise en volume d'*Illustrations*, nous allons reproduire la page citée ci-dessus en y marquant les numéros des pages d'où sont reprises ces expressions. Afin de signaler les reprises des autres paragraphes-noyaux nous allons les souligner, tandis que pour montrer les expressions-sources qui sont répétées dans les autres pages, nous les feront apparaître en gras. Le chiffre entre les parenthèses renvoie à la page (la page exemple est 84).

Dans le soir tout gris *où trois grands roseaux s'épanouissent (82) en chevelures  
exquises, (85)*

Sous la lune rouge, à l'horizon rouge vertigineux, sur *les irrigations  
de la terre, (89)*

Sur la terre grise *aux casiers remplis de trésors : une trémie de sel,(81)  
une volute,(81) un poisson du fleuve,(81) les graines flagellées,  
les sangsues et anguilles, (83)*

**Parmi les lichens et les nuages, (83) nageant (83) de toutes leurs  
nageoires de fer,  
se vissant dans l'air de toutes leurs  
hélices tranchantes, (88)  
s'agrippant de  
toutes leurs épines et griffes affûtées  
comme des poinçons, **dérivant en  
pleine brume, (84)** en plein bouillon  
grouillant d'espèces**

Vers le soleil rouge *dérivant en pleine brume,(84) ah, le capturer,  
l'enlacer, l'étreindre, cet astre ! (86)*

Tout dans ce texte tourne autour des séries de mots qui se répètent : soleil – lune – terre – jour/matin/soir et rouge – blanc – noir – jaune complétées par les mots alternants : graines, roseaux, spirales, feuilles, lichens. Cette alternance donne l'idée du mouvement et du renouvellement. Ce texte illustre assez fidèlement les images inspiratrices, ce qui explique non seulement le choix du lexique mais aussi l'organisation du texte. Si Calder affirme que son expérience esthétique décisive était le « spectacle du soleil et de la lune illuminant ensemble la tombée du jour sur la mer<sup>24</sup> » nous ne pouvons pas être surpris de la présence itérative et insistante de ces termes dans le texte butorien. Ses gouaches sont des tableaux abstraits où l'expression joue en premier lieu strictement sur l'opposition du blanc, du noir et du rouge, les seules autres couleurs pouvant encore intervenir étant les couleurs primaires. Par contre le choix des formes est illimité, ce qui vaut aussi pour les textures. En effet, on pourrait dire que ses peintures correspondent à la réduction unidimensionnelle de ses mobiles, donc on peut y trouver non seulement des disques, ovales, triangles, tiges, spirales, mais aussi des têtes de personnages et d'animaux, des formes naturelles. Il est possible de découvrir plusieurs points communs entre l'entreprise de Calder et les tentatives de Butor, en particulier la fascination pour la représentation du mouvement – mais les gouaches caldériens réduisent le mouvement

24) <http://www.arteseleccion.com/ventanas/autor/autor.php?idioma=fr&id=183&autor=>

à une seule dimension, le fixent dans un moment figé. Butor, par la répétition systématique et sérielle des expressions, leur redonne la mobilité et la mouvance. De plus, les couleurs alternant dans le texte affichent une forte congruence aux tableaux.

Butor dépasse les images en leur rendant ce qui leur manque le plus – le mouvement, tout en respectant le dessein global du peintre. Son ajout excède le niveau personnel, c'est-à-dire que Butor n'y inclut pas ses textes précédents, il vise uniquement l'effet esthétique provoqué par l'image.

Ceci n'est plus vrai dans « Litanie d'eau. Sur dix ou plus exactement quinze eaux-fortes de Gregory Masurovsky », où Butor déploie ses principaux procédés créateurs et introduit ses textes antérieurs pour arriver à saisir l'effet esthétique qu'il ressent en regardant les eaux-fortes de Masurovsky. Cet artiste fait partie des proches de Butor, chaque volume d'*Illustrations* reprend le texte d'une ou de plusieurs œuvres en collaboration avec lui (« Comme Shirley », « Missive mi-vive », « L'œil des Sargasses », « Western Duo »).

L'arrangement et la composition des dix parties de « Litanie d'eau » sont systématiques et obéissent à des règles strictes. Chaque partie est intitulée par un titre qui ne figure pas dans la version primitive, on pourrait y voir une certaine relation aux images inspiratrices : glacier, calice, torrent, enfant (il est bien possible qu'il s'agisse des titres de Masurovsky lui-même mais nous ne sommes en mesure d'en avoir la certitude). Parfois ces titres ont plutôt rapport à la technique d'écriture<sup>25</sup>, par exemple le titre de la seconde partie, « phrase », avertit le lecteur de l'orientation à la langue et au texte. C'est également pour la première fois qu'apparaissent des citations, ce qui est aussi un élément autoréflexif de la langue. Ce qui est certain, c'est qu'il est impossible au lecteur qui ne connaît pas les gravures de comprendre la motivation du titre puisque rien dans le texte n'y renvoie. L'exemple de la quatrième partie le prouve suffisamment. L'image originale montre une sorte de boule qui se dresse sur une tige hors de l'eau. Ceci est traduit dans le texte par des séries de mots dont les variantes apparaissent régulièrement dans tout le texte (nous les mettons en gras) :

« œuf vert se raidit enfle **sphère** noire s'arque monte » (8<sup>ème</sup> ligne de la 1<sup>ère</sup> strophe)  
 « **coquille** noire dans l'eau de fonte se cabre **météore** noir » (1<sup>ère</sup> ligne de la 2<sup>nd</sup> strophe)  
 « à l'horizon de nickel s'étend **sphère** violette roule frémit  
 sur son pédoncule violet à l'horizon de fonte s'allonge » (8<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> lignes de la 2<sup>nd</sup> strophe)  
 « **cercle d'eau** d'étain sur le ciel de nickel se gonfle se love » (1<sup>ère</sup> ligne de la 3<sup>ème</sup> strophe)

Néanmoins, le lecteur ne pourra jamais établir ce lien sans connaître la gravure.

Revenons encore à la seconde partie dont le titre mentionné ci-dessus prévoit l'orientation vers la textualité, ce qui se manifeste au premier plan dans le lexique : la vie de cette eau ne se limite pas à mouvement mais elle commence à « chuchoter », « murmurer », « hurler » et « grogner » « une phrase une seule phrase interminable un horizon de

25) Butor dit à ce propos qu'il s'agit toujours d'un mot choisi de la troisième strophe. In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, Paris, U.G.E., 1972, p. 247.

phrases », « une mer de phrases » qui résonnent « une eau de mots » pour « éclater » en « vague de phrases » et finalement « s'adoucir » en « livre de larmes ». Ceci s'accroît à la cinquième partie où l'intertextualité devient débordante : « mer de mots, mots d'eau, mer de lignes, eau de signes, phrase ».

Chaque partie est introduite par une suite de mots qui sert de matrice. En effet, il s'agit toujours d'un vers (d'une ligne) extrait de la dernière strophe qui représente la base pour les permutations du lexique fondamental de la partie entière. Prenons exemple de la première partie « Glacier » où nous les mettons en gras :

*pétales d'or blanc fouets du vent du ciel flammes d'eau grise*

Sur la page suivante le premier paragraphe :

Va **grise** revient s'étale **grise** vague enfle roule  
chevelure **gris** d'argent va vient lame **grise** revient  
sous le soleil **d'eau** s'étend s'étale **eau** douce **grise**  
**pétales** de la claire mer l'horizon **gris** le soleil d'argent  
**le ciel** s'allonge **flamme grise** monte montagne **blanche** roule  
croule va s'aplanit soie **grise** vient respire velours **gris**  
une phrase **l'eau** une longue phrase l'horizon blanc revient  
vague la mer blanche se calme huile pétrole essence vin  
s'étend lame d'argent frémit fil phrase s'étale **grise**  
sous **les flammes** d'argent

Le choix des expressions matricielles reflète la gravure inspiratrice. En effet, la première eau-forte ressemble à une fleur énorme qui s'élève d'une masse d'eau vers le ciel et dont les pétales peuvent ressembler à des flammes et à des fouets. Cette eau n'est pas très agitée, ce qui pourrait expliquer les verbes : s'étale, s'étend, s'allonge, se calme, etc. Ceci est valable pour toutes les matrices qui font jouer les interprétations et aussi descriptions possibles des gravures.

En comparaison aux gravures, il est évident que le texte tente de mimer les images, voire de les animer. Dans le cas de « Litanie d'eau » il s'agit d'exprimer le mouvement d'eau. Dans « Cycle », c'était le mouvement d'objets mobiles. Nous pouvons aussi observer le même procédé dans 6 810 000 litres d'eau par seconde, où c'est le texte de Chateaubriand qui doit « couler » à travers tout le texte pour mimer les chutes d'eau. Par ailleurs, ce dernier texte est un intertexte important de « Litanie d'eau » qui est le premier texte du volume où Butor exploite de manière exorbitante l'intertextualité et en particulier la pratique de réécriture. Leur application mérite une analyse détaillée.

Avant d'entrer dans l'analyse, il s'avère essentiel de préciser la terminologie employée. Tout d'abord la *réécriture*. Nous empruntons ce terme à Anne-Claire Gignoux qui dans son étude *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*<sup>26</sup> distingue

26) Paris, PUF, 2003.

la *réécriture* comme un cas particulier d'intertextualité qui devrait être motivé et obligatoire<sup>27</sup>. Elle introduit ce terme et le distingue du terme couramment utilisé de *réécriture* (en anglais *rewriting*) qu'elle réduit au domaine de la généalogie du texte, c'est-à-dire au fait de retravailler des brouillons de la version finale du texte. Elle définit trois types de *réécriture* : la *réécriture intertextuelle* qui ressemble beaucoup à l'intertextualité classique consistant à la reprise de texte de quelqu'un d'autre, la *réécriture intratextuelle* reposant sur la répétition des fragments d'un même texte et la *réécriture macrotextuelle* où l'auteur reprend des passages de ses autres œuvres. Au centre de son attention se trouvent les deux dernières du fait qu'elles étaient abondamment exploitées par les nouveaux romanciers. Son concept de *réécriture* couvre la répétition systématique des éléments d'un autre texte qui s'étend tout au long du texte, c'est-à-dire qu'elle exclut par exemple la citation isolée ou l'allusion simple.

Butor dépasse dans « Litanie d'eau » la pratique de la *réécriture intratextuelle* qui est la base du cycle des *Illustrations* pour puiser dans *Mobile, Description de San Marco, Votre Faust et Réseau aérien, 6 810 000 litres d'Eau par Seconde (Étude stéréophonique)*<sup>28</sup>, ce qui le déplace dans le domaine de la *réécriture macrotextuelle*. Cette fois-ci il va encore plus loin pour emprunter à Chateaubriand, Mallarmé, Goethe, Marlowe, Pétrarque et Gongora en indiquant non seulement les intertextes (à l'exception de Chateaubriand et Mallarmé dont il n'indique que les noms) ce qui est du jamais-vu chez Butor qui, malin, aime jouer à cache-cache avec son lecteur, mais aussi en ajoutant les traductions des segments de textes repris, car les citations sont en langue d'origine. Peut-on le comprendre comme le moment où Butor a heurté la limite de l'intertextualité? Ou si ce ne sont pas les limites de l'intertextualité elles le sont du moins de son intelligibilité et de son but didactique.

Divisé en dix parties, le texte a subi des changements considérables par rapport à la version primitive dans l'édition de luxe comprenant les gravures de Masurovsky. Butor lui-même la décrit comme « constituée par les cinquante strophes de dix lignes généralement longues ». Effectivement, le texte primitif se compose de paragraphes de même taille, arrangés en blocs alternés par des blancs et des images. L'inclusion dans le volume d'*Illustrations* apporte à première vue l'accroissement du texte. Butor y ajoute non seulement les extraits des auteurs cités ci-dessus mais reprend aussi des segments de ses propres textes, qu'ils s'agisse de phrases entières ou de mots isolés. Toutes les *réécritures* sont marquées par une police de caractères différente, le plus souvent en italique ou en majuscules.

Le principal dénominateur sémantique commun de ces intertextes est le motif d'eau, quelle que soit sa forme ou signification. Or, le réseau des intertextes mis en jeu est plus complexe et relève d'une hiérarchie : Butor lui-même y distingue trois groupes, dont le premier comporte trois poèmes entiers de Mallarmé (*Brise marine, à la Nue accablante tu, au seul Souci du voyageur*) « choisis pour leur qualité d'achèvement et quasi fermeture

27) Obligatoire non dans le sens de la réception mais dans le sens de son incontestabilité dès qu'elle est perçue dans le texte. Cf. Gignoux p. 18.

28) Paris, Gallimard 1962 ; Paris, Gallimard, 1963 ; Paris, Gallimard, 1962 ; Paris, Gallimard, 1962 ; Paris, Gallimard, 1965 – nous allons expliquer plus tard pourquoi nous y comptons également *Étude stéréophonique* même si ce texte a été publié un an plus tard que *Illustrations I*.

aussi bien que pour leur thématique marine<sup>29</sup> », le second est formé par ses propres livres : *Description de San Marco, Mobile, 6 810 000 litres d'Eau par Seconde, Votre Faust et Réseau aérien* et le troisième groupe comprend les auteurs qu'il a utilisés dans *Votre Faust*. La distinction de Butor est tout d'abord auctoriale, plutôt intuitive. Néanmoins, comme ces intertextes différents possèdent différents statuts et degrés, il serait très utile de les ranger plutôt en fonction de leur statut intertextuel et donc en fonction de leur participation à la construction du sens du texte dans son ensemble.

Il s'avère qu'une des clés de « Litanie d'eau » se trouve dans *Description de San Marco*, publié en 1963. Butor y tente de donner la description totale de la fameuse basilique en embrassant tout ce qu'elle comporte, y compris les minutieux détails architecturaux, l'ambiance de vieux récits bibliques<sup>30</sup> qu'il re-raconte lors du déchiffrement des inscriptions presque illisibles sur les tableaux et les fresques, des bribes de conversations de touristes, bref, de transmettre son *genius loci*<sup>31</sup>. Le texte, à la recherche de l'idéal de sa propre construction, est fortement autoréflexif. En effet, Butor réfléchit comment saisir le plus efficacement possible la totalité architecturale et l'effet subjectif produit par la basilique :

Comment creuser le texte en coupoles ? Comment réaliser une nappe de texte qui passe d'épisode en épisode, de détail architectural en détail ? (p. 46)

*Description de San Marco* est précurseur d'*Illustrations* également par sa collaboration créative avec une œuvre d'art qu'est la basilique de San Marco. Dans ce cas, il s'agit d'une œuvre d'art complexe qui contient d'autres œuvres d'art ayant une matérialité différente mais qui pourtant font partie de sa structure: fresques et tableaux. Et toute cette picturalité est marquée par l'omniprésence de texte matérialisé tout d'abord par les inscriptions latines dans les scènes bibliques :

Pas seulement une architecture de briques et de marbres et de petites cubes en verre, mais une architecture d'images, mais une architecture de textes. (p. 26)

D'ailleurs, la Bible est un intertexte énorme de *Description de San Marco* et dans ce cas la présence de ses textes exemplifie la conviction de Butor que la peinture ne se passe pas de texte et que nous ne sommes capables de voir qu'à travers le texte<sup>32</sup>. L'omniprésence textuelle se propage en outre dans les paroles profanes de visiteurs qui n'ont souvent rien à voir avec le thème, pourtant représentent l'élément incontournable de la vie de la basilique. Butor a consacré à cette relation de l'image au texte plusieurs réflexions

29) Butor in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, Paris, U.G.E., 1972, p. 248.

30) Le rôle de la Bible est d'autant plus important que ses récits guident toute la visite de la basilique.

31) MB in *Entretiens I* : « Naturellement, mon livre n'est pas une photographie plate du temple : il est une façon de l'approcher, de tourner autour, de le pénétrer. Il est aussi, parfois, une interprétation, une tentative de déchiffrement. », p. 229.

32) P.ex. in *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969 : « Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale », p. 8, « [...] l'illustration paraît dans son emboîtement de commentaires », p. 14.

théoriques. Effectivement, c'est le problème qui l'a toujours préoccupé, non seulement sous perspective phénoménologique mais évidemment aussi au niveau créateur. Cette omniprésence de texte ne se limite pas à la présence effective et littérale mais elle se traduit entre autres par la métonymie d'eau. Cette eau en mouvement, variable, connote l'instabilité et l'imprécision de notre capacité de maîtriser la langue en tant qu'instrument de connaissance et de communication :

Ces phrases, ces mots, ces slogans, roulant les uns contre les autres, s'usant les uns les autres comme des galets, avec des violences soudaines, tels des rocs, avec des plages de sable où tout est pulvérisé, avec des moments de tumulte – on est recouvert par la vague – et puis des accalmies, une grande nappe de silence qui passe. (p. 12)

De cette bruine de Babel, de ce constant ruissellement, je n'ai pu saisir que l'écume pour la faire courir en filigrane de page en page, pour les en baigner, pour en pénétrer les blancs plus ou moins marquées du papier entre les blocs, les piliers de ma construction à l'image de celle de Saint-Marc. (p. 13)

Je n'ai pu conserver que quelques pointes, les crêtes, comme un peintre qui dessine une mer un peu agitée, juste ce qu'il fallait pour faire tourner ce murmure (...)

Car l'eau de la foule est aussi indispensable à la façade de Saint-Marc que l'eau des canaux à celle des palais. (p. 14)

A cette connotation intellectuelle s'ajoute la métaphore instaurant le rapport entre l'eau et la foule. En décrivant les quantités énormes de visiteurs dans leur déplacement toujours identique, Butor met en pratique le vocabulaire qui rappelle le roulement incessant de l'eau et que nous retrouvons ensuite dans « Litanie d'eau » :

Les gens sous les arcades, les gens qui regardent les vitrines, qui se retournent, hésitent, s'interrogent, qui reviennent, passent de l'ombre au soleil à l'ombre au soleil à l'ombre ; (p. 10)

Butor s'explique à propos de l'eau dans *Description de San Marco* dans l'entretien avec Claude Couffon : « Il s'agissait pour moi d'établir un texte mobile qui glisserait entre les blocs stables du texte. Ce texte évolue, il devient de plus en plus poétique vers l'intérieur, et se fait tout à fait trivial à la fin. Pourquoi ce procédé ? Parce qu'il y a, à Venise, un élément essentiel dont il fallait que je trouve l'équivalent : c'est l'eau, l'eau qui accroche la lumière et qui la réfléchit, l'eau qui baigne Saint-Marc. Or j'ai été frappé par les rapports qui existent là-bas entre l'eau et la foule. J'ai compris que je pouvais utiliser les murmures de la foule pour donner la sensation de l'eau.<sup>33</sup> » Voilà comment ce texte est complexe, rien n'y est fortuit. La fluidité de ces bribes de conversations est accentuée par l'italique coulant autour des parties descriptives stables.

La *Description de San Marco* constitue ainsi le mode d'emploi pour le lecteur de « Litanie d'eau ». L'importance de *Description de San Marco* et du texte de Chateaubriand

33) *Entretiens I*, p. 229n.

repose sur plusieurs raisons. La première concerne la fréquence de l'apparition des intertextes dans le texte final, autrement dit la distribution et le taux de leur coopération à la construction du sens. Or, il se montre que la *Description de San Marco* et le texte de Chateaubriand y sont présents systématiquement dès le début tandis que les autres intertextes n'apparaissent que ponctuellement dans les septième, huitième et neuvième parties. Une autre raison, non des moindres, repose sur le statut intertextuel différent de ces intertextes. La reprise du propre texte relève de la *réécriture macrotextuelle* où l'on peut s'attendre à la connaissance absolue de l'intertexte y compris son intentionnalité et l'arrière-plan. Nous pouvons supposer la connaissance intime également dans le cas du texte de Chateaubriand étant donné le fait que Butor en a usé dans son étude sur les chutes de Niagara. Néanmoins, la raison la plus forte est la complexité et le caractère structural de l'œuvre entière de Butor qui est un vaste réseau des éléments interactifs et communiquant les uns avec les autres. Étant donné qu'il ne cesse de poursuivre son but artistique en améliorant et développant continuellement ses procédés créateurs, il va sans dire qu'il établit un fort lien au texte où il tâchait d'accomplir un objectif semblable. En premier lieu il s'agit de l'entreprise qui consiste à collaborer avec une œuvre d'art quelle que soit sa forme matérielle, donc y compris l'œuvre architecturale. Ensuite, c'est le même savoir-faire, la même approche de la réalité artistique. Le dénominateur commun le plus important repose sur l'omniprésence du fondement textuel de la perception du monde. Les deux textes insistent sur le fait que, même si de manière différente, le texte structure notre appréhension du monde et que c'est à travers le langage que nous sommes (in)capables de saisir et par conséquent décrire la réalité<sup>34</sup>. La troisième raison est tout simplement sémantique – le motif d'eau.

Le renvoi à Chateaubriand est curieux au sens où il s'agit d'une double relation intertextuelle ; d'une part la relation est simple et renvoie à l'intertexte de base qui est le texte de Chateaubriand, d'autre part la relation est du second degré car il faut y voir également le Chateaubriand retravaillé dans *Étude stéréophonique*. Butor le situe ainsi dans la hiérarchie intertextuelle au niveau de ses propres textes cités ici (*Description de San Marco*, *Étude stéréophonique*). La construction du sens (et du référent) est très complexe : au fond ce sont les chutes du Niagara, une masse d'eau énorme, qui devrait ajouter à l'illustration de l'eau des images d'eau de Masurovsky par la comparaison ou par le parallélisme, ensuite c'est la relation compliquée des intertextes particuliers.

En ce qui concerne les *réécritures*, la première survient dans la seconde partie dont il a été déjà signalé la particularité à propos du titre. Il en est question d'une *réécriture* de Chateaubriand via *Étude stéréophonique* qui devient ainsi son intertexte de premier degré. La *réécriture* apparaît sous cette forme :

*Elle est formée, elle est formée, elle est  
formée par la rivière, par la rivière...*

34) C'est aussi la raison pour laquelle il se sert de tant de textes non-artistiques : « [...] dictionnaires, encyclopédies, catalogues, annuaires, indicateurs, guides, manuels, qui sont constitués par les éléments communs à d'innombrables récits possibles, qui sont comme des nœuds du tissu de récit qui nous enveloppe et à travers lequel nous voyons le réel. », *Répertoire II*, p. 294.

alignée à droite, dans l'espace vide de la moitié supérieure de page qui est, comme le lecteur peut vite comprendre, réservé à tous les éléments intertextuels. Ce qui ne nous permet pas d'instaurer le lien simple et direct à Chateaubriand, c'est justement cette rythmicité fondée sur la répétition au sein de la citation qui n'est pas propre à Chateaubriand mais qui domine *Étude stéréophonique*. C'est également la raison pour laquelle nous sommes persuadée que même si *Étude stéréophonique* a été publié un an plus tard, Butor l'avait incluse déjà dans « Litanie ». Chateaubriand, dans son illustre description des chutes du Niagara, s'exprime en phrases logiques et linéaires, ce qui n'est pas le cas de Butor reprenant ces descriptions dans son *Étude stéréophonique* où il les transforme en texte mimant le tempo du Niagara et son parcours, le texte capable de « nous fournir un équivalent verbal de ce monument liquide en perpétuel mouvement »<sup>35</sup>. Rappelons que *Étude stéréophonique* a été faite à la commande de la radio, et était donc destinée avant tout à l'écoute. Le texte originel de Chateaubriand est purement descriptif sans que les procédés poétiques tels que répétition, rythme, allitération et d'autres soient appliqués.

Dans la partie intitulée « Calice », l'intertexte de Chateaubriand (et de Butor) est remplacé par les dix premiers vers de la « Brise marine » de Mallarmé. Le lecteur en est averti à la page précédente par la brève indication allusive « quant à la littérature » renvoyant directement au texte mallarméen « Quant au livre ». Le texte butorien lui répond en écho par le choix du lexique :

BRISE MARINE

LA CHAIR EST TRISTE, HÉLAS ! ET J'AI LU TOUS LES  
LIVRES.  
FUIR ! LÀ-BAS FUIR ! JE SENS QUE OISEAUX SONT  
IVRES  
D'ÊTRE PARMIS L'ÉCUME INCONNUE ET LES CIEUX !  
RIEN, NI LES JARDINS REFLÉRÉS PAR LES YEUX  
NE RETIENDRA CE CŒUR QUI DANS LA MER SE TREMPÉ  
O NUITS ! NI LA CLARTÉ DÉSÉRTE DE MA LAMPE  
SUR LE VIDE PAPIER QUE LA BLANCHEUR DÉFEND  
ET NI LA JEUNNE FEMME ALLAITANT SON ENFANT.  
JE PARTIRAI ! STEAMER BALANÇANT TA MATURE,  
LÈVE L'ANCRE POUR UNE EXOTIQUE NATURE !

De nickel qui vient revient s'étend s'étale l'eau une phrase  
une seule phrase qui se love sous le ciel qui s'incurve s'enroule  
se creuse à l'horizon calice lèche la mer suce lape ploie somnole  
sous le ciel une phrase d'eau qui se stabilise s'immobilise vibre

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

à l'horizon tape claque s'atténue mer de phrases qui s'allongent  
 sous le ciel enfle monte phrases d'eau qui roulent croulent  
 sur l'horizon vont viennent reviennent paragraphes s'étendent  
 sous le ciel d'or s'étaient en mer violette s'allongent  
 s'amincissent rides noires sur l'eau d'or s'effilent tourbillon vert  
 à l'horizon courent écume s'émeuvent transparents s'élançant au ciel  
 ( p. 127)

Il serait plus adéquat de dire que c'est la « Brise marine » qui répond en écho au texte butorien puisqu'elle y a été ajoutée ultérieurement. Effectivement, on aborde ici le problème fondamental de l'intertextualité concernant la chronologie. Celle-ci incite de violents débats sur le caractère intentionnel et conscient de l'intertextualité qui est étroitement lié à la problématique du lecteur. Le point de vue lectorial apporte toujours de l'anarchie car le lecteur n'est jamais saisissable et nul ne peut prévoir ses capacités et connaissances<sup>36</sup>. Butor se heurte à ce casse-tête du côté auctorial : il introduit le texte datant du 19<sup>ème</sup> siècle dans la *réécriture* de son propre texte sans que nous puissions déterminer s'il s'en était inspiré lors de la rédaction de la première version qui ne comporte pas d'intertextes étrangers, ou s'il a retrouvé ce texte plus tard et ainsi ce rapprochement serait « aléatoire ». Nous le mettons entre guillemets parce qu'il ne s'agit évidemment pas de hasard. Nous voulons ainsi seulement rappeler que Butor n'a pas touché aux textes primitifs, il n'y a fait que des ajouts, sous cette optique on pourrait donc dire que le rapprochement est aléatoire et le rapport entre ces textes a été créé a posteriori. Ce qui pourtant ne change rien au fait que dans « Litanie d'eau » qui fait partie d'*Illustrations*, cet intertexte mallarméen participe à la création de son sens, forcément différent de la version originale et devenant ainsi sa partie intégrante. Il ne faut pas sous-estimer Butor en y cherchant des liens uniquement thématiques renvoyant aux motifs proches de la « Litanie d'eau ». Rappelons les deux vers fameux « Ni la clarté déserte de ma lampe/

36) Néanmoins, il est nécessaire d'éviter la relativisation selon laquelle le lecteur peut faire avec le texte n'importe quoi sans aucune prévisibilité. Car c'est souvent l'argument des chercheurs qui préfèrent l'intertextualité au sens large et prônent ainsi son caractère aléatoire et par conséquent incontrôlable dont l'une des manifestations est, entre autres, l'anachronologie absolue où il peut être considéré comme le texte original le texte allusif, donc ultérieur, du fait que le lecteur l'a lu comme premier. Un tel arbitraire n'appartient pas dans l'intertextualité, d'ailleurs ni à la littérature en global, il y a tant de facteurs qui influencent l'appréhension du texte : à commencer par les aspects volitifs et caractériels, les circonstances de lecture, la situation de vie jusqu'aux œuvres lues ultérieurement. Et c'est une erreur fort répandue de le prendre en considération lors de l'analyse de l'optique lectoriale et des possibilités de l'interprétation. Le texte génère par lui-même son potentiel interprétatif qui englobe les interprétations pertinentes. Logiquement, il ne peut pas y inclure les textes qui n'existent pas encore au moment de sa création même si ces textes reprennent ses thèmes, motifs ou éléments structurels. Il est vrai que la lecture du texte B contenant les éléments du texte A peut enrichir ou modifier notre interprétation du texte A mais cette interprétation n'est pas pertinente vis-à-vis ce texte A non seulement en raison du caractère accidentel et aléatoire de celle-ci mais avant tout en raison des règles de base de la communication littéraire. Le lecteur (que l'on appelle implicite, idéal ou autre) n'est rien d'autre qu'une catégorie textuelle faisant partie intégrante du texte et participant à la constitution de sa signification. Par conséquent les arguments de la lecture anachronologique ne sont pas pertinents et ne peuvent être pris en considération dans la discussion sur le fonctionnement de l'intertextualité.

sur le papier que la blancheur défend » cités à maintes reprises non seulement par Butor mais aussi par beaucoup d'autres qui dissertèrent sur l'entreprise mallarméenne (et butorienne).

Pourtant le lien intertextuel n'est pas toujours seulement sérieux, c'est l'élément ludique qui joue un rôle significatif. Citons par exemple la question maligne de la cinquième partie : « *n'es-tu pas en train d'ajouter des moustaches à la Joconde ?* ». Cette allusion aux peintres surréalistes « diffamant » l'œuvre intangible pourrait être comprise comme le mode d'emploi des textes butoriens. Puisque ajouter des moustaches à la Joconde n'est rien d'autre que l'intertextualité à la Butor.

Un autre aspect frappant est que Butor ne choisit pas des *récritures* cruciales par rapport à l'intertexte et conséquemment au lecteur. Autrement dit, des *récritures* dont le lecteur pourrait facilement identifier la source grâce aux *marqueurs*<sup>37</sup> quelle que soit leur forme. D'ailleurs cette fois-ci Butor s'est vu dans l'obligation de joindre à la fin du livre les traductions et les auteurs des *récritures*. Voici l'exemple comment il met en collaboration des extraits de Pétrarque et de Marlowe :

HAVING NOW, MY GOOD MEPHISTOPHILIS,  
PASS'D WITH DELIHGT THE STATELY TOWN  
OF TRIER,  
ZEFIRO TORNA E 'L BEL TIEMPO RIMENA,  
ENVIRON'D ROUNG WITH AIRY MOUNTAIN-  
TOPS,  
E I FIOR, E L'ERBE SUA DOLCE FAMIGLIA,  
WITH WALLS OF FLINT, AND DEEP-  
ENTRENCHED LAKES,  
E GARRIR PROGNE E PIANGER FILOMELA,  
NOT TO BE WON BY ANY CONQUERING  
PRINCE;  
E PRIMAVERA CANDIDA E VERMIGLIA;  
S'effile dans le doux ciel jaune vif monte ramures sur la mer  
brune à l'horizon léger arbre chaud d'eau brune qui s'émeut roule  
WE SAW THE RIVER MAINE FALL INTO  
RHINE,  
RIHDON I PRATI E 'L CIEL SI RASSERENA;  
WHOSE BANKS ARE SET WITH GROVES  
OF FRUITFUL VINES;

37) C'est Ziva Ben-Porat (in « The Poetics of Literary Allusion, in *Poetics and the Theory of Literature*, 1, 1976, n°1, p. 105-128) qui introduit le terme de *marqueur* (marker) pour désigner un élément étranger (appartenant à un autre texte indépendant) qui déclenche l'actualisation. Le lecteur doit s'apercevoir de l'existence du *marqueur* avant qu'il ne se mette à interpréter le texte, ce qui devrait le mener à se souvenir de la forme originale du *marqueur* et à identifier le texte-source. Le souvenir de la forme originale du *marqueur* (le texte évoqué) devrait suffire à modifier et interpréter de façon plus complexe le texte nouveau. L'identification du *marqueur* ne dépend pas de l'identité formelle, le *marqué* (le même élément tel qu'il apparaît dans le texte évoqué) peut différer.

GIOVE S'ALLEGRA DI MIRAR SUA FIGLIA;

plus claire saute salée souple croule rangée d'algues jaunes  
étincelle mélodieuse lâche des lamelles brunes sur le ciel froid

L'ARIA E L'ACQUA E LA TERRA E D'AMOR PIENA :

chuchote une multiple phrase aérienne tendre douce vive légère  
chaude brune glisse claire salée souple froide multiple aérienne

OGNI ANIMA D'AMAR SI RICONSIGLIA.

tendre murmure une douce caresse brune vive et légère chaude  
perd l'horizon clair dans l'eau salée souple de la mer brune

qui frissonne froide s'effondre en multiples crinières  
aériennes qui enflent tendres dans le ciel brun

(p. 159)

Il est probable que ces intertextes ne soient pour Butor que des courants de mots servant à un jeu de combinaison sans considérer leur sens – seulement leur qualité matérielle.

Un autre fait qui nous paraît problématique du point de vue intertextuel est la relation entre les auteurs de ces extraits. Butor explique tout simplement que ce sont les auteurs qu'il a utilisés dans *Votre Faust*. Nous trouvons cette motivation très faible et surtout absolument inidentifiable car *Votre Faust* est, comme son sous-titre « Fantaisie variable genre opéra. En collaboration avec Henri Pousseur » l'indique, un opéra. Néanmoins, il a été publié sous la forme d'un enregistrement de trois disques accompagné de deux jeux de cartes<sup>38</sup>. Malheureusement, la maison d'édition (Harmonia Mundi) avait à l'époque des problèmes de distribution ce qui a selon Butor eu pour conséquence que « pratiquement ces disques n'ont jamais été distribués, et donc ils sont introuvables<sup>39</sup>. » C'est ce fait qui nous paraît le plus problématique lors de la détermination de la valeur intertextuelle<sup>40</sup> de ces textes. Car la valeur de répétition est pour une *réécriture* (ou bien une citation) cruciale, c'est son *interprétant*. Nous empruntons ce terme à Michael Riffaterre<sup>41</sup> qui le comprend comme lien entre le texte et son intertexte, c'est l'idée que l'auteur se fait de cet intertexte. Le lecteur, lors de l'interprétation du texte, devrait procéder par cet

38) Des jeux de cartes car c'est au lecteur de déterminer la suite d'action. Comme l'indique Encyclopedia Britannica, lors de la performance, les auditeurs votent un de quatre dénouements possibles. In <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/473109/Henri-Pousseur>

39) Butor retravaille cet échec dans le quatrième volume de *Matière de rêves* : « Dans *Quadruple fond*, tout s'organise autour de l'opéra naufragé *Votre Faust* », in *Qui êtes-vous Michel Butor?*, 1988, p. 312

40) Nous reprenons et modifions le terme d'Antoine Compagnon, « la valeur de répétition ». Selon cet auteur, le sens de la citation se compose de sa « valeur de signification » qui est le sens de l'énoncé dans le texte original et du complexe de ses valeurs de répétition. Les valeurs de répétitions sont les valeurs acquises par l'acte de répétition qui a transformé l'énoncé en signe. Puisque la construction de la citation est un acte métalinguistique, la reproduction d'une phrase en fait un signe et fige la signification de ce signe selon son sens dans le texte original. Le sens de la citation est produit par la différence, par le contraste de la valeur de signification et du complexe des valeurs de répétition. In Antoine Compagnon : *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 60 *et passim*.

41) Michael Riffaterre : « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique* 1-2, 1979, p. 128-150.

interprétant car la lecture directe allant uniquement du texte à l'intertexte est appauvrie et incomplète, ne percevant que les manifestations formelles de l'intertexte sans saisir ni comprendre leur signification. Cela veut dire qu'il devrait inclure cette interprétation auctoriale encodée dans le texte dans sa propre interprétation. Or, il nous semble que *l'interprétant* butorien est dans ce cas trop opaque et surtout n'est pas encodé dans le texte-même ce qui contribue à l'affaiblissement de la signification.

Le caractère ludique de la *réécriture* butorienne est manifeste aussi dans l'ampleur des segments repris des intertextes et dans leur mise en page : des *réécritures* de *Mobile* se limitent au nombre de huit très courts extraits placés toujours dans le haut de la page, dans le grand blanc, qu'il faut considérer comme des oiseaux volant au-dessus de l'eau :

*moineaux des marais,*  
*ailes rouges,*  
*alouettes des falaises,*  
*fauvettes à poitrines bleues,* (p. 145)

L'idée des oiseaux planant est suscitée non seulement par le motif des intertextes mais avant tout, également par la forme matérielle en laquelle les *réécritures* sont arrangées : « Je voulais que par sa seule typographie ce livre exprime déjà quelque chose. Je voulais que chaque page se présente comme un tableau, qu'on puisse la regarder comme un tableau et qu'elle exprime déjà quelque chose par la façon dont sont disposés les groupes de mots, les espaces, dont l'italique est encadré par le romain.<sup>42</sup> » Elles suscitent l'idée d'illustration, ce que prouve indirectement Butor quand il explique le fonctionnement des mots en italique à *Mobile* : « les italiques représentent des « illustrations ». Comme dans un dictionnaire, une série de mots où il y a un texte et des illustrations.<sup>43</sup> » Si nous restons dans les hauteurs du ciel textuelles, nous y rencontrons les nuages de *Réseau aérien*<sup>44</sup> : *Nuages, toujours les nuages, les blancs, les merveilleux, les tourmentés.* (p. 133) Le même est valable pour les *réécritures* de *Description de San Marco* dont Butor extrait seulement les conversations de touristes qui contournent le texte principal et coulent comme l'eau. Seule la *réécriture* de *Votre Faust* se limitant à l'énumération de villes se prête peu à l'interprétation et à notre avis, est très difficile à identifier comme telle même pour un lecteur connaissant l'œuvre butorienne :

42) Butor in *Entretiens I*, p. 188. En effet, tout texte contient un élément visuel même s'il n'est pas arrangé en disposition artificielle suivant des objectifs supplémentaires : « Un énoncé qui n'est pas oral constitue donc une réalité qui n'est plus purement verbale. A un niveau supérieur, tout texte constitue lui-même une image, une surface offerte au regard. », Dominique Maingueneau : *Analyser les textes de communication*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, Armand Collin, 2007, p. 57.

43) In *Entretiens I*, p. 190.

44) Paris, Gallimard, 1962.

NEW YORK

MEXICO

VIENNE

NAPLES

VENISE

(p. 151)

Comme Butor n'a pas mis dans son texte les indications pour comprendre la motivation de ses *récritures intertextuelle* et *macrotextuelle*, il perturbe inévitablement le processus de la réception<sup>45</sup>. Ce processus commence par la reconnaissance de l'élément étranger, continue par la compréhension de sa valeur de signification, c'est-à-dire que le lecteur identifie le texte évoqué, et finit par l'interprétation, autrement dit la mise en relation de deux textes, établissement d'un sens nouveau qui englobe les deux textes. C'est le moment où les valeurs intertextuelles entrent en jeu, sans interprétation il n'y a pas de valeurs de répétition mais purement répétition. C'est bien le cas des *récritures* dans « Litanie d'eau ».

Le troisième groupe réunit les textes qui ne renvoient pas aux images mais à la réalité que ces images représentent. Le point commun de ces textes est leur source visuelle - ils sont tous issus de photographies. À la différence des textes écrits à partir des peintures qui « voulaient donner envie à voir les images<sup>46</sup> », les textes sur les photographies invitent le lecteur à voyager dans ces parages, à aller admirer leur génie du lieu. Bien que nous n'ayons pas jusqu'ici appliqué le critère du support visuel, dans ce cas il nous semble pertinent car les photographies, comme mode de représentation, entretiennent une relation plus directe avec la réalité<sup>47</sup>, ce qui se reflète dans leurs composition et arrangement. Ces textes renouent avec les écrits de voyage expérimentaux, en particulier avec *Mobile, Description de San Marco* et *Réseau aérien* et ceci non seulement par la géographie mais aussi par la technique.

« **La gare Saint-Lazare. Sur des photographies de Jean-Pierre Charbonnier** » nous fait entendre la polyphonie des voix des passagers à la gare Saint-Lazare. Le texte a été élaboré à la commande de la revue *Réalités* afin de relier par la légende les photographies de Jean-Pierre Charbonnier. Le fil conducteur en est le texte situé en première moitié de presque toutes les pages : le monologue intérieur des voyageurs qui nous conduit à partir du train du matin jusqu'au dernier départ. Il saisit surtout des sensations visuelles en les commentant et nous guide par les obstacles liés au déplacement en train. Le texte intégral n'est pas disposé de façon neutre, des caractères en italique de même que des blancs interviennent, les interlignes diffèrent pour distinguer les zones temporelles de la vie de cette gare. Le texte « conducteur » attribué à la première photographie accompagne également les textes de la seconde et de la troisième. Il est lié au matin, une sorte

45) Voir à ce sujet Antoine Compagnon ou Ziva Ben-Porat, ou bien Michael Riffaterre.

46) Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 145.

47) La photographie, tout en étant une interprétation et une manipulation de la réalité, instaure (ou plutôt feint d'instaurer) un fort lien de référentialité.

de prologue généralisant les autres textes qui représentent en effet ses concrétisations particulières : dialogues – réels ou imaginaires, monologues intérieurs. Les thèmes des conversations sont typiques de ce lieu : le temps qu'il fait et l'adéquation des vêtements mis ce jour-là, l'affluence et la circulation, le programme de la soirée. Dans les monologues intérieurs des personnages se reflètent les activités issues de l'ennui : d'abord, ils observent tout simplement les gens autour d'eux, songent à des rendez-vous et aux petits problèmes de leur vie quotidienne, s'impatientent dans la queue devant le guichet. Des sensations immédiates qui passent fugitivement par la conscience sans être aperçues sont complétées par le résumé des impressions. Butor apprend à travailler le potentiel narratif des conversations et leur structure d'Apollinaire à qui il consacre un grand texte dans *Répertoire III* « Monument de rien pour Apollinaire ». Il dit à ce propos : « Apollinaire nous apprend à écouter les conversations, la polyphonie verbale, au cœur des bistrotts.<sup>48</sup> »

Dans toutes ces situations se cachent des bribes d'histoires, des récits inachevés qui parfois cachent des drames : « À travers le dialogue des foules, des quantités de petites intrigues se nouent.<sup>49</sup> » Par cette polyphonie, le texte se rapproche du *Réseau aérien*. Une même situation est quatre fois décrite dans une perspective différente. Pour produire l'effet de simultanéité, Butor laisse communiquer toutes les zones temporelles distinguées par la typographie. L'usage de la polyphonie pour décrire un lieu semble bien approprié et efficace et il a été appliqué par d'autres artistes. Pour démontrer la vitalité de cette pratique, nous voulons présenter un autre exemple, assez récent, de la symbiose du texte et de l'image qui travaille avec la polyphonie. À Prague, il y a eu une exposition sous le titre « Images des mots/Recyclage<sup>50</sup> » qui se concentrait sur l'utilisation du texte dans les arts plastiques. L'un des artistes, Jiří Černický (né en 1966) a eu la même idée que Butor de saisir l'espace d'une gare par l'intermédiaire des pensées non exprimées des voyageurs qui y passent. Tandis que Butor a utilisé des photographies de la gare Saint-Lazare et les a accompagnées de blocs de textes assemblés de manière à suggérer la simultanéité, l'artiste tchèque, évidemment pouvant profiter d'une technologie plus avancée que Butor dans les années soixante, a fait un court film en noir et blanc où courent des lignes de texte exprimant des pensées de passagers. Tout d'abord elles courent dans un tempo naturel parce que les gens passent lentement et ne sont pas nombreux. Mais petit à petit, les passants affluent et leur tempo accélère, donc les lignes du textes apparaissent sur l'écran plus vite et n'en partent plus pour finalement encombrer tout l'écran, de sorte que l'on ne voit plus la gare ni des gens, on ne voit que des ombres derrière un texte illisible. Grâce à la technologie, l'artiste atteint le même effet de simultanéité que Butor par son texte perturbé et polyphonique. Il est clair qu'il y a plusieurs différences entre les deux procédés, y compris le fait que l'artiste tchèque travaille seul et utilise un matériel différent. Pourtant, il est possible d'y révéler de fortes convergences, dont la principale consiste à la conception du lieu comme texte, ou encore

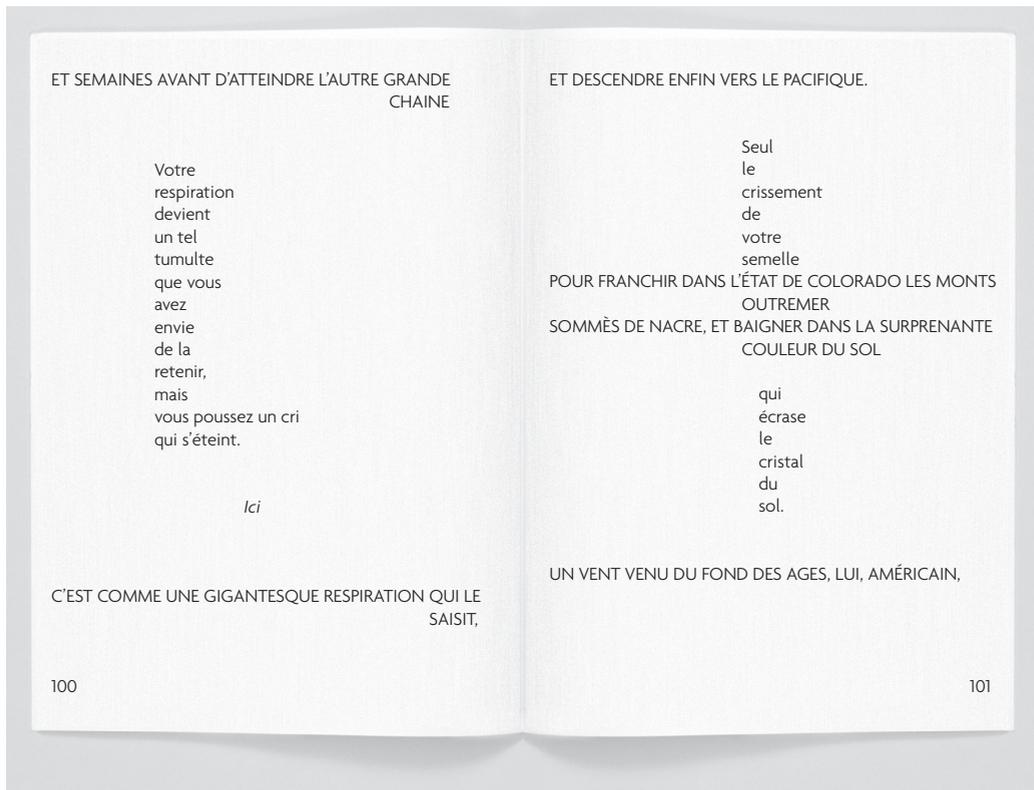
48) *Entretiens I*, p. 303.

49) *Entretiens I*, p. 229.

50) *Obrazy slov/Recyklace*, 26/6/- 31/10/2008 à Letohrádek Hvězda, Prague.

à l'idée que c'est le texte qui permet le meilleur accès à la compréhension et la saisie du lieu. L'importance de ce fait est d'autant plus grande que Černický n'est pas un écrivain mais un artiste, donc sa sensibilité artistique n'est pas en premier plan orientée vers le langage et le texte. C'est ce que nous trouvons significatif. La pertinence du projet est prouvée également par un décalage de quarante ans entre les œuvres de ces deux artistes qui pourtant poursuivent un but semblable.

« **Les Montagnes Rocheuses. Sur quatre photographies d'Ansel Adams et Edward Weston** », texte qui développe les techniques novatrices de *Mobile* auquel il est apparenté également par la région géographique décrite. Puisqu'il s'agit de quatre photographies, le texte se compose de quatre zones distinguées par la typographie et le positionnement sur la page. En haut de la page se trouve une ligne en lettres capitales racontant l'aventure des premiers pionniers à la découverte de l'ouest américain. En bas, c'est une autre ligne, également en capitales qui saisit des impressions de l'automobiliste de nos jours suivant à peu près le même chemin. Le centre est réservé au voyage en avion, toujours en capitales. Entre ces zones en mouvement se dressent les montagnes majestueuses formées de mots en italique et en caractères normaux qui essaient de communiquer leur monumentalité par des sensations auditives et visuelles.



La typographie et la mise en page place ce texte directement dans la tradition mal-

larméenne, en particulier de *Un coup de dès*. Le texte, divisé en zones, propose des parcours de lecture différents. Le texte central tente de mimer par son arrangement la réalité représentée : les colonnes de mots donnent l'impression des pics majestueux des Montagnes Rocheuses, André Helbo parle à ce propos de la « représentation typographique du sens<sup>51</sup> ». Néanmoins, il ne serait pas adéquat de parler dans ce cas de calligrammes, même si Butor disserte à plusieurs reprises de l'influence qu'Apollinaire exerce sur lui : « [...] le poète moderne par excellence, comme le type même d'un poète qui, tout en étant remarquablement nourri de littérature, et même à cause de cela, réussit à ne pas être *littéraire*, à savoir conscience aiguë qu'il a toujours gardée de la réalité *physique* du langage [...]»<sup>52</sup>. Avec Apollinaire le lie aussi l'utilisation d'un vocabulaire technique et scientifique, de mots « qui étaient très souvent censurées en littérature<sup>53</sup> ». Pourtant, comme il vient d'être dit, ces textes n'aspirent pas à la calligraphie figurative, à créer des images graphiques qui représentent quelque chose. Butor veut que devant ces pages « l'œil se mette à promener comme devant une peinture<sup>54</sup> ». Autrement dit, que le lecteur/spectateur ne poursuive pas un parcours de lecture linéaire mais qu'il emprunte des trajets différents qui lui donneront des effets de sens variés.

Le dernier texte, « **La cathédrale de Laon l'automne. Sur des photographies de Gilles Ehrmann.** » poursuit cette entreprise typographique tout en introduisant des procédés narratologiques pour atteindre son objectif. Ce texte décrit, de même que *Description de San Marco*, un monument architectural, Butor y profite des expériences acquises lors de la rédaction de ce dernier. Pourtant, la situation n'est pas pareille, l'écrivain n'a pas dans ce cas de contact direct avec l'œuvre d'art, son point de départ est la vision de quelqu'un d'autre. L'expérience est donc moyennée par une autre forme de l'art plastique. Ainsi, la perspective de description est forcément dirigée par celle des photographies. Un autre élément dont Butor ne se sert pas souvent dans *Illustrations* c'est la perspective narrative, notamment la polyphonie ce qui est évidemment lié à l'abandon du récit linéaire et du texte prosaïque en global après le Nouveau Roman.

Le texte pourrait être qualifié de poème en prose arrangé en fonction de la partie architecturale décrite. Ce qui est assez surprenant c'est qu'il n'y a pas de séries ni de matrices et qu'il s'agit vraiment du texte en phrases complètes avec un sujet, verbe et objet. Quant à la typographie, ses artifices sont limités au maniement des interlignes et l'usage des lettres en italique, mais cette dernière pratique n'est mise en place qu'une seule fois pour communiquer des sensations auditives fuyantes. Il semble que ce soient les perspectives narratives qui reprennent le rôle de la typographie. Au début c'était « nous » qui « approchions en voiture ». Ce « nous » transmet une description poétique pleine de figures et de tropes :

51) André Helbo : *Michel Butor: vers une littérature du signe*, Bruxelles, Editions Complexe, 1975, p. 151

52) « Monument de rien pour Apollinaire », *Répertoire III*, p. 274.

53) *Entretiens II*, p. 178.

54) Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 131.

comme nous montions jusqu'au bâtiment  
tels des voyageurs s'engageant sur la passe-  
relle d'un paquebot,

et guide le lecteur au cours de toute la visite. C'est un « nous » relativement objectif qui essaie de voir et connaître le plus possible. Cette perspective nous indique le déroulement de la visite, la succession des perceptions. Le « vous » de la seconde perspective nous transmet des impressions immédiates suscitées par le monument :

soudain  
vous vous apercevez  
que vous êtes fort près du bord,  
et votre cœur s'alarme,  
et vous prenez le détour  
vers la demi-chapelle suspendue  
à l'extrémité du transept;

Ces impressions concernent uniquement l'espace, son arrangement et le déplacement des visiteurs. Par l'intermédiaire de ce « vous », le lecteur se trouve directement intégré dans le texte et devient ainsi son point de repérage. Il a donc l'impression que c'est lui qui décide de la perspective et de la direction de la visite. Pour les réflexions personnelles intérieures, Butor a réservé l'intimité de la première personne<sup>55</sup> :

détour est-il possible qu'il n'y ait pas  
encore un autre et un autre là-bas, au-delà de  
ce gouffre cruciforme, est-il possible que cette  
déambulation s'achève et vais-je point trouver d'autres  
gouffres, ne suis-je point parti pour naviguer dans une étrange  
banquise d'automne percée d'abîmes en croix,

Par cette polyphonie d'idées, perceptions et sentiments qui viennent à l'esprit d'un voyageur sensible, Butor tâche de décrire le lieu « de l'intérieur ». À la différence de *Description de San Marco* qui décrit la basilique à travers des textes bibliques et qui, en dépit de la polyphonie des voix des touristes, reste toujours très impersonnel, voir rigide, « La cathédrale de Laon » nous propose un vécu vivant transmis par une conscience intériorisant ses perceptions.

55) Comme le remarque Françoise van Rossum-Guyon, « le monologue à la première personne, admirablement adapté à la description du courant de conscience dans ce qu'il a de plus intime, semble inapte à rendre les actes et les gestes », p. 157, et encore « Les actes et les objets, décrits de l'extérieur, ne sont pas sur le même plan que les pensées ou les sentiments. Avec le *vous* en revanche le monde et la conscience sont donnés d'un même coup. Les choses ne sont pas « dissoutes dans la conscience » puisque la distance impliquée par le vous permet leur description en tant qu'objets, mais cette description est en elle-même celle de la conscience qui les éprouve ou les réfléchit, p. 158 et *passim* in *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

Ce regroupement des textes nous a permis de trouver les points communs et distinctifs des techniques de base que Butor utilise lors de la collaboration avec l'œuvre d'art visuelle. Le premier groupe est représenté par les textes où Butor raconte les images. Il y introduit une histoire, et même une intrigue passionnante. Ces textes approchent de très près ses récits de rêves en créant une atmosphère fantastique pleine de fantômes d'autres livres, les siens et des étrangers.

Dans le second groupe, le langage est réduit au rôle d'un matériau qui sert à mimer les images. Butor veut peindre avec des mots et espère qu'en attirant l'attention sur leur aspect physique, il aura des équivalents des formes et des couleurs. Néanmoins, ces textes ne sont pas une simple imitation, duplication verbale du pictural. Ils enrichissent les images par une autre dimension qui leur manque, que ce soit le mouvement ou la couleur (comme c'était le cas de « Litanie » dont les gravures sont en noir et blanc). En effet, déjà la transposition dans un autre code doit être considérée comme une transformation. Le langage conçu comme un matériau change radicalement la valeur de l'intertextualité. Les intertextes ne participent plus à la constitution du sens mais sont réduits aux simples décorations ou à des traits de pinceau. C'est *Étude stéréophonique* qui préfigure le procédé.

Les textes du dernier groupe se distinguent par leur changement de référent, qui n'est plus l'image mais la réalité représentée. Cette mutation est due à leur support visuel – la photographie. Puisqu'il s'agit de photographies géographiques, Butor conçoit ces textes comme des textes de voyages et tente de saisir leur génie du lieu. À ces fins il se sert de la polyphonie narrative. Ces textes, grâce à la multitude des voix de touristes ou passagers, cachent un potentiel narratif que Butor laisse au lecteur à déployer.

Il se pose la question de savoir s'il y a un rapport entre le genre de l'image, ou bien de sa technique, et le procédé appliqué par Butor. Sans vouloir nous aventurer dans des classifications catégoriques, nous pouvons constater qu'un certain rapport existe. En effet, le troisième groupe rassemble des photographies géographiques, le second des images abstraites et non-figuratives, le point commun des œuvres du premier pourraient représenter des peintures figuratives fantastiques. Il serait donc compréhensible que Butor ait choisi pour les images abstraites et non-figuratives un langage dépourvu de signification et pour l'atmosphère fantastique des premiers textes un récit onirique.

En ce qui concerne l'absence des images, elle est frustrante. Bien que les textes invitent le lecteur à rechercher les sources visuelles et que Butor les ait conçus de cette manière, leur accessibilité difficile (il conviendrait de dire inaccessibilité) perturbe la chaîne d'information et nuit à la compréhension. Les critiques ne sont pas unanimes à ce sujet, par exemple Robert Kanters regrette l'absence de ces illustrations : « méditations sur des œuvres plastiques dont l'intérêt est peut-être un peu affaibli, malgré la qualité de la prose, par l'absence de reproductions, d'illustrations au sens banal qui dialogueraient avec les illustrations verbales de M. Butor.<sup>56</sup> » De même Jacqueline Piatier, trois ans plus tard, au regard du numéro d'*Obliques Butor-Masurovsky* qui vient de paraître, note : « C'est bien autre chose de lire les *Illustrations* de Butor en ayant sous les yeux les supports de

56) *Le Figaro littéraire*, 2 juin 1973, cité par Henri Desoubeaux in *Entretiens*, Volume II, p. 162.



mais aux autres textes du volume. Les uns citent les autres et sont disposés sur la même page. Butor l'avoue lui-même,<sup>61</sup> cette fois-ci les textes primitifs étaient rédigés dans le dessein de leur séparation future des images, ce qui devait fortement influencer leur choix et leur traitement. Comme l'a remarqué Barbara Mason dans les secondes *Illustrations*, il s'agit d'un dialogue entre le texte et l'image, la présence et l'absence<sup>62</sup>. Si dans les premières *Illustrations* des espaces blancs entre les textes étaient réservés pour laisser imaginer les peintures, dans ce tome il n'y en a plus. Elles sont entièrement éliminées du livre, ce qui va de pair avec le fait que les noms des artistes ne figurent plus dans le titre de chaque texte mais se trouvent ensemble sur la liste au début du livre, réduits au rôle de dédicataires. Les éloignant des textes, Butor renforce l'autonomie de ces textes.

Dans cette situation, la dédicace fournit au lecteur un indice essentiel pour procéder dans la lecture : « Le dédicataire est donc surtout une sorte de figure du lecteur idéal, celui dans la peau de qui j'ai l'impression qu'il faudrait se mettre pour saisir ce que je ne fais qu'indiquer<sup>63</sup>. » Il est significatif que Butor a consacré ce livre à un dédicataire principal, Jiří Kolář. Cette schizophrénie dédicataire n'est pas un cas unique chez Butor. Par exemple, *Mobile* est dédié à Jackson Pollock mais en même temps renvoie directement par le titre à Alexandre Calder. Pourtant, le statut de ces dédicataires est différent, l'un est inspirateur, l'autre clef de lecture idéale. Ainsi, Pollock doit rappeler au lecteur l'op art, et le nom de Kolář rappelle ses collages avec des morceaux de textes, ce qui ravit Butor qui y voit d'une part la matérialisation du langage et la preuve des fortes affinités entre la littérature et la peinture, partageant les mêmes structures opératoires vis-à-vis de la réalité.

L'analyse de ces deux volumes nous permettra de présenter en pratique la manie combinatoire de Butor qui régit de manière analogue les autres livres. Néanmoins, il faut se tenir sur ses gardes et ne pas surestimer la valeur de ces combinaisons. Par ailleurs, Butor le prouve en 1990 quand il se laisse entendre : « On dit que je suis un auteur difficile, ce qui est sans doute vrai puisque quand j'ai l'occasion de relire certains de mes livres, j'ai besoin d'un effort d'attention assez grand pour m'y retrouver. <sup>64</sup> » Ses textes paraissent obéir à une logique très forte du système parfait mais cette logique est parfois trop superficielle et forcée et ce n'est effectivement que Butor lui-même qui est capable de la révéler.

Le volume est composé de neuf textes mélangés ensemble selon une logique combinatoire raffinée propre à Butor. À la différence du premier tome où les textes se suivent comme pourraient être enchaînées les images sur le mur, dans le second, les textes n'ont plus de frontières délimitées, ils s'entrecroisent, se répondent en échos et s'influencent, « se contaminent ». Butor dit à ce propos : « Dans *Illustrations II* les textes personnages ne vont plus seulement se suivre, jalonner une aventure commune, mais dialoguer. La relation d'illustration qui était alors seulement interne à chaque texte traité, va passer

61) In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 250.

62) Mason, Barbara: « *Poème optique* An Illustration by Michel Butor », in *Mosaic*, XVII, n° 3, 1984, p. 104.

63) *Répertoire V*, p. 329.

64) *Entretiens III*, p. 252.

de l'une à l'autre.<sup>65</sup> » En haut des pages il y a un titre courant (de la même manière que dans *l'Emploi du Temps*) qui, en accentuant le lexique clé des parties en question, devrait permettre l'orientation dans le texte. Chaque texte a ses propres arrangement typographique et mise en page, et se distingue par son propre vocabulaire spécifique. Tous ces traits distinctifs permettent d'identifier les textes particuliers dans le pêle-mêle du volume.

Déjà les titres de ces textes préfigurent le caractère du livre : à commencer par « Poème optique » qui avertit de l'insistance sur les propriétés visuelles, en continuant par « Regard double » et sa multiplication des visions simultanées, « Dans les flammes » dont la chaleur brûle les autres textes jusqu'à « Spirale » qui signale la direction du mouvement des textes dans le volume. Le nombre de neuf n'est pas non plus un hasard, Butor préfère les nombres impairs pour avoir un texte pivot au milieu, autour duquel les autres peuvent tourner. De plus, le texte central occupe ainsi la cinquième position ce qui est encore crucial car Butor insiste sur le fait que jamais le nombre de livres de ses séries ne dépasse le nombre de cinq (cinq *Répertoires*, *Génies de lieu*, *Illustrations*, *Matières de rêves*, etc.). Les textes entrent en contact, s'interpénètrent, mais ils sont toujours régis par une logique interne basée sur la parenté thématique et sur la combinatoire butorienne subtile. Ainsi est-il que certains textes ne se rencontrent jamais et au contraire, les éléments identiques des autres peuvent apparaître plusieurs fois dans différents textes. Ils sont subdivisés en parties sauf deux dont la position est spécifique. Le rôle de chaque partie est strictement défini : la première qui parcourt souvent le texte entier fournit la version pure du texte sans contamination, la seconde est toujours combinée avec le premier texte « Poème optique », les autres dont le nombre varie entrent en communication avec les textes différents. L'interférence des textes est bien patente de la table de matières ; prenons exemple de « Dans les flammes » dont les parties couvrent les pages suivantes : I 10-77, II 14-33, III 17-31, IV 50-68, la première s'étale toujours sur toute l'étendue du texte.

Avant d'analyser la combinatoire du livre et des relations entre les textes, nous proposons de considérer la relation de correspondance entre le pictural et le verbal, en particulier si Butor procède de la manière semblable que dans le premier volume.

La tendance paraît marquante dans le traitement des photographies géographiques que font les textes « **Regard double** » et « **Ombres d'une île** », l'un inspiré par les photographies de Berlin prises par Bernard Larsson, l'autre nous conduisant à Londres, à partir des photographies du fameux photographe et journaliste anglais Bill Brandt qui a consacré son œuvre à la représentation contrastée de la société britannique. Le référent de ces textes est encore de nouveau plutôt la réalité représentée par les photographies que les photographies elles-mêmes. Cela se passe comme dans ses récits de voyage où Butor tâche avant tout de saisir l'esprit du pays et d'éveiller le désir d'y aller : il incite ici directement le lecteur à aller voir ces sites : « Vous qui n'êtes pas de Berlin, venez à Berlin, car Berlin vaut bien le voyage » (p. 2). Évidemment, l'influence des photographies est traduite par le choix des éléments de la réalité, autrement dit, ces

65) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 248.

deux villes sont des référents trop complexes et les photographies en proposent des segments à décrire, ce qui se traduit par l'optique historique (Berlin après la chute de mur, Londres de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle). Il est fort probable que Butor y introduit ses propres souvenirs et expériences, en particulier dans le cas de Berlin. Ces poèmes en prose sont fondés sur des descriptions énumératives qui gardent toujours la même structure phrastique.

À l'antipode de la photographie se trouve la peinture abstraite non-figurative. Nous avons vu dans le premier tome que Butor adopte à l'égard de celle-ci une démarche qui consiste à traiter des mots comme le matériau qui doit suppléer aux formes et couleurs de l'image. Dans le second volume il y a un seul poème qui est ainsi traité de manière très marquée, soulignée aussi par sa position extraordinaire dans le combinatoire du livre. Il s'agit de « **Poème optique** » dont le principe repose sur des variations diverses de l'ordre alphabétique des séries, sur leur arrangement spatial sur la page et sur la répétition de certains mots. Le résultat approche considérablement de l'op art. Les strophes en formes triangulaires apparaissent sur les pages dans un mouvement régulier en subissant des permutations complexes. Si ces structures sont visuelles, la même règle est valable pour la langue. Butor utilise surtout l'allitération et l'assonance pour tromper l'œil du lecteur quand il introduit dans les permutations et répétitions des modifications du type : *galeries- galères, astres - asters, nages - nuages, navines - navires*, ainsi les mots peuvent à première vue paraître pareils. Voici la strophe initiale :

zibelines  
 événements aimants  
 zénith astres zée  
 aurore  
 automne aigrette  
 aulne zinc boucles  
     cygnes cernes celliers centaurees  
 bulles vitesse vocalises crépitations  
     vacillation vigilance vicissitudes  
 aubiers zinzolin bosquets  
 autrefois ailleurs  
 autel  
     bague asters zéphyr  
     volupté caractères  
     talisman (p. 1)

Il est à remarquer que les pluriels des substantifs et parfois les secondes personnes des verbes ne sont pas audibles lorsqu'on les prononce ce qui déstabilise encore plus le lecteur/auditeur.

Il est difficile de déterminer le taux de correspondance visuelle à l'œuvre d'art inspiratrice car il s'agit de logogrammes de Christian Dotremont qui ne sont pas les images à proprement parler. Nous l'expliquerons en détail dans la troisième partie.

Cette peinture travaillant avec l'écriture est disposée à un nombre illimité de « lectures » où la signification des mots ne joue pas un rôle primordial. Là se trouve le point commun avec le texte de Butor qui ne cherche pas ici de suppléer aux couleurs ni aux formes mais à un langage. C'est la raison pour laquelle Butor renvoie à un système de classement de la langue dont l'exemple par excellence est l'ordre alphabétique.

Les autres textes du livre dans leur forme reconstituée gardent le lien thématique aux images sources. Butor poursuit la démarche qui traite les images surréalistes et fantasmagiques par des récits oniriques comme c'est le cas de « **Les incertitudes de Psyché** » et « **Spirale** ». Le premier reprend, sur la base de lithographies du peintre surréaliste André Masson, le vieux mythe antique de la jeune fille qui souffre de sa curiosité de connaître l'identité de son amant sous menace de perdre son amour. Le second est inspiré par les œuvres du peintre surréaliste américain Irving Petlin. Dans ce texte, Butor fait parler les personnages qui sont le plus souvent à la quête de leur identité et du mode de leur propre existence. Ces personnages confus ne savent pas discerner la réalité de l'illusion ce qui rapproche ce texte du récit onirique du premier tome, « La Conversation ».

Ensuite se trouve le texte « **Dans les flammes (chanson du moine à Madame Nhu)** », écrit à l'intention d'une série de 42 lavis de Ruth Francken qui y a, selon Butor, retravaillé son horreur des suicides des prêtres bouddhistes qui se brûlaient vifs en signe de protestation au Vietnam dans les années soixante. Le thème du feu et de l'agonie y est prédominant. Butor, dans sa version textuelle, identifie le feu avec un corps féminin – Madame Nhu y apparaît comme la séductrice, « brûlante dans tous les sens du terme<sup>66</sup> ». Butor fonde le rythme des strophes sur les séries énumératives des parties du corps humain qu'il attribue au feu : les dents, la langue du feu ; l'haleine, les soupirs du feu ; les muscles du feu ; les tendons, les nerfs du feu ; la chevelure du feu ; et ainsi de suite ce qui ajoute au texte de l'érotisme :

La lubricité.

La course la queue du feu attisent la forge caressent les  
antres de charbon attisent caressent les éventails d'étamines rubis les  
couvrent d'écume les caressent.

*Renversée...*

La soif.

La hure noire du feu se déchaîne règne sur le fourneau rouge  
règne sur le gril bleu engloutit les graines jaunes règne écarlate engloutit  
les épieux grenat réclame écarlate engloutit.

Et le taureau retombe.

Les mains, les doigts du feu.

La fournaise hurle dévore blanche hurle corolle de stylets

66) Butor in préface à ce texte lors de sa publication antérieure autonome en 1962, p. 10.

amarante et de crosses blanches dévore les bûches de feu se ferme dévore.

*Il est bien temps vraiment de t'incliner vers moi! Je gagne.*

Les articulations, les ongles, les paumes du feu. (p. 13)

Les italiques marquent les incantations du moine qui cadencent le texte.

Le cinquième texte « **Dialogues des règnes** » a subi, avec « Paysage de répons », les changements non seulement avant son insertion dans *Illustrations* mais aussi après où il a été repris et retravaillé dans le livre *Travaux d'approche*<sup>67</sup>. Au début était la collaboration avec Jacques Hérold qui avait fait dix esquisses à l'encre de Chine à partir desquelles Butor a écrit le texte. Il s'est inspiré non seulement du point de vue thématique mais aussi graphique et il a arrangé le texte en rectangles. Les gravures ont été finalement faites sur le texte. La Bibliothèque Nationale à Paris en possède un exemplaire signé par l'auteur et l'artiste daté du 7 février 1967, mais ce qui est curieux, c'est que cette institution n'a pas observé le dessein des auteurs qui indiquent : « l'ordre des 15 planches est à votre gré » et a relié les planches dans un carton en imposant ainsi la suite des images et des textes. En 1968, le texte a paru, sans gravures, dans un livre indépendant chez Éditions Castella intitulé *Paysage de répons suivi de Dialogue des règnes*. Déjà, certaines modifications d'ordre avant tout typographique et de mise en page y ont été effectuées, Butor a aussi ajouté des éléments répétitifs pour accentuer le caractère sériel. Cette sérialité était patente déjà dans la version primitive, en effet les paragraphes (strophes) ont toujours la même structure où alternent des mots de différentes groupes hyponymiques : animaux, végétaux, métaux, pays et il y a des variations d'un dialogue amoureux. Ces structures sont gérées par des alternations régulières de cinq termes principaux : « ombre, poussière, brume, sommeil, murmure » qui orienteront plus tard, sous forme du titre courant dans les secondes *Illustrations*, le lecteur.

En ce qui concerne l'œuvre d'art inspiratrice, il y dans ce volume un texte qui diffère : « **Paysage de répons** » a été écrit à l'intention d'une pièce instrumentale de Henri Pousseur, en fait un « récitatif verbal destiné à s'insérer dans une pièce instrumentale d'Henri Pousseur<sup>68</sup> ». Pourtant, l'inspiration musicale n'a pas empêché Butor de garder sa démarche typique pour la collaboration avec les œuvres picturales. Effectivement, Lucien Girardo a tout à fait raison en disant : « Il importe surtout de signaler qu'il n'y a pas de distinction essentielle à établir, pour Butor, entre la littérature et les autres arts (peinture, musique, architecture ...) dans la mesure où ce sont des discours sur le monde, chacun traduisant, avec sa matière et ses lois propres, le même désir d'harmoniser la réalité avec nos désirs.<sup>69</sup> » L'inspiration musicale est rappelée par le terme de répons qui renvoie au chant sur des paroles empruntées aux Écritures, exécuté par un soliste et répété en entier ou en partie par le chœur<sup>70</sup>. Il implique donc

67) Gallimard, 1972.

68) Jean-Claude Vareille : « Butor ou l'intertextualité généralisée », in *Plaisir de l'Intertexte*, 1985, p. 277.

69) Lucien Girardo : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 14.

70) *Le Petit Robert*, 1997.

deux phénomènes importants pour ce texte. Tout d'abord, la répétition qui est y est cruciale – mais elle est cruciale pour l'œuvre butorienne entière. Ce texte est très proche de « Dialogues de règnes » en raison de la mobilité de sa version primitive (rappelons les planches détachées mises en ordre au goût du lecteur) consistant au fait qu'il y a sept musiciens avec des instruments différents et un récitant qui selon des indications incorporées dans le texte change chaque fois l'arrangement des parties de sorte que le résultat final n'est jamais le même. Le second élément qui gère le texte est l'intertextualité. Selon Butor, « Paysage de répons » devait servir à coordonner les musiciens et apporter à la musique des éléments imaginaires<sup>71</sup>. Butor y apporte un élément imaginaire en faisant allusion au *Roman de la Rose* par l'intermédiaire des « personnages » dénommés selon le modèle de cette œuvre. Ils y figurent tels que Céleste, Romanesque, Tendre, Vivace, Rustique et d'autres. Ces personnages, qui dans l'intertexte jouaient un rôle allégorique, perdent cette signification et deviennent très concrets. Butor ne reprend pas le motif de la polémique sur l'amour ni sur les autres sujets qui sont développés dans l'intertexte. Le seul trait qui rappelle *Le Roman de la Rose*, sauf les noms des personnages, se manifeste par leur comportement cérémoniel et solennel qui fait penser aux règles de la courtoisie. C'est la base qui tient tout le texte - la courtoisie et la fine ambiance érotique :

Violoncelliste occidental tandis qu'un coup de vent soulève  
 les ramures... une femme en robe à traîne pousse la porte... les ramures  
 et les broderies... du verger... broderies voici que le phare s'allume au  
 bout... le piano boréal et vivace délaissée... au bout du quai la  
 gracieuse... le sinueux violon appelle très fort :

O...

la gracieuse harpiste vivace entraîne... l'eau... entraîne très  
 vite à l'écart la Tendresse... très claire... la Tendresse qui donne lestement  
 son masque d'écaille au Roman rêveur... bat rêveur on s'embarque...  
 silencieusement... on s'embarque pour les îles les baigneuses ont déposé  
 leurs beaux vêtements sur... les marches... vêtements sur la grève... du  
 port sur la grève le croissant... réservé... le croissant se détache.

---

71) *Entretiens III*, p. 72.

## ANTICIPATION

Un rayon bleu...  
*Inépuisables frémissements inconnus, ô furieuses passions,*  
*ô tempêtes...*  
 Oriental hésite encore, comme le Rêve...  
*O souffles acharnés...*  
 Le ciel à l'orient...  
*O stupeurs désirées, décisives stupeurs désirées...*  
 Vapeurs...  
*Furieuses passions délivrées ô majestueuses tempêtes,*  
*ô fleuves...*  
 Subtil délaissé appelle de plus en plus fort :  
*Harmonieux souffles acharnés...*  
 Levant délaissé appelle de toute sa force tandis que sur  
 le ciel d'outremer...  
*O nuit, ô nuit grondante...*  
 Entre deux étendards ondulants... (p. 180)

Au premier plan ce sont les motifs du rendez-vous amoureux dans le jardin et du rêve qui créent le lien direct au *Roman de la Rose*. Le déploiement des images de la nature enchanteuse qui aide l'amour des amants indécis accentue l'ambiance courtoise. Butor profite de cette forte thématique empruntée à l'intertexte pour relier les éléments épars que lui fournit la musique sérielle de Pousseur. Les personnages suppléent les instruments de musique de la pièce et permettent ainsi de l'organiser comme avait été le vœu originel du compositeur. Il n'y ajoute pas une histoire explicite et cohérente comme il le fait dans certains textes et pourtant il réussit à concerner une matière si instable qu'est la musique sérielle.

L'organisation du livre est régie par plusieurs aspects. Le premier concerne la logique combinatoire de Butor qui n'hésite pas à aller puiser dans les mathématiques : « Il est certain que des structures mathématiques fort générales commandent notre imagination ici et maintenant, et donc les mathématiques sont un des moyens d'investigation poétique les plus puissants.<sup>72</sup> » Le jeu mathématique est patent en particulier dans l'arrangement des parties des textes particuliers. Leur nombre est symétrique (avec le texte pivot au centre) : 3-4-5-5-5-4-3 et elles entrent en contact d'après un système régulier :

72) *Répertoire V*, p. 326.

**Poème optique**

Regard double

I

II

III

Dans les flammes

I

II

III

IV

Comme Shirley

Dialogues des règnes

I

II

III

IV

V

Paysage de répons

I

II

III

IV

V

Les incertitudes de Psyché

I

II

III

IV

V

Spirale

I

II

III

IV

Ombres d'une île

I

II

III

Nous ne marquons pas les relations à « Poème optique » qui interfère toujours avec la seconde partie de chaque texte. Sa position est spécifique vis-à-vis des autres textes car il est le seul qui parcourt le volume entier, et ce dans 33 variations. Barbara Mason dans sa brillante et minutieuse analyse<sup>73</sup> décrit parfaitement le fonctionnement de ce texte et remarque avec pertinence que par ce nombre de 33 Butor établit le lien intertextuel avec son *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* lequel noue la même correspondance avec *La Rose des vents* où Butor imagine les 32 (plus 1) étapes de l'histoire sociale décrites par Charles Fourier. Comme il a été déjà dit, « Poème optique » s'étend sur toute la longueur du volume, ce qui indique son importance. Il faut donc lire les autres textes sous cet angle. Butor signale que « *Poème optique*, et à un degré moindre *comme Shirley*, tels l'Obéron et la Titania de ce songe d'une nuit d'été, perturbent les aventures des autres. Autour d'eux l'action, si je puis dire, se précipite.<sup>74</sup> » En effet, ces deux textes interviennent de manière insolite dans l'espace des autres. « Poème optique » entraîne dans le livre le jeu, la combinatoire, déstabilise et dérange le lecteur, maintient son attention, le force à ne pas s'endormir sur ses lauriers. Il est l'expression du dessein butorien de matérialiser la langue, de la transformer en matériel analogue aux couleurs en peinture.

La première partie des textes reste toujours sans interférence avec les autres, en effet, elle donne à lire la version « pure » du texte, pratiquement sans modification par rapport à l'original qui accompagnait l'image. Les autres parties ne sont que les variantes de la première accommodées aux textes avec lesquels elles entrent en contact.

Entre les textes qui interfèrent, il y a en premier lieu le rapport d'illustration, qui se traduit au niveau matériel par la mise en page et l'organisation des doubles pages, c'est-à-dire que le texte dominant est illustré par le texte intervenant et vice-versa, ce qui produit un mouvement d'un texte à l'autre et force le lecteur à changer ses habitudes parce qu'il doit rechercher quels mots ou quelles séquences de la page de gauche pourraient correspondre à la page de droite.

Nous avons choisi, en guise d'exemple, de présenter l'interférence de trois premiers textes : « Poème optique », « Regard double » et « Dans les flammes ». Sur les premières cinq pages, Butor met la version pure de Regard double sans faire intervenir les autres textes. Le texte est divisé en blocs d'une dizaine de lignes placés en haut et en bas de la page, séparés par des blancs. Au moment de la première interférence avec « Poème optique » le titre courant en haut de la page nous prévient : REGARD POÈME REGARD. Si la page ne contient qu'un seul texte, le titre l'indique aussi : REGARD. Ensuite intervient sur cinq pages la version principale du troisième texte : « Dans les flammes (chanson du moine à Madame Nhu) ». Le schéma récapitulatif suivant montre l'évolution des combinaisons :

73) Mason, Barbara: « *Poème optique* An Illustration by Michel Butor », in *Mosaic*, XVII, n° 3, 1984, p. 103-115.

74) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 251.

p. 1	Poème optique	-
2	Regard double	-
3	Regard double	REGARD DOUBLE REGARD
4	Regard double	DOUBLE REGARD DOUBLE
5	Regard double	REGARD DOUBLE REGARD
6	Regard double	-
7	Poème optique Regard double	REGARD POÈME REGARD
8	Regard double Poème optique	POÈME REGARD POÈME
9	Regard double	REGARD
10	Dans les flammes	-
11	Dans les flammes	FLAMMES CHANSON FLAMMES
12	Dans les flammes	FLAMMES MOINE FLAMMES
13	Dans les flammes	FLAMMES DAME FLAMMES
14	Dans les flammes	-
15	Poème optique Dans les flammes	FLAMMES POÈME FLAMMES
16	Regard double	REGARD
17	Dans les flammes	FLAMMES
18	Regard double + Dans les flammes	DOUBLE FLAMMES DOUBLE
19	Dans les flammes + Poème optique	CHANSON OPTIQUE CHANSON
20	Poème optique + Dans les flammes	MOINE ZIBELINES MOINE
21	Dans les flammes + Regard double	CHANSON REGARD CHANSON
22	Regard double + Dans les flammes	DOUBLE MOINE DOUBLE
23	Dans les flammes + Regard double	DAME DOUBLE DAME
24	Regard double + Dans les flammes	DOUBLE DAME DOUBLE
25	Poème optique + Dans les flammes	MOINE DOUBLE MOINE
26	Regard double + Dans les flammes	DOUBLE CHANSON DOUBLE
27	Poème optique + Dans les flammes	ZIBELINES MOINE ZIBELINES
28	Poème optique + Dans les flammes	OPTIQUE CHANSON OPTIQUE
29	Dans les flammes + Regard double	FLAMMES DOUBLE FLAMMES
30	Regard double	REGARD
31	Dans les flammes	FLAMMES
32	Poème optique + Dans les flammes	POÈME FLAMMES POÈME
33	Dans les flammes	FLAMMES
34	Regard double	REGARD DOUBLE REGARD
35	Regard double	DOUBLE REGARD DOUBLE
36	Regard double	REGARD DOUBLE REGARD
37	Regard double	REGARD

Le titre en première position indique le texte sur le territoire duquel on se trouve, le signe + signifie l'interférence des textes, les lettres capitales reprennent le titre courant en haut des pages. Butor laisse au nouveau texte intervenant cinq pages pour qu'il déploie son potentiel, pour laisser le lecteur s'habituer aux vocabulaire, style et ambiance de chacun d'eux. Ensuite arrive la première rencontre avec « Poème optique » qui est fa-

cilement reconnaissable grâce à ses séries alphabétiques formant des triangles. Ensuite, Butor laisse les deux textes seulement en juxtaposition sans interférence comme s'il voulait faire un premier pas prudent pour voir ce qu'il en résultera. Comme la première rencontre s'est bien passée Butor ose aller plus loin et introduit dans le texte dominant une séquence de l'autre (p. 18) :

les sentinelles qui caressent de leurs longs doigts minces  
 la barrière dont la peinture s'écaille,  
 les sentinelles qui posent,  
 les sentinelles sur les vieux murs crénelés faits pour paraître  
 vieux, aujourd'hui déjà vieux, incorporés au mur, leurs tuiles hérissées  
 semblables à des armes prêtes à tirer, jouant avec des projecteurs sem-  
 blables à de gros yeux,  
 les yeux,  
**la gueule du feu noir bleu qui se plisse, ricane dans les**  
**étincelles bleues,**  
 car Berlin c'est au moins toute une ville,

qui aperçoivent au premier mai ces drapeaux tout droits dans  
 le vent, tous ces gens qui se cherchent dans les rues, portant des pan-  
 cartes et des banderoles, les uns hilaires, les autres renâclant quelque  
 peu sous le poids, soufflant dans des fifres, s'ébranlant,

**le masque du feu noir blanc noir qui souffle, s'épanouit,**  
**souffle dans les galeries blanches pourpres du brasier blanc,**  
 dans le brassage, le vent, le cri, le chant, traversant, retra-  
 versant la Spree  
 (partout la Spree, les lacs),  
 faisant résonner la Spree, devant le fantôme déchiré de la  
 hideuse cathédrale,

Nous mettons en gras les séquences incriminées provenant de « Dans les flammes ». Puis, sur deux pages suivantes, comme intermezzo, a lieu la rencontre entre « Dans les flammes » et « Poème optique » servant de passage transitoire pour la nouvelle rencontre cette fois-ci sur le territoire de « Dans les flammes » (p. 21). Sur les deux pages suivantes la situation se répète à chaque fois inversement, à la page 25 l'alternation régulière est perturbée par « Poème optique » qui remplace « Regard double ». Sur le schéma nous pouvons bien voir que finalement le texte principal « Regard double » se replie sur lui-même en finissant par quatre pages de ses propres variations. Ce fonctionnement combinatoire pourrait être appliqué sur tout le volume.

« Poème optique » contamine en particulier par son arrangement spatial, voici l'exemple de « Dans les flammes » :

Les sourcils.  
Le vol du feu  
    fuse  
parmi les grappes de massues  
    fuse  
ses serres  
    se replie  
en reflux  
    automne  
tandis que sa grêle  
    fuse.  
*Je tremble.*  
Et les ruminations de la fumée retombent. (p. 32)

Il peut même atteindre la structure phrastique du texte comme c'est le cas de « Dialogue des règnes » où il déconstruit les phrases originales en leur imposant la sérialité :

erreurs basques ruminations émois  
    baisers murmures brasiers bruyères  
        *longue haleine du cerf endormi dans la clairière*  
druides cassette eucalyptus  
        *murmure d'aile*  
drogues larmes  
drapés  
    murmures diadème spirale  
    rondes écueils  
    sommeil  
  
    l'enchantement  
*sommeil de larmes*  
    le sommeil  
*bruissements de l'aurore l'hiver*  
*sur la fontaine de Toscane*  
*ainsi soit-il toujours en ton sein endormi*  
    *pluies*

Ou bien :

*murmures de dauphins*  
*souffle de menthe sur la boue du Brésil*

*tige de hêtre au milieu des dents de léopards*  
*je soupire* (p. 48)

« Poème optique » impose son arrangement triangulaire, il est pratiquement impossible de retrouver la version primitive. Les expressions en italiques (c'est Butor qui les met) sont reprises de la version de « Dialogue des règnes » de 1968. Elles sont assemblées à partir de différentes parties, nous avons essayé de récupérer une partie qui servait de matrice pour la seconde strophe :

*Sommeil de la boue avec souffles d'hélium, dent de*  
*tarasque parmi les tiges de thym, lait de Provence sur des*  
*poils de renard, jeudi de gneiss orné de cerfs de novembre,*  
*nuit de murmures.* (p. 57)

L'expression *sur la boue d'Afrique* se trouve à la page 46 de la version précédente, et de la même façon on pourrait récupérer les autres expressions. Les changements sont d'ordre matriciel, leur but est purement ludique et combinatoire, la présence de ces variations lexicales est limitée, elles n'apparaissent que quatre fois.

Le lien thématique est parfois très fort. Il peut servir de décor qui développe le thème du texte dominant. Les segments de textes s'approchent ainsi par l'intermédiaire de la métaphore et de la métonymie, utilisant aussi l'allitération et l'assonance, et parfois la comparaison. Ainsi, lorsque se rencontrent « Les incertitudes de Psyché » et « Dialogue des règnes », cet entrelacement est très thématique car « Dialogue » complète parfaitement l'état de l'âme de la jeune femme du mythe antique :

*une brume de verveine*  
 le poursuivre fuir comment  
 le poursuivre ou bien fuir errer  
 dans l'obscurité de fourrés ou des caves  
*ombres d'érables bulle de blé avril de masques*  
 les roseaux les barques les ponts  
 les bois les allées les fontaines  
 les ruisseaux les prés

Sommeil du matin,  
 ailerons d'haleine dans l'air de mai,  
 dimanche de graines,  
 les vergers, les pentes,  
 le rivage, les sables,  
 la jetée, les criques, les monts,  
 loups de l'ombre.

et de tout cela perlait certes quelque effroi  
qui s'insinuait dans mon impatience

*le murmure des merles à l'aube*

*entre avec l'air de ce lundi*

*dans la maison de corne*

je me recule je me réserve

*le sommeil du printemps*

l'ombre

La poussière d'épines et de griffes couvre Célèbes, et l'éléphant d'Asie, crachant des bulles au sortir de l'eau, dit au merle de Bornéo, perché sur une tige de pêcher : « Est-ce là ce que tu me promettais, ma Psyché? » (p. 130)

Le monologue de Psyché hésitant sur la démarche à suivre pour résoudre sa situation est illustré de manière complémentaire par les termes principaux de « Dialogue », le lien sémantique étant créé avant tout par la nature. La parenté intime du thème se montre parfaitement dans le refrain modifié du « Dialogue<sup>75</sup> » : « Est-ce là ce que tu me promettais, ma Psyché? »

L'intervention d'un autre texte peut apporter aussi par ces brèves interruptions du suspense (nous sommes toujours à « Les incertitudes de Psyché ») :

Et aujourd'hui, ne pouvant m'empêcher de l'appeler encore,  
comme j'ai craint de le voir surgir aux abords de cette source soudain  
ternie, bravant tous les périls qu'il imagine en son regard, dans ces  
allées où je fuyais, prévenant mon dessein,

sommeil,

devinant sous mes vêtements cette lampe criminelle peut-être,  
ce rasoir dont m'a munie une prudence absurde; et j'ai même cherché,  
parmi les images gravées sur les plaques, celles qui auraient pu préfigurer...

75) Dans la version originale, ce refrain sous forme de question varie ainsi : *Poussière de Grèce, disait un mardi à minuit l'été, un coq de diorite venu d'Asie dans un musée de l'Amérique, pourquoi vous plaignez-vous si tristement ?* (p. 47) ou *Le sommeil de juin remonte l'Allemagne, dit le basilic à la petite salamandre, en agitant ses ailerons d'améthyste et en retenant son haleine ; pourquoi vous plaignez-vous si tristement ?* (p. 52) et ainsi de suite.

Parfois je sens se durcir, ses ailes, devenir membraneuses,  
leur bord tranchant comme celui de mon rasoir, je sais bien qu'en ces  
moments-là,

murmures,

ses dents pénètrent dans ma gorge,

murmures,

et que j'ai l'impression de voir  
l'éclat des yeux d'un renard. (p. 137)

Bien que l'intervention de « Dialogues » se limite à ces trois mots : « sommeil » et deux fois « murmures », son effet est très fort aussi grâce au remaniement de la mise en page : les phrases ainsi disloquées accentuent l'expression de l'angoisse de la fille dévorée par son imagination. La collaboration avec « Paysage de répons » dans la quatrième partie est fructueuse également. Les deux textes fusionnent dans une harmonie inattendue (nous mettons en gras les segments appartenant à « Psyché ») :

Et un charmeur masqué s'enfoncé dans l'ombre où il  
semble que ce soit désert alors que le vibrant flûtiste et le cuisinier roma-  
nesque délaissé y appellent, mais si doucement qu'on les entend à  
peine.

Silence moiré.

Une tache de lumière orangée sur les feuilles mortes, dans  
laquelle le chasseur subtil dérobe assez lentement son masque de four-  
rure au cuisinier violoncelliste qui entraîne à l'écart très vite la violoniste  
vibrante vers une tache de lumière dorée.

**Tandis qu'il parle délicieusement, qu'il me caresse, je pro-  
mène minutieusement mes doigts sur ses traits, sur son nez par exemple,  
je détaille ses narines, et je les fais rire, car souvent, naturellement,  
je suis incapable de répondre correctement à ses questions :**

**« Que tu es distraite ce soir, me dit-il, allons, rêveuse, dissipe  
ces nuages... »**

Le cuisinier tremblant délaissé, les chasseurs moirés et  
feutrés, les vibrants invités lointains appellent très doucement.

L'orgue vient saluer le céleste pêcheur qui donne preste-  
ment son masque d'écaille aux Champs dans le crépuscule en apercevant  
un souper servi dans des plats d'argent sur un pré jonché de palmes.

**Dans l'après-midi, j'avais réussi à dormir, m'étais baignée,  
avais dîné, m'étais enchantée du concert des flûtes et des lyres cachées.**

Le pianiste invité prend par la main le cuisinier tambouri-

naire pour venir saluer le chasseur subtil qui donne lentement son masque de fourrure à la grâce auprès d'une assemblée de très jeunes pêcheresses devisant dans un kiosque de porcelaine, mais Charmeur fourré, feutré, garde à l'écart sa Sinieuse. (p. 162)

Dans ce cas, le « Paysage », par son ambiance onirique presque surréaliste, illustre le « Psyché » et la musique y sert de lien motivique.

De la même manière, le rapprochement entre « Regard double » et « Dans les flammes » n'est pas seulement esthétique : « la signification de ces deux témoignages s'éclaire par leurs rapprochements, l'étroite parenté de ces deux situations dans l'histoire des dernières décades manifeste leur actualité toujours brûlante et lancinante<sup>76</sup>. »

Il se montre qu'en dépit de la conception différente du volume, Butor a gardé certains procédés du premier, notamment le traitement des images en fonction du type de source visuelle, bien que cette transformation ne soit plus au centre d'intérêt du texte. L'accent est mis ici sur le rapport entre les textes mêmes qui entrent dans un réseau de relations compliqué où l'un commence avant que l'autre ne se termine. Ces relations sont non seulement thématiques mais aussi avant tout « physiques », renvoyant à la matérialité du langage et du livre. Bien que ces textes aient réussi à se libérer des images grâce aux significations fécondes naissant de leur interpénétration, cette libération n'est que partielle. Toujours est-il que la connaissance de l'image-source rend l'interprétation plus complète et plus fondée.

### Illustrations III

Le troisième tome du cycle rompt la ligne d'exploration abordée dans les livres précédents, quittant les artifices typographiques et la mise en page compliquée pour se retourner vers les espaces jusqu'ici omis de la collaboration artistique – ceux de la correspondance entre Butor et les artistes.

La correspondance occupe une position importante dans l'œuvre butorienne et représente un volume considérable dans le cadre de sa bibliographie. Butor aime écrire des lettres. Il entretient un contact épistolaire régulier avec ses amis, ses amis artistes et des collègues. Cette pratique représente pour lui, outre les fonctions sociales, une sorte de lente collaboration. Comme le remarque Frédéric-Yves Jeannet, « dans la plupart des cas, le courrier qu'il envoie n'est pas plus « privé » que son œuvre publique, et l'on trouve même dans cette dernière des éléments autobiographiques qui vont plus loin dans le sens de la « confiance »<sup>77</sup>. De telles lettres se trouvent également dans *Le Génie du lieu 4* où Butor adresse à Frédéric-Yves Jeannet vingt-et-une lettres de son voyage au Mexique. Ces lettres, tout en rapportant des impressions du voyage, éclaircissent les projets litté-

76) Butor in préface à ce texte lors de sa publication antérieure autonome en 1962, p. 15.

77) Frédéric-Yves Jeannet : « Long-courrier : la correspondance de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 234.

raires de Butor. Dans *Illustrations III* le lecteur voit défiler non seulement toute la famille Butor (les filles et la femme) mais aussi la famille Masurovsky ; Butor y médite sur son enfance, ses voyages, l'art et l'écriture. Ce volume ainsi préfigure les textes de la série *Envois* qui traite de la collaboration artistique plutôt de ce point de vue méditatif.

La lettre est donc le lieu d'échange d'idées sur la propre création mais aussi sur celle de ses interlocuteurs et devient ainsi un instrument de mûrissement de projets artistiques et un déclencheur de l'écriture. Selon le poète Ménaché<sup>78</sup>, Butor considère la lettre comme un genre littéraire à part entière, « un exemple éminent de texte en collaboration », qui obéit à ses propres règles et reflète la vie rapide et morcelée. En ce sens, elle n'est pas éloignée du roman : « Dans la correspondance, des fictions naissent. D'abord les écrivains parlent de choses qu'ils sont en train de faire. Il y a de merveilleux exemples d'inventions qui se forment à l'intérieur de correspondances. »

Néanmoins Butor n'abandonne pas entièrement dans le troisième *Illustrations* ses expérimentations combinatoires : il avance dans la prospection du potentiel des mathématiques, mais cette fois-ci limite les combinaisons au niveau des textes entiers, c'est-à-dire qu'il ne manie plus cette forte interpénétration complexe des textes que nous avons pu voir dans les secondes *Illustrations* : « Dans *Illustrations III* les textes agissent les uns sur les autres seulement par leur ordre de succession. Ceci parce que ce ne sont pas les mêmes textes. J'avais un certain nombre de groupes de textes très brefs, par exemple « Missive mi-vive » ou tout l'ensemble de « Médiation explosée » ; tandis que dans *Illustrations II* j'avais des textes continus, à l'intérieur desquels il y a des structures qui changent doucement. Cela permet de faire une espèce de tissu à l'intérieur duquel on peut couper. Donc, dans *Illustrations III*, c'est simplement le rythme des textes les uns par rapport des autres qui organise. <sup>79</sup> » Ainsi, les six textes :

- A Courrier d'images
- B Méditation explosée
- C Missive mi-vive
- D Quatre lettres du Nouveau Mexique
- E Remarques
- F Petites liturgies intimes

se poursuivent de manière régulière selon le schéma suivant :

ABBBBBCBBBBBCBBBBBDBBBBBBCBBBBBCBBBBBA  
 ECBCECBCEDECBCCECBCE  
 AFCBCFCBCFAFCBCFCBCFA  
 ECBCECBCEDECBCCECBCE  
 ABBBBBCBBBBBCBBBBBDBBBBBBCBBBBBCBBBBBA

78) « Michel Butor en toutes lettres », in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 118.

79) *Entretiens I*, p. 121.

Le livre s'organise ainsi en cinq zones régulières dont la troisième représente l'axe de symétrie. Les première, deuxième, quatrième et cinquième zones sont axées sur le texte D « Quatre lettres du Nouveau Mexique ». Rappelons le goût de Butor pour le chiffre cinq et pour les chiffres impairs en général qui permettent d'avoir un pivot autour duquel les autres textes peuvent tourner.

« **Courrier d'images** » regroupe sept lettres écrites à sept artistes dont trois connaissent déjà à l'époque la collaboration avec Butor : Marc-Jean Masurovsky – fils de Gregory Masurovsky ; Shirley Goldfarb – compagne de Gregory Masurovsky à qui elle a servi de modèle pour des dessins dans le seconde volume d'*Illustrations* sous le titre « Comme Shirley » ; et Jean-Luc Parant. Dans ces lettres, Butor énumère les éléments qu'il apprécie en particulier dans leurs images. Ainsi il écrit à Marc-Jean Masurovsky :

*Mon cher Marc-Jean,*

*Je te remercie beaucoup de m'avoir montré tes eaux-fortes ; voici celles que je préfère :*

- 1) Le cheval échappé qui court dans un désert, avec le cactus en bas à droite, et les montagnes en dents de requin,*
- 2) L'Indien qui rêve de chevaux tout en ajustant son fusil, alors que le soleil se couche,*
- 3) le croisé qui brandit son sabre et son bouclier, qui pense à son château où l'attend sa femme, à son cheval qui vient de mourir, et conserve dans son esprit deux cases vides où inscrire ses futures victoires,*  
(...)  
(p. 9)

Dans la lettre à Shirley Goldfarb Butor savoure, de manière qui n'est pas éloignée de la gourmandise picturale, toutes les couleurs que Shirley pourrait mettre sur sa toile :

*Ma chère Shirley,*

*Je voudrais que vous fassiez une grande toile toute violette, violet évêque, et je sais qu'à l'aide de petites touches ambrées, de douces moirures, vous y feriez naître la saveur des prunes et qu'en chauffant patiemment mais fiévreusement ce jaune jusqu'au blanc, vous en extrairiez dans quelque alambic caché çà ou là une goutte d'eau-de-vie brûlante, et par ici, grâce à des pousses et des mousses vertes, ce sont des fleurs dont vous froisseriez les pétales jusqu'à faire trembler entre les fûts de cette hêtraie,*  
(...)

En réalité, Butor décrit la technique de travail de cette artiste qui peignait dans le style de l'expressionnisme abstrait. C'est la raison pour laquelle il étale cette palette de couleurs vives, parle de « petites touches » et de « moirures », elles correspondent effectivement à la peinture de Shirley Goldfarb.

En effet, toutes ces lettres sont l'expression d'admiration que Butor ressent envers les œuvres de ces artistes. Il leur rend hommage en accentuant les points forts de leurs peintures.

« **Méditations explosée. 59 figuration et défigurations pour Soulages plus un blanc et quelques légendes.** » Chaque texte correspond à une image en la rendant très concrète d'une façon à la limite de la description naïve. Butor dit à ce propos : « Je me suis amusé à rendre ces dessins très figuratifs, de la façon la plus simple possible.<sup>80</sup> » Ainsi, les procédés de traitement de l'image, que Butor appliquait dans les volumes précédents, ne sont pas ici observés. La base en est la description détaillée. Pour l'image numéro treize « La hâte » la description est réduite à la suite énumérative en infinitifs :

Plier, replier, retourner, ficeler, rabattre, nouer, renforcer, serrer, reprendre, étendre, étirer, tourner, ployer, envelopper, emballer, emballer, timbrer, expédier, réceptionner, trancher, déchirer, ouvrir, déballer, déplier, sortir, défaire, refaire, arranger, réintroduire, réemballer, réexpédier, déchirer, briser, brûler, recommencer, reconstituer, sur l'établi, sur le chevalet, sur l'écritoire, fondre, forger, rager, désespérer, se calmer, se reprendre, s'y remettre, plier, barrer, corriger, nouer, dénouer, serrer, aérer, étendre, couper, tourner, redresser, développer, se hâter de persévérer.

(p. 24)

Il est à noter que cette série de verbes semble donner du sens, l'énumération est régie par une certaine logique, la signification des mots n'est pas repoussée en arrière. Ceci est fort différent des séries et des matrices du second volume qui aspiraient à l'imitation de l'effet esthétique suscité par l'image. Ici le texte devient devinette pour le lecteur qui peut tâcher de deviner ce qu'il décrit. Dans le texte 6 « Le crabe » Butor lui-même tâche de donner une forme concrète à l'image abstraite et propose plusieurs solutions :

*J'y vois un crustacé, mais pour un autre ce sera une bague avec le sceau de l'empire, ou un turban, ou le sigle de la force, ou les bras du pétrisseur, ou le masque de fer, ou l'interdiction de chercher plus loin, ou l'excommunication d'un astronome, ou une nébuleuse obscure dans une galaxie lointaine, ou l'acte de se suspendre, ou l'ombre d'un messager, ou l'échelle de Roméo, ou le soupirail des ateliers secrets.* (p. 16)

« **Missive mi-vive. Avec une enveloppe de Gregory Masurovsky** » se compose de trente-six courtes lettres à l'intention de trente-six gravures représentant des objets familiers. Cependant, il apparaît que le but de ces lettres est avant tout communicatif, servant plutôt à exprimer le lien affectif avec Gregory Masurovsky. Butor y accorde une grande place à sa propre famille et leurs voyages :

80) *Entretiens I*, p. 166.

## MISSIVE MI-VIVE AVEC PÉPITES EFFACÉES

*Nous voici donc pour quelques décades sur cette planète. Les cratères vibrent. Les fleuves roulent des opales. Les iguanodons et les ptérodactyles échangent leurs écailles. Les mers nourrissent des perles musicales, mauves et chaudes. Cécile plane, Agnès fouille, Irène écrit, Mathilde joue sous la conduite de Marie-Jo. Ce qui nous manque, c'est votre conversation. Quant à moi, c'est toujours le tourbillon et l'inquiétude. Mais nous espérons bien vous rapporter de notre outre-ciel quelques enregistrements pour vous surprendre.*

*Aventureusement vôtre.*

(p. 75)

Ces lettres ont toutes la même structure de phrases. La structure répétitive régit aussi le niveau lexical : Butor y fait varier des hyponymes ou des expressions appartenant au même champ lexical. Selon Butor, chaque lettre donne ainsi l'impression d'un monde différent<sup>81</sup>. Nous proposons encore une lettre afin de pouvoir la comparer :

## MISSIVE MI-VIVE AVEC SABLE EFFACÉ

*Nous voici donc pour quelques mois dans ce désert. Le gravier grille. Les cactus enluminent les rocs. Le vautour et le couguar échangent leurs appels. La poussière de la piste cache les villages rares, gris et roux. Cécile brode, Agnès murmure, Irène sourit, Mathilde gazouille, sous les regards de Marie-Jo. Ce qui nous manque, c'est votre visage. Quant à moi, c'est toujours l'incertitude et la nuit. Mais nous espérons bien vous rapporter de notre lointain quelques images pour vous distraire.*

*Ardemment vôtre.*

(p. 50)

Butor a fait une matrice grammaticale avec des trous dans la phrase, qui peuvent être remplis par divers mots. Il y a donc des mots qui restent d'une lettre à l'autre et des mots qui changent. Néanmoins, les mots qui restent, peuvent être mutés dans le cadre d'une lettre. La fonction de ce texte est, selon Butor, de rythmer l'ensemble du livre.

« **Quatre lettres du Nouveau-Mexique, en réponse à des gravures de Camille Bryen** » sont des textes touristiques où Butor, étant en visite dans le pays de ses rêves, réagit aux gravures que Bryen lui a envoyées. Dans la version primitive, les lettres sont écrites sur ces gravures. La description détaillée est prédominante mais cette fois-ci Butor recourt à de riches figures et tropes. Il poursuit le jeu sur la forme de lettre en variant les titres de civilité reposant sur l'allitération : Mon précis Camille, Mon précieux Camille, Mon prince Camille, Mon printemps Camille, ou encore les signatures à la fin : Ton voyageur,

81) *Entretiens II*, p. 118.

Ton réflecteur, Ton interprète, Ton auditeur, qui peut-être expriment les sentiments de Butor envers cet artiste.

« **Remarques** » ont été faites pour une série de dessins (*Répertoire*, livre publié en 1972 aux Éditions Fata Morgana). Ce sont des légendes pour les dessins qui répertorient les formes principales dans la peinture de l'artiste Cesare Peverelli.

« **Petites liturgies intimes pour hâter la venue du grand transparent de Jacques Hérold** » dont le titre renvoie à la sculpture « Le Grand Transparent » exécutée en bronze dans les années 1946-1947. Jacques Hérold, sculpteur surréaliste, l'a faite à la demande d'André Breton pour L'Exposition internationale du Surréalisme qui s'est tenue à Paris en 1947. Ce texte n'est pas une lettre, c'est une description en six points des différentes parties de cette sculpture.

Dans ce volume, Butor réduit ses procédés à la description la plus concrète et la plus simple possible. Bien que nous n'ayons pas eu accès à toutes les images, il apparaît qu'il ne fait pas distinction entre les styles de peinture et ne les transcrit pas dans les textes. Il s'avère que cette fois-ci, c'est la personnalité des artistes et les sentiments que Butor ressent envers eux et leurs œuvres qui dominent les textes. Dans la plupart des cas, Butor exploite les possibilités du genre épistolaire en l'enrichissant de techniques purement poétiques. En ce qui concerne la combinatoire des textes, ils sont indépendants et ne sont pas perturbés par leur rassemblement symétrique.

## Illustrations IV

Comme il a été indiqué ci-dessus, le quatrième volume d'*Illustrations* poursuit le dessein du second. De nouveau, les textes commencent avant que les autres ne se terminent, et doivent, selon le projet de l'auteur, s'illustrer mutuellement, c'est-à-dire, dans la conception butorienne, s'éclairer, jouer sur les sens potentiels partagés et créer des rencontres de mots inattendues. L'illustration butorienne ne se veut pas une représentation graphique du sens, c'est un texte qui aspire à être perçu comme un tableau, simultanément, tous les éléments à la fois. Il veut que l'œil du lecteur/spectateur erre et recherche des points d'appui et des correspondances.

La combinatoire des textes est encore plus complexe que dans le second tome où il y avait des variations continues et en principe régulières. Dans ce tome, le nombre de textes augmente à vingt et ils forment en principe trois groupes : textes « solides », « liquides » et « gazeux » - selon la terminologie de Butor. Les textes solides représentent l'ossature du livre, les textes liquides coulent autour d'eux, réfléchissent certains de leurs mots et en créent des variations. Enfin les textes gazeux qui naissent de leur rencontre sont « des constellations de mots, qui viennent de la vaporisation des textes liquides<sup>82</sup> ». Cette répartition n'est pas gratuite, elle relève du traitement différent des sources visuelles et de la conception globale du livre.

82) Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 149.

Ce livre devrait ressembler à un organisme vivant en chair et os, dont le sang circule, qui respire et éprouve des sensations physiques. Butor le conçoit comme une illustration du rêve alchimique de l'homoncule, du golem. L'idée directe en donne le texte « Conditionnement », fait à l'intention des dessins d'Edmund Alleyn représentant les gens comme des figurines schématiques branchées à des appareils médicaux. Le texte est conçu comme une suite de substantifs et de verbes arrangés en blocs exprimant l'angoisse du patient à l'hôpital confronté au monde déshumanisé de la science médicale. Butor en isole les infinitifs des verbes « respirer » et « humer » qui parcourent le livre entier en s'alternant dans un rythme vital pour aboutir à un « expirer » final. Ces textes solides, liquides et gazeux doivent ainsi correspondre aux os, humeurs et gaz du corps humain.

Le livre est organisé de manière très régulière, les textes se suivent selon un schéma clair:

L'Œil des Sargasses  
 Perle  
 Conditionnement  
**Épître à Georges Perros**  
 Perle  
 Western Duo  
**Affiche**  
 Perle  
 Octal  
**Tourmente**  
 Perle  
 Trille transparent tremble  
**Hoorie-Vorie**  
 Perle  
 Les Parenthèses de l'été  
**La Politique des charmeuses**  
 Perle  
 Champ de vitres  
**Éclats**  
 Perle

Nous mettons en gras les textes solides, les autres sont liquides. Les gazeux ne sont pas marqués parce que n'étant que des combinaisons de ces derniers, n'existent pas en forme autonome. Les textes solides sont chaque fois séparés par deux liquides dont l'un est toujours « Perle » en première position.

Les textes solides, squelette du texte, imprimés en gras, occupent la zone centrale de la page et sont arrangés en blocs sans être perturbés par d'autres textes ni transformés par rapport à la version primitive. Du point de vue thématique, plusieurs

d'entre eux sont consacrés aux confrères écrivains de Butor qui les honore par son respect et l'humour, tandis que les autres réagissent aux événements importants de l'époque.

« **Épître à Georges Perros** » est en effet l'hommage à un ami fidèle, lui aussi écrivain et poète qui était souvent le lecteur premier des textes de Butor. Ils entretenaient une large correspondance<sup>83</sup> où s'échangeant des idées et des suggestions, ils s'encourageaient mutuellement. Butor remercie Perros de leur longue et ferme amitié et se souvient des moments heureux<sup>84</sup>. La lettre est composée de strophes régulières gardant la même structure. Le thème principal est interrompu par des digressions qui font intervenir la famille Butor :

Mon cher Georges depuis longtemps des années déjà  
 Dans mes périples estivaux (pour quelques heures  
 Nous sommes encore à Sainte-Geneviève-des-Bois  
 Ce sont les derniers jours bousculés de juin  
 Cécile affalée sur le divan les pieds en l'air  
 Les cheveux dans les yeux dévore un livre  
 Rêvant aux algues sèches que tu lui as promises  
 Le coffre de la voiture est prêt) entre les gouttes  
 D'eau ou de plomb je cherche un moyen de dire  
 Sans emphase à ceux qui me lisent avec bienveillance (p. 25)

Que sans ton encouragement bien souvent j'aurais  
 Renoncé devant la marée de sottises (Ronce  
 Les pins déploient tout autour de ma chambre  
 Leur élégance de juillet un oiseau  
 Que je ne puis nommer vire  
 Palpite noir presque immobile et plonge  
 Agnès ouvre la porte brune et sablée  
 Les yeux furieux rattache  
 La courroie de sa sandale et part  
 Avec un sourire) et j'ai bien essayé de composer à (p. 26)

Comme si Butor voulait signaler par ces parenthèses la place ferme du poète dans sa vie. Néanmoins, ressentant cette relation trop complexe et indicible, Butor renonce à la saisir par des mots : « Notre connivence est trop intime pour que je puisse/Avec mes pinces d'entomologue isoler ainsi » (p. 28, 29).

83) qui a même été publiée : *Correspondance Michel Butor - Georges Perros, 1955-1978*, Joseph K., 1996.

84) En fait, c'est une réponse aux sollicitations de Perros de faire une œuvre ensemble. Perros était à l'époque grièvement malade, souffrant d'un cancer du larynx, de plus réduit au silence suite à une opération des cordes vocales. Il est mort en 1978, deux ans après la publication d'*Illustrations IV*.

« **Tourmente avec Alechinsky, Dufour, Hérold** » réagit, en alliance aux affiches des artistes cités, aux événements du mai 1968 à Paris. Le texte, en dépit de sa construction poétique, est fortement engagé, voire combatif :

●  
●

Oui nous voulons le dévorer  
 Ce fruit de l'arbre du savoir  
 Il ne fallait pas nous tenter  
 En le faisant miroiter  
 Derrière les grilles  
 Tous les faux anges casqués matraqueurs  
 Ne suffiront plus à nous en écarter  
 Le feu de leurs glaives  
 S'est communiqué à nos griffes  
 Et nous sifflons comme des brandons de bois vert  
 Nous bouillons comme un cratère qui se rouvre (p. 63).

Butor emprunte des images et des métaphores bibliques sans recourir aux sources visuelles qui ne servent, même dans la version primitive, que de décor ornemental. Il est à remarquer que Butor, qui refusait toujours d'être « engagé » de manière explicite, se le permet dans ce poème.

« **Hoirie-Voirie avec Alechinsky (les stances des mensualités)** » a une origine curieuse. Alechinsky a fait ses images sur un papier imprimé de textes du 18<sup>ème</sup> siècle en y laissant des places libres pour les textes de Butor. Le résultat en est une parfaite symbiose du texte et de l'image. Bien sûr, dans *Illustrations IV*, Butor ne reprend que son propre texte. Ce texte est avant tout un hommage ludique à François Villon<sup>85</sup>. Le lien intertextuel est apparent au premier plan dans le motif de testament parodique qui met en contact le vocabulaire juridique et l'humour et détourne le caractère sérieux d'un tel document :

Je lègue à Messire Janvier  
 Outre la queue du capricorne  
 Et la tête compatissante  
 Du verseau penché sur son urne  
 Mes deux mains sans le moindre sou  
 Après les bringues des étrennes  
 Tous les trous au fond de mes poches  
 Et un sérieux enrouement (1)

(1) Item une gueule de bois

---

85) À qui Butor consacre un grand essai dans *Répertoire IV*, « La prosodie de Villon ».

Bien que l'imagerie verbale de Butor soit provoquée par les images d'Alechinsky (sauf par exemple les signes du zodiac), son organisation est bien réfléchi et complexe et la fait entrer dans le réseau intertextuel. La relation intertextuelle est ici d'ordre iconique, il ne s'agit pas d'une citation directe mais de la mise en relation de deux systèmes basée sur la similarité factuelle<sup>86</sup>. Butor consacre à chaque mois deux stances. La première commence toujours par un « item » qui renvoie au langage administratif de juristes, et présente le caractère que Butor assigne au mois particulier. Ainsi février est « frileux », mars « le dégradé », avril « farceur », etc. La parenté avec Villon se trouve dans la combinaison burlesque du savant et du « bas » qui parodie un document sérieux. Les énumérations relevant par leur lexique du carnavalesque qui ne cède devant rien de répugnant appartenant au corps, sont organisées par la terminologie juridique. En plus, elles sont gérées par le rythme, la répétition et la mélodie ce qui accentue le contraste et subvertit le code<sup>87</sup> comme le faisait Villon.

« **La Politique des charmeuses avec Hérold** », à l'origine affiche gravée, glorifie parodiquement Charles Fourier. Le texte qui laisse défiler des personnages de la mythologie antique et de l'histoire européenne parodiant ainsi sa conception de l'ordre et évolution sociaux, finit par l'appel au lecteur : « votez Charles Fourier ». À l'arrière plan, Butor conçoit ce texte comme une autre sorte de réaction au mai 1968.

Il s'avère que la relation entre les textes et les images est encore plus affaiblie que dans le second tome. Cet affaiblissement est patent déjà dans cette conception du livre comme un être vivant ce qui nécessairement conduit le texte et domine sa stratégie. L'objectif premier n'en est plus le travail de l'image mais le commentaire de la réalité et l'adoption de l'attitude personnelle. Le choix des artistes ne fait que prouver cette hypothèse. La majorité d'entre eux sont peintres surréalistes, de plus Butor a choisi des peintures plutôt abstraites qui lui laissent une plus grande liberté d'imagination et d'expression. Ainsi, le lien à l'image n'est pas si fort. Il n'est pas donc surprenant que dans ce volume il n'y ait pas de textes réagissant à des photographies dont la correspondance à la source est chez Butor très élevée.

Nous avons pu voir que les textes solides sont de ce point de vue très autonomes et intégrés plutôt dans le réseau intertextuel ou même ancrés dans la réalité extralittéraire, comme c'est le cas des textes au sujet de mai 1968 ou celui pour Georges Perros. L'autonomie est accentuée par la cohérence du langage poétique et la compréhensibilité, qui n'est pas très souvent flagrante dans les textes butoriens. Bien que nous n'en ayons pas les preuves littérales il est fort probable que dans certains cas le texte de Butor précédait l'image. Nous pensons notamment à « Tourmente » et « La Politique des charmeuses avec Hérold », qui sont des affiches où l'image contourne le texte et paraît plutôt orne-

86) Nous reprenons la classification d'Antoine Compagnon qui range dans ce type avant tout le pastiche, la citation implicite et la réminiscence. In *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979, p. 79.

87) Comme Butor écrit dans « La prosodie de Villon », les œuvres de celui-ci étaient d'autant plus subversives qu'elles appliquaient une forme savante au langage de la canaille ce qui la confirmait comme dans son rôle du reflet inversé de la société. In *Répertoire IV*, p. 118.

mentale afin de faire ressortir l'idée principale du texte de Butor. En ce qui concerne « Épître à Georges Perros », l'image probablement n'existe pas du tout, ce que soutient également l'absence du nom d'un artiste dans le titre.

Le relâchement du lien entre le texte et l'image est patent aussi dans les textes liquides. En guise d'exemple, nous choisissons le texte « Western Duo avec Gregory Masurovsky » dont les lithographies sont concrètes et figuratives, ce qui dans les volumes précédents contribuait à une correspondance thématique plus forte entre l'image et le texte. Au niveau structurel, cette correspondance se traduisait surtout par une prose poétique qui gardait un fil de l'histoire. « Western Duo » est traité différemment. Ce texte consiste à une suite énumérative de substantifs. Cette pratique n'est pas en soi étrangère à Butor, pourtant, elle est inhabituelle dans un texte à partir d'images figuratives. Néanmoins ces séries de substantifs sont différentes de celles de « Litanie d'eau » du premier volume, qui est d'ailleurs un texte également écrit à l'intention de Masurovsky. Les différences sont ainsi d'autant plus pertinentes pour notre analyse. Le thème de « Western Duo » est la réalité des Indiens d'Amérique. Les lithographies en représentent différents aspects : paysage, nature, mode de vie et coutumes. Le texte de Butor est fidèle à cette thématique, au point qu'il dépasse ce que lui montrent les images. Autrement dit, Butor ne retravaille pas les images mais développe le thème. Ainsi, à propos de la lithographie représentant probablement un chamane nous trouvons ces mots :

wings	rivages
mesa juniper	avenir inondations
turkey weaver tribe	lavande usure soufre
history roses lana extasy	cérémonie cuir argent inconnu

Leur choix renvoie aux sages de la tribu en énumérant les éléments qui appartiennent dans le domaine de leur activité (prévision de l'avenir, organisation des rituels mystérieux, explication des phénomènes naturels, etc.). Par contre, les séries de mots dans « Litanie d'eau » décrivaient les images, en énuméraient les éléments, donnaient des associations fondées sur la similarité visuelle, leur base était d'ordre métaphorique tandis que dans « Western Duo », le texte développe de manière métonymique l'image, autrement dit, ajoute des connotations logiques et factuelles. Le même procédé, où le texte ne fait que refléter l'ambiance globale de l'image en poursuivant son propre but, est appliqué aux autres textes liquides.

Néanmoins, il y a parmi les liquides un texte qui, étant construit différemment, mérite notre attention. Il s'agit de « **Perle avec France Gaspar** ». Ce texte diffère non seulement du fait qu'il parcourt tout le livre dès le début, mais aussi en raison qu'il est le seul tentant la transposition la plus fidèle de l'image, objectif que les autres textes du volume ne poursuivent pas :

dunes **BOIRE** marbres diapason **COULER** éblouissements  
douce dérive **COULER** palmes **BOIRE** caresses blanches  
gorges **BOIRE** plumes lumineuses ventres **COULER** sables  
fraîches épines **COULER** jarres **BOIRE** nuits tremblantes  
lyres **BOIRE** baisers lents cygnes **COULER** moires  
intermittentes ombres **COULER** plages **BOIRE** pétales vifs  
éblouissements **BOIRE** fentes sibilantes marée **COULER** brise  
vifs dômes **COULER** écume **BOIRE** fumées intermittentes  
vagues **BOIRE** tourbillons lents croissances **COULER** pistils  
tremblantes urnes **COULER** bourgeons **BOIRE** anses fraîches  
orages **BOIRE** écailles lumineuses nappes **COULER** virages  
blanches bouches **COULER** bulles **BOIRE** courbes douces  
draps **BOIRE** larmes naissances **COULER** éblouissements  
(p. 13)

Tout d'abord, il est à remarquer que la disposition des infinitifs en majuscules donne une impression de convexité. Comme si le texte, voulant imiter la forme d'une perle et ses reflets, aspirait à la simulation de trois dimensions. Ce texte intervient sept fois en changeant la constellation des mots en majuscules de sorte que cela donne l'idée du roulement d'une perle et de son miroitement. Il se peut que, conformément à la conception auctoriale du volume entier, « Perle », avec ses modifications, doive suggérer l'idée du mouvement en imitant ainsi la circulation du sang dans le corps humain. Barbara Mason, dans sa minutieuse analyse<sup>88</sup>, découvre la progression des schémas raffinés basés sur l'alternation des substantifs et adjectifs, mais ce qui est important c'est que la majorité écrasante des mots sont féminins. Ceci la mène à l'interprétation érotique de ce texte considérant la perle comme un objet que l'on désire. Il est vrai que cette fois-ci, Butor a choisi les mots relevant de la sensualité et de la féminité. Leurs combinaisons créent « harmonieuses cascades of sound<sup>89</sup> ». En comparaison avec les textes du même type, par exemple « Litanie d'eau » du premier ou « Poème optique » du second volume, il apparaît que jusqu'ici Butor n'a pas aspiré à un effet sonore si délicieux même s'il accentuait la qualité auditive des mots dans ces séries.

La fonction des textes liquides est, selon l'auteur, de couler autour des solides et d'en refléter des mots. La rencontre entre « Octal avec Vassarely » et le solide « Hoorie-Voirie » peut servir d'exemple :

*wawawaterwawawalhaloo envolée d'yeux thermaux  
plaine de corbeaux vols sombre une pyramide de bronze sombre  
je caresse tes degrés dans l'équilibre matinal*

88) « Structure and meaning in Michel Butor's 'Perle' », in *Australian Journal of French studies*, XXI, n° 2, 19884, p. 194-221.

89) *Ibidem*, p. 202.

**Item au joli mois de mai  
Outre une dernière envolée  
De la queue et du premier clin  
D'œil du jumeau de droite à l'autre  
Sur une illustre morne plaie (9)  
Parcourue de vols de corbeaux  
Une pyramide à degrés  
Cherchant un peu son équilibre**

(9) *Wawawaterwawalhaloo*

*ÉQUILIBRE D'ENVOLÉES (mer d'une autre Lune)*

*degrés chatoyants d'yeux murmurants*

*pyramides empressées*

*vols de plaines*

*En sautant sur les corbeaux*

*WAWAWATERWAWALHALOO (nouvelle Mésopotamie)*

(p. 89)

Il se montre que la reprise des mots du texte solide n'est pas fondée sur le lien sémantique, par ailleurs, entre ces deux textes il n'y a pas de parenté thématique. Le seul lien sémantique peut être aperçu entre la zone géographique traitée par le liquide (nouvelle Mésopotamie) et les pyramides du solide. Bien que ce genre de correspondances apparaisse dans la plupart des rencontres des textes solides et liquides, il n'a aucun rôle autre qu'illustrer les textes solides, considérés comme principaux. Ce rôle d'illustration est patent même sur les pages où les textes liquides sont seuls. Butor les arrange en formes géométriques en les organisant souvent en doubles pages, où une page est l'image renversée de l'autre.

Le rôle des textes gazeux, nés de la rencontre des liquides et des solides ou des liquides avec d'autres liquides, consiste à commenter et organiser ces contacts :

j'ai vu aux confluences des textes-fleuves  
des radeaux de phrases brisées  
enchevêtrées dans les vers-branchages (p. 38)

j'ai vu les couleurs des textes solides  
se réfléchir dans les nappes  
j'ai vu des textes vaporeux  
naître de l'échauffement des liquides  
au contact des strophes brûlantes  
j'ai vu la nacre plonger  
dans son bain de gouttelettes verbales (p. 51)

j'ai vu le coucher d'une strophe  
 entre les huiles inférieures et supérieures  
 j'ai vu des courants de textes visqueux  
 se désirer se baiser se démêler (p. 126)

La façon dont Butor insiste sur le physique du langage est remarquable. Or, cette fois-ci, à la différence des volumes précédents, il ne le fait pas en accentuant la qualité sonore des mots au détriment de leur signification mais il y arrive tout simplement par la richesse des images poétiques, des figures et des tropes. Donc, il le fait par des procédés assez traditionnels ce qu'il contrebalance par l'imagination débordée produisant des scènes fantasmagoriques. Les textes gazeux ne cessent de rappeler la conception corporelle du livre entier en recourant à des matières et parties du corps :

J'ai vu les textes spermatiques  
 Déborder les horizons du livre (p. 134)

Butor réussit à donner l'impression que l'on est dedans, aventure le lecteur dans un spectacle fantastique tout en ne cessant de le perturber par des exercices intellectuels offerts par les textes solides et les liquides.

Le quatrième volume du cycle réussit à maximaliser la distance entre les textes et les images. La première raison en est que cette fois-ci les images ne sont utilisées que comme des stimulateurs d'un ouvrage qui les dépasse largement ; la seconde raison repose sur la conception autonome de ce livre comme être vivant. Cette conception transforme et domine le texte entier repoussant ainsi à l'arrière la collaboration avec l'image.

## Illustrations V

La série aurait dû avoir un cinquième volume. Ainsi, Butor a dit que tout le matériel était prêt et qu'il en avait le projet dans la tête. En 1975, dans un interview, il expose en détail quelle en sera la base :

« Ces *Illustrations V* seront entièrement organisées sur *Une Chanson pour Don Juan*. C'est un poème infini. Une amie, une Russe<sup>90</sup> qui a fait de très beaux livres, voulait faire un livre avec moi. Elle fait faire son papier elle-même, et peut ainsi réserver des trous dans le papier, qui ne sont pas découpées par la suite mais qui sont dans le papier même, [...] Je voulais lui faire un texte à trous. Il est fait avec une matrice beaucoup plus élaborée que celle de « Missive mi-vive<sup>91</sup> ». J'ai pris vingt feuilles, recto et verso, et sur chacune de ces feuilles j'ai mis dix lignes, dans chacune de ces lignes trois éléments, trois mots ou groupes de mots, trois uni-

90) Ania Staritsky.

91) Dans *Illustrations III*.

tés sémantiques si vous voulez. Ça fait donc des strophes de dix vers et de trente éléments. Dans chacune des feuilles, j'ai évidé un tiers des éléments, en ayant un trou d'un élément, un trou de deux, un trou de trois, un trou de quatre, ce qui fait dix, et cela forme toujours une figure dissymétrique, lorsqu'on retourne la page, la figure change ; chaque figure est différente. Des mots sont écrits sur ce qui n'est pas évidé. Vous placez ça en pile, et vous lisez le texte tel qu'il est donné sur la première page ou sur les autres qui disparaissent à travers. [...] Au milieu de chacune de ces strophes, il y a un prénom féminin, et il y a une figure grammaticale générale qui dit à peu près ceci : "j'étais très malheureux, j'ai rencontré une telle ... formidable ! ". Le prénom féminin, dans la version originelle, est tiré de l'œuvre de Shakespeare. Il est entouré d'adjectifs qui vont pouvoir changer, parmi lesquels il y a un certain nombre de noms de lieux, de qualifications de lieux, ce qui permet, en manipulant ces pages, d'obtenir des femmes perpétuellement différentes. C'est pour ça que ça s'appelle *Une chanson pour Don Juan*.<sup>92</sup> »

Butor a publié une esquisse de ce projet à *Degrés (Revue de synthèse à orientation sémiologique)* en janvier 1973. Évidemment, il n'y pouvait pas réaliser son texte variable à trous. C'est pourquoi il a été obligé de recourir à de nombreuses notes explicatives et techniques et surtout, de ne présenter que quelques résultats de la combinatoire de ce poème. Il est compréhensible que l'effet d'un tel texte est bien éloigné de la légèreté et l'élégance du projet butorien originel. Finalement, un livre-objet avec des illustrations d'Ania Staritsky a été publié la même année chez Gaston Puel mais Butor n'en a jamais fait le cinquième *Illustrations*.

Il est assez étonnant qu'il n'ait pas clôturé cette série par un cinquième volume<sup>93</sup>, toutes les séries importantes dans son œuvre étant ainsi arrangées<sup>94</sup>. Rappelons également sa passion pour les chiffres et les nombres, auxquels il aime attribuer des significations numérologiques et alchimiques, mais surtout sa passion pour les séries. Il disserte sur la numérologie dans un long texte sur François Rabelais, « Hiéroglyphes et les dés » qui fait partie de *Répertoire IV*. Il y explique la symbolique des nombres dans différentes civilisations et surtout leur rôle dans la constitution des séries : « Les séries de même nombre peuvent être mises en correspondance. [...] Dans l'œuvre d'art ou de littérature le nombre des parties, des chapitres, des actes, des volets, des mouvements, est ce qui permet à ces parcours de s'installer. Ajouter un cinquième mouvement à une sonate, c'est changer toutes ses possibilités de signification, donc d'émotion. [...] Chaque série bien ordonnée peut donc engendrer une numérologie.<sup>95</sup> »

92) *Entretiens II*, p. 121.

93) Il a déclaré : « Après *Illustrations V*, ça suffira ; je n'ai pas envie de continuer indéfiniment. Cela pose un problème pour moi : je continue à être sollicité par des peintres pour des livres de luxe, et j'ai amplement de quoi faire *Illustrations V*. Alors il faut que je trouve autre chose, il faut que je trouve un moyen de faire des textes qui aillent avec des peintres et qui ne soient plus un matériau pour *Illustrations* mais qui soient utilisables dans un autre type de livre encore. », in *Entretiens II*, p. 122.

94) Butor avait même un projet d'un cinquième roman qui aurait dû s'appeler *Les jumeaux* où il « voulait que ce soit un roman par lettres et explorer ça avec le thème de l'individualité » (*Entretiens II*, p. 151), mais la visite aux États-Unis a bouleversé tous ses plans et il s'est mis à écrire *Mobile*.

95) *Répertoire IV*, p. 156.

Le cinq est pour Butor sympathique aussi du fait que c'est un nombre impair qui permet d'arranger symétriquement les éléments autour d'un pivot. Le cinquième *Illustrations* aurait dû être partenaire d'*Illustrations III* en amenant à la perfection l'exploitation de la combinatoire des mathématiques dans la littérature<sup>96</sup>, et surtout une matrice qui puisse produire un texte infini. Rappelons que dans *Illustrations III*, Butor a tâché de faire une matrice de lettre (« Missive mi-vive »). La série aurait eu ainsi deux couples de volumes II – IV et III – V qui tourneraient autour le premier. Le premier volume, étant le plus fixé aux images-sources, propose la clé de la lecture butorienne de la peinture, les autres développent les possibilités du texte en tâchant de s'émanciper des images.

Revenons encore au titre du texte qui aurait dû être la base d'*Illustrations V*. Le renvoi à Don Juan n'est pas fortuit, relevant de la mythologie personnelle de Michel Butor. Nous avons signalé dans notre analyse du travail butorien de l'image que Butor projette souvent dans le texte ses propres désirs en implantant des éléments et thèmes érotiques que l'image en question ne possède pas forcément. Butor se dit victime d'une origine « bourgeoise très catholique avec une famille dans laquelle les tabous sur la sexualité étaient considérables.<sup>97</sup> » Pour arriver à écarter ces tabous, il lui aurait fallu tout ce qu'il avait écrit. Ceci explique ce nombre énorme des textes que Butor a produit durant sa vie et ne cesse de produire encore à présent. « Dans ce que j'écris, la sexualité devient envahissante. Elle va se répandre sur tout, sur les femmes, sur les hommes, sur les animaux, sur les objets, sur la terre entière. La terre devient alors un immense symbole, maternel et féminin en général. Le voyage devient une façon de caresser ce corps immense, un peu comme le poème de Baudelaire sur la géante. Le voyage est une caresse, mais en même temps le voyage est une lecture et une écriture, c'est tout cela qui va permettre à cette espèce de geste fondamental de devenir de plus en plus fort, de se rajeunir perpétuellement, on peut très bien interpréter cette organisation générale des langages et des souvenirs comme une organisation générale de symboles sexuels.<sup>98</sup> » Ce désir insatiable de ne manquer aucune occasion prometteuse de collaborer avec des artistes ou d'aller voir un pays n'est pas très éloigné de l'inquiétude de Don Juan qui séduisait chaque femme sans être jamais satisfait, espérant toujours une meilleure aventure.

Il est à remarquer combien Butor relie la sexualité avec l'écriture et la lecture. Il n'est pas nécessaire d'être freudien pour comprendre pourquoi l'écriture est considérée comme le « laboratoire de la sublimation<sup>99</sup> ». Cependant, l'écriture butorienne possède

96) En effet, il ne veut pas laisser aux mathématiciens tout le pouvoir sur les nombres en disant : « les nombres sont d'abord des mots, et les mathématiciens, dans leur langage, n'étudient qu'une partie de leurs propriétés. [...] En effet, les nombres, étant des mots, ont non seulement des propriétés auditives, mais aussi des propriétés visuelles. », in *Répertoire IV*, p. 149 et 153. Les notions mathématiques sont pour Butor des abstractions qui permettent de réaliser, de manière très concrète, des variations des éléments à l'intérieur des ensembles et de mettre des ensembles en relation avec d'autres ensembles.

97) *Entretiens II*, p. 304.

98) *Ibidem*, p. 304.

99) Par exemple Martine Estrade dans sa communication au congrès CPLFPR « Réflexions tangentielles sur le processus d'écriture et la destructivité » qui parle aussi du « plaisir du jeu créatif ».

d'autres traits qui laissent deviner ces pulsions même si raffinement cachées. Nous pensons notamment au fait que les textes de Butor sont avant tout un exercice purement intellectuel extrêmement compliqué, où le taux d'abstraction risque d'atteindre le seuil d'illisibilité, ce qui pourrait être aussi une des marques du refoulement de la sexualité. Rappelons que la sexualité dans ses textes n'est que cachée et travestie. D'un autre côté, la difficulté extrême de ses textes nous mène à l'idée que ce serait le lecteur que Butor voudrait priver en revanche du plaisir, en lui entravant l'accès à l'interprétation. Le fait que le cycle *Illustrations* est sans images, ce qui est sans aucun doute frustrant pour les lecteurs, soutiendrait cette hypothèse.

Pour en revenir à la conclusion, il est surprenant que Butor n'ait pas finalement créé le dernier volume de la série. On ne peut que spéculer quelle en était la raison car dans les entretiens qui ont suivi cette époque, il n'en reparle plus. Il est probable qu'il ait été déjà occupé par d'autres projets l'intéressant davantage. Il aurait tout simplement dépassé cette pratique et se serait avancé vers une autre forme de travail avec l'image. La seconde moitié des années soixante-dix et les années quatre-vingts sont sous le signe des séries *Matière de rêves* et *Envois* qui travaillent des aspects différents de la collaboration artistique.

---

In <http://www.martine-estrate-literarygarden.com/psychanalyse-art/psychanalyse-art-ecriture-destructivite.php>

Roland Barthes remarque dans *Le Plaisir du texte* : « l'objet de plaisir de l'écrivain est la langue maternelle, avec laquelle il est dans un rapport constant au plaisir. »