

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
du Département de Langue et de Littérature Françaises
de l' Université Aristote de Thessalonique

Numéro 18

Thessalonique, décembre 2018

TECHNÈ, TECHNIQUES ET TECHNOLOGIE DANS L'ŒUVRE DE MICHEL BUTOR (1926-2016)

Actes du Colloque International,
Thessalonique, 17 & 18 mai 2017

Mireille Calle-Gruber

Marcia Arbex-Enrico

Guiseppe Crivella

Walter Geerts

Eugenia Grammatikopoulou

Chryssi Karatsinidou

Katerina Lemousia

Maria Litsardaki

Polytimi Makropoulou

Ioanna Papaspyridou

Katerina Spiropoulou

Daniela Tononi



ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER – TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN: 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: +30-2310.997494 & 997507, Fax: +30-2310.997489

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: egrammat@frl.auth.gr, Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres, Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél: +30-2310.997494 & 997507, Télécopieur: +30-2310.997489

Courriel: egrammat@frl.auth.gr, Site: <http://esg.frl.auth.gr/>



Επιστημονική επιτροπή / Direction scientifique: Mireille Calle-Gruber

Walter Geerts

Maria Makropoulou

Συντονισμός έκδοσης / Coordination éditoriale: Eugenia Grammatikopoulou

Διορθώσεις / Révisions: Andreas Papanikolaou

Kalliopi Ploumistaki

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique: Chryssa Moissidou

Responsable de l'édition devant la loi: Professeure assistante Eugenia Grammatikopoulou,

Département de Langue et de Littérature Françaises, Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la

Faculté des Lettres, Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

TABLE DES MATIÈRES

M. CALLE-GRUBER (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) Conférencière d'honneur « Michel Butor photographe: une techno-poétique du <i>Génie du lieu</i> »	11
---	----

TECHNIQUES

D. TONONI (Université de Palerme) « Butor, Mondrian et la fragmentation de l'espace: parcours génétique d'un roman-laboratoire »	31
K. SPIROPOULOU (Institut Français de Thessalonique) « Michel Butor – Passages par Thessalonique »	43
P. MAKROPOULOU (Université Aristote de Thessalonique) « L'exploitation des récits-images de Michel Butor en atelier d'écriture »	51
M. ARBEX-ENRICO (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/CNPq, Brésil) « La table de montage de Michel Butor: entre la <i>technè</i> et la <i>technique</i> »	63

TECHNOLOGIE & LA MODIFICATION

W. GEERTS (Université d'Anvers-Belgique) « Le roman comme chambre de Wilson : à propos de <i>La Modification</i> »	73
E. GRAMMATIKOPOULOU (Université Aristote de Thessalonique) « Modifications de l'ennui: de Butor à Moravia »	83

K. LEMOUSIA (Université Aristote de Thessalonique) « Αναγνώσεις του συρμού ή ο έρωτας στα τρένα » (« Lectures en vogue ou l'amour en train de »)	93
---	----

TECHNÈ

G. CRIVELLA (Université de Pérouse) « Les images dans l'écriture. Géométries du chaos dans <i>Litanie d'eau</i> de Michel Butor »	101
--	-----

CH. KARATSINIDOU (Université Aristote de Thessalonique) « <i>Hugo par Michel Butor</i> : transartialité et subversivité d'une (re)lecture »	111
---	-----

M. LITSARDAKI (Université Aristote de Thessalonique) « "Enseignez-moi l'invention du langage perpétuellement à réinventer": l'alchimie du verbe butorien »	119
---	-----

I. PAPASPYRIDOU (Université d'Athènes) « Butor et Baudelaire: voies et vies parallèles ? »	131
--	-----

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

Το παρόν, 18^ο, τεύχος του περιοδικού φιλοξενεί τις εργασίες του διεθνούς συνεδρίου «Τέχνη, τεχνικές και τεχνολογία στο έργο του Michel Butor» (1926-2016).

Το συνέδριο συνδιοργάνωσαν ο Τομέας Λογοτεχνίας, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας και το Εργαστήριο Αυτόματης Μετάφρασης και Επεξεργασίας Λόγου του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ., με επιστημονική επιτροπή αποτελούμενη από τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος: Μαρία Μακροπούλου, Συμεών Γραμμενίδη, Χρυσή Καρατσινίδου, Μαρία Λιτσαρδάκη, Ευγενία Γραμματικοπούλου, Γκρατσιέλλα Καστελλάνου. Στην οργανωτική επιτροπή συμμετείχαν επίσης οι: Ολυμπία Τσακνάκη, Κατερίνα Σπυροπούλου, Ανδρέας Παπανικολάου. Τη γραμματειακή και ηλεκτρονική υποστήριξη, καθώς και μέρος της έρευνας για το αρχειακό υλικό, ανέλαβε ομάδα προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητριών και φοιτητών του Τμήματος.

Το συνέδριο διεξάχθηκε σε τρεις γλώσσες, στις 17 & 18 Μαΐου 2017, στο Αμφιθέατρο της Κεντρικής Βιβλιοθήκης του Α.Π.Θ., με τη συμμετοχή ομιλητών διαφόρων ειδικοτήτων από επτά διαφορετικές χώρες, καθώς του Γενικού Προξένου της Γαλλίας στη Θεσσαλονίκη, κυρίου Philippe Ray. Πληροφορίες για την ημερίδα, τον συγγραφέα και το έργο του, καθώς και τις εργασίες μαγνητοσκοπημένες μπορείτε να βρείτε στον τρίγλωσσο ιστότοπο: <http://michelbutor2017.fr.l.auth.gr/>

Ευχαριστούμε όλα τα μέλη του Τομέα Λογοτεχνίας που συνέβαλαν στην οργάνωση και τη πραγματοποίηση αυτής της ημερίδας, και κυρίως τα μέλη της επιστημονικής επιτροπής του παρόντος τεύχους του περιοδικού ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΑ, Mireille Calle-Gruber, Walter Geerts, Μαρία Μακροπούλου, και τους Ανδρέα Παπανικολάου και Καλλιόπη Πλουμιστάκη που ανέλαβαν

την διόρθωση των κειμένων. Ομοίως, ευχαριστούμε όλες και όλους τις/τους ερευνήτριες/ερευνητές που συμμετείχαν στην επιστημονική αυτή εκδήλωση. Τέλος, την ευγνωμοσύνη μας εκφράζουμε στην Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στην εταιρεία «Nak» για την οικονομική στήριξη της εκδήλωσης, το Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης και τον Δήμο Θεσσαλονίκης που έθεσε την όλη διοργάνωση υπό την αιγίδα του.

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

Επίκουρη καθηγήτρια Τομέα Λογοτεχνίας
Διευθύντρια του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας & Φιλολογίας Α.Π.Θ.

NOTE DE LA DIRECTION

Le titre de l'excellent manifeste pro-culturel, « L'Utilité de l'inutile », de Nuccio Ordine, doit beaucoup à cette citation d'Ionesco¹ : « Regardez les gens courir affairés, dans les rues. Ils ne regardent ni à droite, ni à gauche [...] ils foncent tout droit [...] machinalement. Dans toutes les grandes villes du monde c'est pareil. L'homme moderne, universel, c'est l'homme pressé [...] prisonnier de la nécessité, il ne comprend pas qu'une chose puisse ne pas être utile; il ne comprend pas non plus que, dans le fond, c'est l'utile qui peut être un poids inutile, accablant. Si on ne comprend pas l'utilité de l'inutile, l'inutilité de l'utile, on ne comprend pas l'art; et un pays où l'on ne comprend pas l'art est un pays d'esclaves et de robots, un pays de gens malheureux [...] un pays sans esprit ».

Contrairement à l'air du temps, Michel Butor a su prendre son temps pour pérégriner, satisfaire sa curiosité, songer, scruter, connaître. Il a aussi su éviter le piège de la notoriété précoce et de l'acclamation du grand public entraînant souvent le faux pas du maniérisme. C'est à son propre rythme qu'il a exploré l'espace urbain et rural de différents pays et continents, qu'il a changé de résidences, de postes, de domaines artistiques, qu'il s'est aventuré dans une variété de genres et de formes d'expression. C'est à sa guise qu'il s'est penché à la fois sur l'évolution de la civilisation matérielle et immatérielle, brouillant le profil de l'intellectuel actuellement en vogue, épris du théorique au point de mésestimer le concret. Espèce de modificateur persévérant dans la recherche d'angles de vue et de perspectives, générateur d'une œuvre qui ressemble à un

1. Nuccio Ordine, *L'Utilité de l'inutile*, Manifeste, suivi d'un essai d'Abraham Flexner, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

« labyrinthe de surprises », Butor n'a pas simplement voulu « décrire la réalité » mais surtout « l'interroger »². Toujours affairé mais jamais affaissé, il a redonné foi dans la valeur de l'improvisation, de l'improviste, de la socialisation entre créateurs, du gai cheminement sans contraintes éthiques, esthétiques ou eï-détiques.

Les membres du Département de Langue et de Littérature Françaises de Thessalonique ont entrepris le projet d'un colloque international consacré à l'œuvre de Michel Butor, touchés par sa récente disparition en août 2016. L'idée fut lancée par la professeure Maria Makropoulou souhaitant sans doute prendre le relais de nos collègues Georges Freris et Athanasia Tsatsakou qui avaient proposé et réalisé sa nomination de *docteur honoris causa* par la Faculté des Lettres en mars 2001. Ce n'était à l'époque, comme c'est aussi aujourd'hui, qu'un geste de reconnaissance, une offrande minime contre les généreux cadeaux qu'il a offerts à nous tous – lecteurs, étudiants et chercheurs – durant sa vie infatigablement productive, intarissablement imaginative.

Il va de soi que ce projet ne se serait pas réalisé sans la motivation et la mobilisation de nombre d'individus ainsi et d'institutions locales. Je commencerai par mentionner et remercier les membres du comité d'organisation et du comité scientifique (M. Makropoulou, S. Grammenidis, Ch. Karatsinidou, M. Litsardaki, G. Kastellanou) qui se sont investis dans la préparation du colloque pendant les mois qui l'ont précédé, le Comité de Recherche de l'Université Aristote ainsi que la boutique « Nak » pour leurs subventions salutaires en cette période de crise, la Municipalité de la Ville de Thessalonique et l'Institut Français pour leur partenariat, et plus spécialement Monsieur le Consul Général, Philippe Ray.

Dernier apport mais aucunement le moindre : je tiens à remercier vivement et personnellement notre conférencière d'honneur, Mme Mireille Calle-Gruber, professeur émérite de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, ancienne amie et grande spécialiste de Butor, qui a, sans hésiter, accepté notre invitation et aussi encadré le comité de lecture du présent numéro en collaboration avec Mme Maria Makropoulou et M. Walter Geerts. Je remercie également Andreas Papanikolaou et Kalliopi Ploumastaki pour la révision des textes et bien évidemment tous et toutes les collègues et chercheurs qui ont honoré de leur présence cette rencontre scientifique. Pour clore, je souhaite exprimer ma sincère reconnaissance pour leur disponibilité et ma joie profonde pour leur enthousiasme à tous étudiant(e)s bénévoles qui sont les héros/héroïnes invi-

2. Extrait de l'éloge d'Athanasia Tsatsakou prononcé durant la cérémonie de sa nomination de *docteur honoris causa* du 15 mars 2001, cf. aussi revue *Inter-textes*, n° 3, 2001.

sibles de cette manifestation. L'excellent site du colloque qu'elles/ils ont voulu créer garde une trace de leur apport collectif et individuel: <http://assiadje-bar2018.frl.auth.gr/>.

EUGENIA GRAMMATIKOPOULOU

Professeure assistante (Section de Littérature)
Directrice du Laboratoire de Littérature Comparée
Département de Langue et de Littérature Françaises



MICHEL BUTOR PHOTOGRAPHE : UNE TECHNO-POÉTIQUE
DU GÉNIE DU LIEU

« On construit une vision à partir de la palette que la technique met à notre disposition »¹.

Cette assertion de Michel Butor dans un de ses écrits sur la photographie – « Du monochrome en photographie », paru d’abord dans *Natures mortes 1997-2003* avec 70 photos de Gérard Lüthi (Ides & Calendes « Photoarchives », 2004) –, dépasse la seule expérience photographique. Michel Butor souligne bien, ainsi, les enjeux constitutifs de tout ouvrage d’art : palette de mots pour la littérature ; palette de couleurs pour la peinture et photographie ; palette de tons, timbres et coloratures pour les voix de la musique. En effet, en rappelant que la vision se « construit », qu’elle n’est pas un donné par nature mais qu’elle résulte d’une élaboration, il rappelle le sens étymologique de *tekhne* qui, à l’opposé de *physis* (nature), désigne l’art, l’artefact voire l’artisanat. Il rappelle, c’est-à-dire, qu’il y va d’un *process* : un processus, des procédés, des agencements et donc un devenir dans la durée d’événements interactifs, selon certains mécanismes (une *mékhane*), par quoi, si l’artiste travaille des matières en connaissance de fonctionnements, il est aussi travaillé par elles et par elles *façonné* – autant dire *fictionné*. Accouché au monde.

Où la polytechnie voit le jour

La palette des techniques en leurs mécanismes requiert de l’écrivain qu’il soit un *poète philomathe*, au sens où Héraclite désignait Pythagore comme

1. Michel Butor, « Du Monochrome en photographie », avec 70 photos de Gérard Lüthi (2004), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, X. Recherches, Paris, La Différence, 2009, p. 1126.

un « *polymathès* », c'est-à-dire « un érudit savant en de multiples domaines ». C'est ainsi que Butor se présente en « déchiffreur » et en « défricheur », fasciné comme l'est Rimbaud par la « précision divine » des mathématiques², tout en sachant que ce sont des comptes de poète : qu'ils ne se clôturent jamais et ouvrent à la *phantasia*, qu'ils libèrent la phrase de la syntaxe, et rythment débordements et ruissellements langagiers sur la page, époumonant le souffle jusqu'à lallation.

Michel Butor a la trempe d'un écrivain poly-technique ; sa palette à lui, sur laquelle il compose des variations, ce sont, notamment, les variables surfaces que lui proposent des compagnons-artistes. Ce n'est pas un dépôt de tout repos. Les mots y sont fort remuants, ils font irruption d'épaves et de brèves ; ils se délitent, disséminent, contaminent. Autant de particules pénétrantes. Et mobiles. Ici, c'est un écrit sur gravure de Claude Lepoitevin, ou *Sérénade* en estampe-manuscrit avec Julius Baltazar ; des couplets sur calques transparents pour couvrir de jambages les tirages photographiques de Serge Assier (*Les coulisses de Venise*)³ ; un verset sur éventail ; des strophes sur pastels d'Anne Walker (*La machine à coudre céleste*) ou sur soie pour les étoles de la Boutique Extraordinaire d'Agnès Butor. Ici encore : « Performance d'une branche » sur un dessin de Jaquie Barral (2002), « Tornade légère » pour quatre gravures de Jean Miotte (1988) et « Sabbat des oiseaux » pour les sérigraphies de François Garnier (2000)⁴ ; cependant que les « chiffres XX et XXI » jouent avec les lino-gravures de Gregory Masurovsky (2004). De ces techniques et supports passagers, les mots gardent comme une turbulence, quelque chose d'indomptable que Butor transporte ensuite dans l'espace feuillu et feuilleté de ses livres-recueils offrant un rayon d'action nouveau.

C'est ainsi que se déploie l'œuvre Butor : composée d'ensembles eux-mêmes composés de composites techniques, c'est une œuvre en continuelle érup-

2. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud* (1989), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, XI. *Improvisations*, Paris, La Différence, 2010, p. 175.

3. Michel Butor, Serge Assier, *Les Coulisses de Venise*, Dialogue de Fernando Arrabal et Postface de Jean Kéhayan ; 56 quatrains manuscrits originaux de Michel Butor, 56 photographies de Serge Assier, Marseille, Edition Promotion de la Photographie en Région PACA, 2002. Cet ouvrage a inspiré pour partie le récit-scénario écrit par Michel Butor et Mireille Calle-Gruber, *Le Chevalier morose*, Paris, Hermann, 2017.

4. Ces livres d'artistes sont réalisés à très peu d'exemplaires et ne se trouvent pas dans le commerce. Lieux de conservation : BnF, Réserve des Livres rares ; Fondation Bodemer, Genève ; Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale (BMVR), Nice ; Le Manoir des Livres, Lucinges. Les *Cahiers Butor* ont pour tâche de présenter ces œuvres en collaboration : *Cahiers Butor N°1*, « Compagnonnages », Hermann, 2018. (Direction Mireille Calle-Gruber, Adèle Godefroy, Jean-Paul Morin).

tion-expansion, où les mots sont capables de noter au passage les passages les plus subtils : de la neige la fonte, du discours la bave, du temps les trêves, de la page la mutique méditation.

Dans cet emportement langagier que règlent les fourches des vocables et la *mathesis* du poème, l'écrivain fraye avec les deux infinis : il a à la fois les pieds sur la terre de la vie quotidienne (« *Corrigeant transpirant* ») et la tête dans les étoiles tournant un nombre astronomique de vers – 680 poèmes pour *Les Rescapés*⁵, chacun sur une photographie de Joël Leick; ou les *1001 livres d'artistes*⁶ marquant la croissance à l'infini.

Ce qui attire l'écrivain dans ces compagnonnages des techniques, c'est, profondément, la question du comment et du pourquoi d'une œuvre. Butor s'en explique longuement dans l'entretien qu'il me, donna en 199-1991 pour *Les Métamorphoses-Butor* où il dit comment travailler avec les artistes lui donne une grammaire d'écrivain :

Certains artistes font des œuvres qui mettent mon esprit en branle. Je sens qu'il y a là quelque chose qui va me permettre de faire ce que je n'ai encore jamais fait. [...] L'essentiel, c'est qu'un processus se déclenche : je vais pouvoir écrire quelque chose de nouveau. Ils ouvrent pour moi un nouveau fichier, un nouveau rayon, un nouveau dossier. [...]

Et le processus s'enclenche généralement, pour moi, sur la description : de quelle façon décrire de telles images ? Vous voyez, c'est un processus de critique d'art, d'historien de l'art d'abord. Comment les décrire de façon qu'on puisse les reconnaître. Cela me donne un vocabulaire⁷.

On le note : poser la question du comment, c'est doublement s'inquiéter des techniques et processus à l'œuvre. Ceux des artistes qui lui offrent leurs images ; mais aussi les techniques et processus que l'écrivain devra mettre en jeu – il dit « mettre en branle », insistant ainsi sur le mouvement voire le bouleversement qui advient – à son tour pour décrire les techniques des artistes. On ne saurait dire plus clairement que l'art vient de l'art et va à l'art ; que les techniques engendrent la recherche de techniques nouvelles. Davantage : que d'un domaine à l'autre, le questionnement technique se transpose et nourrit l'émergence de formes inédites. Que la création n'est pas *ex nihilo*, ni sans

5. Michel Butor, *Les Rescapés* (2006), in *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, XII. *Poésie 3 2003-2009*, Paris, La Différence, 2010, p. 865-975.

6. Michel Butor, *1001 livres d'artistes* (2009), in *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p. 1007-1065.

7. Michel Butor, Entretien avec Mireille Calle-Gruber, in *Les Métamorphoses-Butor*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Sainte-Foix, Québec, Presses Universitaires de Grenoble et Le Griffon d'argile, « Trait d'union », 1991, p. 15.

tâtonnements, mais affaire d'observation, de compréhension, d'outillage et de méthodes d'approche – bref, de tout un ensemble de tentatives et d'expériences (d'expériment) qui constituent *le laboratoire de l'œuvre*.

Le peintre m'offre cela et plus encore car je m'efforce toujours de me mettre à sa place. Pour moi, la question est toujours : pourquoi fait-on cela ? Comment fait-on cela ? Que pense-t-on lorsqu'on fait cela ? Et puis je les vois vivre et cela m'aide aussi à imaginer comment et pourquoi on réalise des choses semblables. Donc, l'effort pour décrire me donne un vocabulaire, et l'effort d'identification me donne une syntaxe. Voilà pourquoi la technique utilisée est *très* importante pour moi : comment grave-t-on ? Quels sont les gestes employés pour la peinture ? On part d'une toile, on la recouvre selon des « préparations », comme on dit : après quoi on prend des pinceaux, des brosses ; puis on va faire des taches, des traits, des points. Il y a des peintres qui font gicler sur la toile, d'autres qui font couler ; d'autres encore font de grandes balafres ou travaillent avec de petits points, puis reviennent, ainsi de suite. Tout cela fait partie de la position du problème – comment et pourquoi⁸.

Contrairement à la démarche habituelle, qui montre la technique afin d'arriver au résultat, Butor part du résultat (l'œuvre) qu'il interroge pour en découvrir les techniques. Démarche inductive de complicité-accompagnement, et non pas application de savoirs pré-établis. Comprendre les gestes et l'effort du graveur ou du sculpteur, c'est aussi pour l'écrivain comprendre ses propres gestes et son propre effort d'écriture. Le comment donner forme à un texte. Le comment et le pourquoi tel texte. Moins la science que la conscience du faire. Conscience du variable vivant.

Apparaît à l'évidence que l'œuvre d'art avec Butor ne cache plus le labeur de son laboratoire. Il rend l'art à l'art, montre sa fabrique, et le plaisir esthétique est inséparable de l'intelligence des moyens qui le suscitent.

Littérature, peinture, gravure, photographie, musique, architecture : Michel Butor se nourrit de leur inscription qui le déconcerte, et le contraint de se renouveler. De se remettre en question.

*

Voyance techno-poétique

De tous ces métiers d'art, c'est à celui de la photographie que je m'arrêterai à présent. Car, on le sait peu, les techniques photographiques n'ont cessé de fas-

8. *Ibid.*

ciner Butor et de le requérir au point qu'il les a pratiquées pendant dix ans, de 1951 à 1961 – c'est-à-dire *avant* même qu'il devienne écrivain. Cette attraction est fort compréhensible du fait de la conception butorienne de l'œuvre comme « work in progress » : la photographie, c'est par excellence processus médiumnique, recherche, observation, supputation, révélation.

Plus tard, ayant abandonné toute pratique photographique, Butor écrit quelques essais éclairants. Ainsi, ce rapport poétique à la technique et aux technologies, on le trouve explicité dans le portrait que Butor fait de Rimbaud dans sa période abyssinienne, au chapitre « Le photographe » (*Improvisations sur Rimbaud*), un Rimbaud « s'efforçant, dit-il de réaliser l'idéal du sauvage savant »⁹. L'oxymore « sauvage savant » est marqueur d'utopie, et tout le texte est empreint de la fascination de Butor pour la fascination de Rimbaud : car le « sauvage savant », c'est « celui qui recommence à lui seul toute l'histoire de la civilisation ». Plus encore : ce Rimbaud, c'est Michel Butor en personnage de Jules Verne – le Cyrus Smith (le forgeron !) de *L'Île mystérieuse*.

Butor accompagnant le « projet philomathique prométhéen » (ce sont ses mots)¹⁰ de Rimbaud, qui est d'écrire un grand livre de géographie et d'ethnographie, cite alors les lettres d'Abyssinie adressées à la famille, où les listes de commandes aux libraires sont uniquement de technique, « avec une variété, une imagination étonnantes »¹¹.

Comme au temps de sa jeunesse il construisait des lettres mêlées de prose et de vers, maintenant il va combiner toute une stratégie de lettres emboîtées les unes dans les autres. Ainsi dans la lettre où il annonce à sa famille, le 2 novembre 1880, qu'il va partir au Harar, il en insère une autre destinée à un éditeur parisien¹².

J'insiste : ce sont là les interprétations de Butor poéticien de la technique. C'est le rêve Butor, et ce rêve est démiurgique puisqu'il s'agit de donner naissance à la civilisation. La technique, c'est le rêve d'autogénération. Lisant par-dessus l'épaulé de Rimbaud, ou à sa place, Butor soutient que Rimbaud n'a cessé d'être « le Voyant », que le poète n'a jamais cessé d'écrire et n'a jamais été supplanté par le marchand. Voici un extrait de ladite lettre :

Monsieur
Veuillez m'envoyer, le plus tôt possible, les ouvrages ci-après, inscrits sur votre catalogue :

9. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, op. cit., p. 266.

10. *Ibid.*, p. 277.

11. *Ibid.*, p. 267.

12. *Ibid.*

Traité de Métallurgie,
 Hydraulique urbaine et agricole,
 Commandant de machines à vapeur,
 Architecture navale,
 Poudres et salpêtres,
 Minéralogie,
 Maçonnerie, par Demanet,
 Livre de poche du Charpentier.
 Il existe un traité des *Puits artésiens*, par F. Garnier.

Je vous serais très réellement obligé de me trouver ce traité même s'il n'a pas été édité chez vous, et de me donner dans votre réponse une adresse de fabricant d'appareils pour forage instantané, si cela vous est possible¹³.

Suivent encore l'*Instruction sur l'établissement des Scieries*, un ouvrage sur les *Constructions métalliques*, sur la *Construction d'appareils plongeurs*, sur les *Matières textiles*, un *Manuel de Télégraphie*... Et Butor qui poursuit les voies parallèles qu'il attribue à Rimbaud, précise: « Il prend auprès des éditeurs de livres techniques autant de précautions que lorsqu'il écrivait à Théodore de Banville, prétendant avoir dix-sept ans alors qu'il en avait quinze »¹⁴. Ou encore, relevant des détails révélateurs :

Non seulement il fait envoyer cette lettre par l'intermédiaire de sa famille, car il sait qu'une adresse en Afrique orientale n'inspirerait aucune confiance, mais il prend soin de se désigner comme intermédiaire (« on me demande ») parce qu'il est conscient du caractère extravagant de sa liste, qui devient facilement intelligible s'il est une sorte de pourvoyeur en librairie pour une colonie en formation¹⁵.

Or, parmi cette fabuleuse bibliothèque des arts et métiers, il y a la commande de l'appareil photographique que Rimbaud veut le plus moderne, et assorti des produits nécessaires à la production des images. Cette « machine à voir » devenant ainsi la technologie privilégiée pour augmenter la voyance du poète Voyant.

Butor s'identifie totalement, évoque la passion avec laquelle Rimbaud, dans sa lettre du 15 juin 1881, annonce « les vues » qu'il enverra grâce à cette machine, puis souligne l'énorme déception car du fait de la mauvaise qualité de l'eau, aucune réalisation ne pourra aboutir – seuls quelques essais... Butor, qui cite d'abord la lettre d'Aden du 14 avril 1885 où Rimbaud, de façon toute

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 268.

15. *Ibid.*

laconique dit son renoncement et que l'appareil photographique a été bazar-dé – «à mon grand regret, je l'ai vendu, mais sans perte» –, Butor commente ensuite: «Il ravale ce déchirement»¹⁶.

Dans des écrits bien postérieurs sur la photographie, Butor poursuivra le rêve rimbaldien de polytechnique. Ainsi, concernant les différences de traitement selon qu'il s'agit du noir et blanc ou de la couleur, distingue-t-il entre l'appareil traditionnel, c'est-à-dire avec pellicule et négatif – qu'il considère comme une situation comparable à la gravure puisque d'un cliché on peut tirer un grand nombre d'épreuves –, et le polaroid qui est sans négatif, qui produit une pièce unique, ce qui, par suite, rend la technique comparable à celle du monotype ou de la peinture¹⁷. Butor entrevoit même pour la photo numérique des lendemains prometteurs, à condition de la traiter – et ce n'est pas le moindre des paradoxes – «comme un processus argentique, avec toutes ses étapes de choix successifs»¹⁸. On note combien Michel Butor est sensible aux correspondances entre les arts, et aux possibilités d'interventions techniques inédites dans les passages et croisées d'un art à l'autre.

Ainsi, non seulement renverse-t-il le rapport image/texte, l'image n'étant plus seconde, mais en outre il donne à l'écriture la plasticité que procurent les arts de l'œil. A partir de 1962, date à laquelle, ayant abandonné la pratique de photographe il réalise son premier livre d'artiste sur cinq eaux-fortes d'Enrique Zanartu, *Rencontre*¹⁹, Butor commence un compagnonnage artistique qui n'aura plus de fin.

(Il convient de noter ici qu'il fait remonter plus loin encore sa fascination pour les techniques, et en particulier celles de l'image: à la pratique de son père qui dessinait et faisait de la gravure sur bois, travaux qui donnaient lieu à des expositions et dont il a conservé de nombreuses pièces²⁰.)

Sur «le noir et blanc» en vue de quoi le photographe «mijote son tirage

16. *Ibid.*, p. 277.

17. Michel Butor, *Philosophie du polaroid* (2007), in *Œuvres Complètes, X. Recherches*, op. cit., p. 1162.

18. *Ibid.*

19. Michel Butor, *Rencontre. Sur cinq eaux-fortes d'Enrique Zanartu* (1962), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, IV. *Poésie 1 1948-1983*, Paris, La Différence, 2006, p. 41-53.

20. Les tirages des bois gravés d'Emile Butor ont été exposés au Centre Joë Bousquet et son Temps, à Carcassonne, par les soins de son directeur René Piniès qui a organisé au titre de «L'Atelier Butor. Gravures, photographies, écritures», une grande exposition qui réunissait, pour la première fois, les gravures d'Emile Butor, les photographies noir et blanc de Michel Butor, les photographies couleur de Marie-Jo Butor légendées par Michel, du 18 décembre 2015 au 19 mars 2016. Cf. le site arcs.hypothese.org

comme un graveur ou un cuisinier »²¹, il écrit des observations passionnantes : le noir et blanc serait à considérer comme une « transposition » ou une « traduction » de la couleur :

L'œil ici doit savoir transformer l'arc-en-ciel en un ensemble de gris qui nous donne l'impression d'être encore plus varié. Comment faire pour que rien ou presque de cette fabuleuse richesse ne soit perdu ? Quelle attention faut-il aux grains, aux matières, à tout ce qui va permettre aux différentes plages de l'image de contraster différemment ! D'où le sentiment de triomphe lorsque l'épreuve sort de sa cuvette plus colorée que si elle était en couleur²².

On le voit, Michel Butor aime les défis : comme faire de la couleur sans la couleur. Et pour ce faire, il élabore un camaïeu de nuances de gris et de noirs dissemblables. La photographie dont le grain a su retenir le frémissement des eaux, l'évanescence des branches de frêne ou d'une ombre portée, est une véritable palette *impressionniste*. Où l'impression (du spectateur) l'emporte sur le réalisme (la couleur) de la reproduction. Où, donc, la technique est facteur d'impression sensible, subjective, plutôt que serviteur d'une reproduction mécanique (copie, mimétisme).

Quant à l'écriture, c'est par le biais de la conjugaison métaphore/métonymie, que Butor ouvre des voies de communications entre l'art poétique et l'art photographique. Question de cadrage, question de variations-répétitions : l'écrivain se transporte et nous transporte à la fenêtre du photographe. Un segment de *Souvenirs photographiques* (2002)²³ s'intitule « Le photographe à la fenêtre ». Il est construit selon un entrelacs de réminiscences de poèmes cités – Mallarmé, Apollinaire, Butor –, de scènes vues – « De ma fenêtre je vois... » –, et d'objets composés à la manière surréaliste – « J'ajoute un âne d'Auvergne, un tramway de San Francisco » –, ainsi que de variations analogiques sur le fonctionnement photographique et sur le fonctionnement de l'œil. Ce qui, non sans audace, donne un cadre méta-technique (méta-fonction et méta-fiction) mais aussi une profondeur réflexive qui, loin d'en rester à la mécanique méta-fonctionnelle et méta-fictionnelle, s'infini poétiquement dans une ex-

21. Michel Butor, *Un viseur dans la tête*, Sélestat, Médiathèque intercommunale Communauté de communes de Sélestat, 2002, p. 9.

22. *Ibid.*, p. 10.

23. Michel Butor, *Souvenirs photographiques. Un viseur dans la tête*, in Michel Butor, *Œuvres complètes, X. Recherches, op. cit.*, p. 1168-1179. Le texte est sensiblement augmenté et composé différemment. La version définitive que Michel Butor a validée pour les *Œuvres complètes* comporte notamment une section constituée de morceaux d'écrits, telle une mosaïque : « Le photographe à la fenêtre », p. 1172-1177.

périence de l'extase. Voici la structure de ce dispositif en refrains et fugue qui cadre pour mieux déborder :

- La photographie est une fenêtre ; son format c'est son cadre.
- La marge de la photographie, ce sont ses rideaux ; sa glaçure, c'est sa vitre.
- L'appareil de photographie est une fenêtre ; son viseur, c'est sa vitre.
- L'obturateur de l'appareil, ce sont ses rideaux ; son objectif, c'est son cadre.
- Le laboratoire de photographie est une fenêtre ; l'évier, c'est son cadre ; la lampe rouge, ce sont ses rideaux ; le révélateur, c'est sa vitre.
- Le photographe est une fenêtre ; le cristallin, c'est sa vitre ; ses paupières, ce sont ses rideaux ; son cadre, c'est son orbite.
- L'œil est une fenêtre ; le cristallin, c'est sa vitre.
- Les rideaux de l'œil, ce sont ses larmes ; son cadre, c'est son iris.
- La vision du photographe est une fenêtre ; son cadre est notre aveuglement.
- Les rideaux de la vision, c'est la discrétion ; sa vitre, c'est l'émerveillement.

Le travail de la langue forme ici spectrographe : l'attraction du vocabulaire technique dans le champ poétique opère une transposition par quoi les appareils à faire images deviennent images à leur tour de l'œil humain ; ainsi apparés avec les outils de la stylistique, ils appareillent pour des voyages d'« émerveillement ». Surtout : la langue du poète Butor est un spectrographe critique. L'enthousiasme pour les possibilités qu'offre la technique n'oublie ni les risques d'aveuglement, ni le corps-humain-ouvert-sur-le-monde qui est la première merveille.

Il y a davantage. Et avant d'en venir, pour finir, à l'art photographique tel que Michel Butor l'a pratiqué, et aux œuvres, longtemps inédites et récemment publiées, qui en résultent, il faut suivre ses réflexions sur le chemin de l'utopie : où, pour lui, l'alchimie du langage recèle la puissance de réinventer et de bouleverser les relations sociales et environnementales.

Dans un texte qui disjoncte et qui n'est pas sans rappeler le verbe vertigineux des surréalistes et l'iconoclastie d'un Charles Fourier, Butor rapproche le traitement chimique de la technique photographique et le traitement alchimique de l'écriture poétique (alchimie qu'il soulignait déjà dans ses premiers

essais sur le roman²⁴ (cf. *Répertoire I*). Ce texte a pour titre un néologisme en forme de mot-valise : *Alchimigramme* (dédié à Pierre Cordier, publié en 1991 pour la galerie Le Miroir d'encre)²⁵.

Le texte se présente comme une fable : où le poète a la révélation, par un ange, des pouvoirs magiques que confère la technique de la photographie en ses différents composants et étapes. Notamment, le pouvoir, « avec l'émulsion noir et blanc » d'obtenir « tout l'arc-en-ciel et toutes ses combinaisons »²⁶. C'est le pouvoir, quelle que soit l'image, « de la faire passer aux aveux » par des traitements d'invention²⁷. Le pouvoir d'aborder « au continent des *grammes* » et que lui soit donnée « la double vue »²⁸. Et voici la litanie révélée et révélatrice d'illuminations (ou d'« Hallucinations » à la Rimbaud) linguistiques :

La nuit était venue, mais je mêlançais joyeusement dans l'obscur forêt trouée de clair de lune, scandant mes pas, presque une course, avec cette rengaine ou litanie que je découvrais inépuisable :

« Alchi-, amal-, amstram-, ana-, anarchi-, audiogramme... »

Et de nouvelles allées s'ouvraient sans cesse, me découvrant de nouvelles régions :

« Autochimi-, cardio-, centi-, centrichimi- chimichromo-, chimigramme... »

Et de nouvelles mines s'ouvraient sans cesse, me découvrant de nouveaux filons :

« Ciné-, colé-, cosmo-, déca-, déci-, dédalogramme... »

Et encore de nouvelles collines et des villes entières illuminées :

« Démo-, dermo-, dia-, egg-, électro-, encéphalogramme... »

Et encore de nouvelles peuplades et des civilisations entières à élucider :

« Epi-, évolu-, hecto-, hexa-, holo-, humanogramme... »

Tout devenait plus vaste et l'intensité de l'éclairage nocturne rivalisait avec celui du plus beau jour :

« Hydro-, illégibili-, islam-, kilo-, leuko-, logogramme... »

Et les horizons se multipliaient tellement que je perdais toute notion de la distance et du temps²⁹.

24. Voir notamment « Le roman comme recherche » (1955) et « L'alchimie et son langage » (1953, rééd. 1960), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, II. *Répertoire I*, Paris, La Différence, 2006, resp. p. 21-25, 26-32.

25. Michel Butor, *Alchimigramme* (1991), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, X. *Recherches*, op. cit., p. 1121-1128.

26. *Ibid.*, p. 1122.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 1123.

29. *Ibid.*

Chaque élément syllabique disjonctif et articuloire est une piste inconnue, une invitation à exploration à partir de *la lettre*, *Gramma*, vers une grammaire à découvrir. Processus pas si fou qu'il y paraît : c'est le *processus du logogramme*, que Butor a découvert avec Christian Dotremont, l'artiste « écrivain » du groupe COBRA. Leur correspondance de 1966 à 1979 s'arrête avec la mort de Dotremont³⁰. Pour Butor qui en analyse la technique dans un essai de *Répertoire V*, « Christian Dotremont et la neige », le logogramme c'est « l'engendrement conjoint d'une forme picturale et d'un texte »³¹. Il y a superposition des épaisseurs déformantes de l'écrit à l'encre d'une part, et d'autre part de leur réduction en signes alphabétiques clairs ; autrement dit, superposition du corps opaque, aveugle, du tracé et des signes transparents car reconnaissables qui font sens.

Butor y insiste : le logogramme, il importe de le « saisir dans son engendrement, [de] suivre l'aventure du texte épine dorsale ou moelle épinière à l'intérieur de ce corps résultant »³².

Le logogramme fait passer le dessin labyrinthique, obscur, avant le dessin (l'intention) de signifier. Alechinsky (membre de COBRA, peintre avec qui Michel Butor a fait beaucoup d'œuvres) le définit ainsi :

[...] les logogrammes : mots reconduits manographiés aux bordures de l'illisible, « exagérations » d'écriture maintenues un rien en deçà de l'intranscriptible, allant au brusque et bénéfique ralentissement de la lecture »³³.

On note le terme de « manographié » qui souligne la manutention au travail de l'encre, des plumes, du papier contraignant à prendre en compte l'activité responsive des supports et des matières. Dotremont l'explique fort bien dans ce titre de l'une de ses œuvres : *J'écris dont je crée* – où créer/inventer *coule* de la source manufacturière. En somme, il faut en passer par la technique qui constitue aussi le fond, pour *lire*. Et la lecture à son tour ne peut plus oublier son processus technique (et pas seulement idéal) : elle est obligée, dit Butor, de « radiographier », le logogramme, d'« échafauder » des hypothèses, de « changer d'angle ou d'échelle » – on note le vocabulaire technique –, de fouiller pour retrouver les mots dans le logogramme.

L'alchimigramme est ainsi le nom général pour un processus logogram-

30. Michel Butor, Christian Dotremont, *Cartes et Lettres*, Paris, Galilée, 1986.

31. Michel Butor, « Christian Dotremont et la neige » (*Répertoire V*), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, III. *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006, p. 736.

32. *Ibid.*

33. Michel Butor, Christian Dotremont, *Cartes et Lettres*, *op. cit.*, p. 12.

matique généralisé, révélateur (photographique) des alphabets les plus improbables, les plus fantaisistes. Le texte de *Alchimigramme* se termine avec « zigzagramme » et une ouverture sans borne (ni préjugé) au monde technologico-poétique :

« Rayo-, séri-, tétra-, vélo-, xylo-, zigzagramme... »

J'ai beau avoir dessiné déjà plusieurs alphabets, je n'en suis qu'aux premières lettres, aux premiers champs, premiers contreforts, premiers chemins, premiers abords, premiers accords, premiers jardins³⁴.

Les appareillages de l'œil photographique

Pour finir, je présenterai l'œuvre photographique de Michel Butor qui est sous presse et qui sera paru sous la forme d'un gros album³⁵ lorsque les actes de ce colloque seront publiés. Car photographe, Butor le fut de 1951 à 1961, assidûment, intensément. Puis il abandonna cet art d'un coup et sans retour. Au point que ce domaine de sa production est resté inconnu. Plus exactement, il cessa de pratiquer l'art photographique pour donner lieux et temps, pleinement, à l'écriture. Sous toutes ses formes et fantasmagories, et sous toutes les latitudes.

Comme si de s'être adonné aux prestiges des images en noir et blanc avait impressionné à jamais en lui quelque chose comme un œil intérieur, capable désormais de nourrir l'œuvre visionnaire polymorphe de l'écrivain.

Lorsque Michel Butor, le 24 avril 2015, me confia une boîte contenant des centaines de négatifs triés avec soin, rangés dans des pochettes de papier cristal où il avait noté lieu et date, parfois un titre, négatifs dont la plupart n'avait pas eu de tirage, il ne fut guère nécessaire d'épiloguer : je savais que le moment était venu pour lui de souhaiter l'édition d'un livre de ses photographies, et qu'il comptait sur moi. Ce que nous ne savions pas, c'est qu'il ne serait plus là pour la porter à terme, et qu'il n'aurait jamais la joie de tenir entre ses mains ce nouveau volume des ses « Œuvres complètes ».

Ainsi ce livre est né d'un geste de reconnaissance intime : celui du vieil écrivain chevronné donnant la main, au bord de sa quatre-vingt-dixième année et après une carrière vertigineuse, au débutant de vingt-quatre ans qu'il avait été ; Butor respectant Michel ; et pour finir donnant droit de cité aux vues du très jeune homme qui découvrirait alors le monde et faisait ses premiers pas de voyageur vulnérable. Vulnérable mais avisé, et pas sans ambition.

« Aux temps du noir et blanc », c'est d'abord le temps de l'éveil et des ap-

34. Michel Butor, *Alchimigramme*, op. cit., p. 1124.

35. Michel Butor, *Aux temps du noir et blanc*, choix des textes et préface par Mireille Calle-Gruber, avec 119 photographies de Michel Butor, Paris, Delpire, 2017.

prentissages ; le temps de l'infatigable « enfant marcheur » (c'est ainsi que Butor se plaît à désigner le rêve Rimbaud dans lequel il se glisse l'espace d'un poème). C'est le temps de celui que Georges Perros, l'ami de cœur, décrit en 1973 : « il y a vingt ans [en 1953], Michel Butor était maigre, émacié, d'une beauté charbonneuse, brûlant brûlé, d'une extrême vulnérabilité ». Loin de toute naïveté, son regard juvénile construit des images mûres avec assurance, et sait faire jouer, dans les degrés de gris et d'ombre du spectre lumineux, la surface impressionnable de la pellicule argentique.

Le jeune Butor franchit le pas : « C'est en 1951, au retour de mon premier séjour en Egypte, premier long séjour à l'étranger, que j'ai commencé à prendre des photographies », déclare-t-il dans *Souvenirs photographiques*. A défaut des images d'Egypte qu'il n'a jamais prises, défaut qui a déclenché son activité de photographe, et par fidélité à ce pays qui l'attache profondément, « comme une seconde patrie », presque une seconde naissance, par fidélité à « ce noyau égyptien »³⁶ en lui, il commence à prendre les images des témoignages parisiens du retour de l'Expédition d'Egypte de Napoléon Bonaparte. C'est la « fontaine du Fellah », rue de Sèvres, construite pratiquement en face de l'appartement de ses parents où il habite alors, qui sera sa première photo publiée.

Jusque-là, Michel Butor a très peu écrit. Il a publié un poème, en 1945, « Hommage partiel à Max Ernst », et deux essais, *Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'Archipel Joyce* (1948) et *Sur les procédés de Raymond Roussel* (1950)³⁷. Il n'a pas encore commencé *Passage de Milan* qu'il projetait d'écrire en Egypte et qu'il rédige un peu plus tard à Manchester, alors qu'il est Lecteur à l'Université.

À partir de 1951, les voyages, la photo et les écrits vont se multiplier de concert. Après la Grande Bretagne, il explore l'Italie à l'été 1952, puis, nommé lecteur à l'Université de Thessalonique à partir de 1954, la Grèce, la Crète, Istanbul, la Turquie, l'Espagne en 1955. Tout en revenant sur les lieux aimés, notamment Rome, Venise, Délos, Samos, il découvre les États-Unis, Visiting Professor à Bryn Mawr College, Pennsylvanie, près de Philadelphie et Professeur à Middlebury College, Vermont. Il visite New York et la côte Est, traverse le continent jusqu'à San Francisco. La géographie et les images américaines lui inspirent *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962). Le livre

36. Michel Butor, *Le Génie du lieu* (1958), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, V. *Le génie du lieu 1*, Paris, La Différence, 2007, p. 76.

37. Michel Butor, *Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce* (1948), *Sur les procédés de Raymond Roussel* (1950), in Michel Butor, *Œuvres Complètes*, II. *Répertoire 1*, op. cit., resp. 168-178 ; 186-205.

fait scandale. De ce moment, Michel Butor rompt avec les codes romanesques et invente une forme séminale d'instantanés littéraires ; il rompt avec le succès de ses quatre premiers romans (*La Modification* a reçu le Prix Renaudot en 1957) ; il arrête de photographier.

Désormais, il compose des formes et surfaces d'écritures nouvelles, écrit sur l'œuvre photographique de ses amis, s'engage dans des collaborations avec les artistes. S'efforçant d'activer l'un par l'autre les potentiels de l'art du texte et de l'art de l'image, c'est « Michel Butor » pluriel, mobile, tel qu'en lui-même travaillé d'autres, et sachant s'y régénérer.

L'archive de cette époque n'est pas sans émouvoir. Il s'agit de la correspondance de Michel Butor avec sa mère, Anne Emma Marie dite Annette, une correspondance assidue, par lettres et cartes postales, que la destinataire a conservées et organisées en classeurs intitulés « Lettres à sa mère ».

Ces courriers sont datés 1945 à 1951, 1953 à 1955, 1961 à 1965, ils couvrent donc cinq années de la période qui nous intéresse. Où l'on constate que le brillant intellectuel qui commence à faire carrière à Paris, est aussi l'enfant-voyageur qui écrit quotidiennement à la mère – à celle qui croit en lui.

Ainsi de Barcelone en 1954 : correspondance les 21, 22, 23, 24, 25, 27 août. D'Athènes : 8, 9 janvier 1955. De Salonique : 10, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 26, 29, 30, 31 janvier 1955. Quant au périple dans le nord de la Grèce, il est rapporté jour après jour dans le courrier du 28 mars 1955 : « 25 mars auto Salonique-Kavalla, puis bateau Kavalla-Limenaria île de Thasos, 26 mars jeep Limenaria-Liménas- écrit Limien, retour bateau 27 mars Liménas-Keramoti, autocar Keramoti-Kavalla, auto Kavalla-Salonique ». Parfois se glisse une note sur l'écriture du roman en cours. Salonique, le 12 mars 1955 : « deuxième partie de *l'Emploi du temps* terminée ».

Les descriptions attestent une véritable photosensibilité du voyageur tout pénétré d'étranger. Visitant Veria, il écrit : « A Salonique il n'y avait pour ainsi dire plus trace de neige, mais la campagne, les montagnes et les toits des vieilles bicoques de ce bled, fort belles et fort délabrées en étaient encore couverts. Tout dégoulinait dans ces ruelles ». Et il termine par cette illumination : « Le soir les champs sont devenus doucement violets et le ciel couleur de roseau au-dessus d'une zone ambrée au milieu de laquelle mordaient les sommets du mon Verrion ».

Dans son courrier de Phaestos, Michel Butor construit un tableau, saisit des impressions, repère les strates d'habitation, déjà il note le langage babélique des humains.

Je suis allé hier voir les ruines du palais de Phaestos. Pour cela je me suis levé à 6 heures et demie; j'ai pris un autocar à sept heures et demie, qui m'a mené pendant un peu plus de trois heures dans les détours d'une route fort mauvaise, mais au milieu de paysages magnifiques. Il a plu toute la journée par averses, de telle sorte que le bleu des montagnes, la neige de l'Ida, le vert opulent des vignes dont chaque cep est au milieu d'une cuvette de terre tapissée d'une sorte de trèfle à fleurs jaunes, étaient perpétuellement soulignés d'arc en ciel. Vers onze heures je me suis engagé à pied sur un chemin boueux, je suis monté jusqu'à l'acropole solitaire qui surmonte le « rest house » en style « néominoen » (tu vois le genre) où la femme du gardien m'a offert un verre de gnôle avant que son mari ne me fasse visiter les magasins, les salles de bain dallées d'albâtre et les escaliers, en me donnant toutes sortes d'explications dans un sabir mêlé de français, d'anglais, d'allemand et de grec, que je comprenais quelquefois.

Ce qui arrive ainsi, c'est une capsule d'espace-temps à laquelle Butor donne bientôt le nom de « génie du lieu », désignant un nouveau genre : « une critique en quelque sorte littéraire de la géographie ». C'est une géographie plénière. Le « génie du lieu », c'est le lieu à son comble; c'est le comble du lieu.

On découvre ce qu'on n'avait pas soupçonné : *avant* l'écriture des textes qui forment le premier volume du *Génie du lieu*³⁸, il y a la saisie du regard. Et la naissance de l'œil photographique. Les priorités s'inversent : les images dont naît l'écrit littéraire. LA littérature ou les graphies du regard.

Photographier le génie du lieu, qu'est-ce à dire ?

Michel Butor ne « prend » pas.

Il ne conquiert pas. Il *reçoit*. Se fait réceptacle. Il cherche la forme où tout soit recevable : l'étrange; le beau le laid; l'illisible; l'insupportable; l'or la pacotille; la chose et son envers; le lieu et son antipode.

Plus radicalement, il *naît avec*. *Genius* (qui vient de générer, engendrer) désigne dans la mythologie la divinité qui accueille le nouveau-né et l'accompagne la vie durant, bon ou mauvais génie. C'est aussi le nom de la création intellectuelle : l'écrivain s'ingénie à tisser texte et jeter des ponts. Ingénieur des lieux et des lettres.

Pour se rendre perméable au génie des lieux qui lui « parlent », pour survivre à l'instant, pour changer l'instant en éternité, il sait qu'il faut s'équiper de plus que son œil; et plutôt que prendre une photo, « inventer une image »³⁹. Pour ce faire, l'image ne doit pas oublier le processus de son invention. Ouver-

38. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 128.

39. Michel Butor, *Souvenirs photographiques. Un viseur dans la tête*, op. cit., p. 1168.

ture – de l'obturateur, de la paupière, de la pupille. Découpe – d'un cadre, une scène, une architecture, un dessin. Exposition – à la lumière et aux ombres, aux éclats de jour qui donnent formes ou les déforment. Tels les décalques du motif des ombres portées d'une balustrade, une colonnade, une rosace aux complications de stuc.

[...] Photographier me prenait beaucoup de temps. J'avais besoin d'une grande concentration et d'un grand loisir. Le format carré, l'attitude à laquelle oblige le reflex, ne pouvaient que m'encourager à des images minutieusement, patiemment composées. J'avais besoin non seulement de me fondre dans le paysage, mais de revenir sur les lieux, de supputer la lumière dont j'avais besoin pour les scènes que je voulais capter dans ces théâtres, dont les personnages étaient des humains ou des ombres.

[...] Pour continuer la photographie, j'aurais dû m'y consacrer bien davantage, comme pour un pianiste, il y a un moment où s'il ne peut pas s'exercer chaque jour, il ne sera jamais qu'un amateur⁴⁰.

La démarche de Butor est singulière. En amont de l'image à venir, il prospecte le théâtre des possibilités de sa prise, le moment propice – le *kairos* –, ce qui implique l'éventualité que ce moment n'arrive pas.

Il se laisse imprégner par les énergies du lieu, se fait poreux, impressionnable, et cependant, observateur aigu, il se dote d'un « viseur dans la tête ». Bref, il est avant tout lui-même corps photographique et matière de rêves. Le Rolleiflex qu'il utilise (exactement, un Semflex) est son prolongement prothétique.

Le choix de l'appareil est déterminant. Michel Butor l'analyse dans les essais reproduits en dernière partie. Au Leica que l'on ajuste à l'œil et qui permet d'« attraper l'image au vol », directement, il oppose le Rolleiflex que le photographe tient au niveau du ventre sur lequel il se tient *penché*, tout à l'écriture de la lumière : *photo-graphie*, littéralement. A la « photo aventureuse » du premier (que l'on pourra toujours retoucher en chambre noire), il préfère la « photo méditative » du second (qu'il ne retravaille jamais après l'avoir déclenchée).

En nommant le mécanisme – le « reflex » –, qui rappelle que le système se caractérise par le renvoi de l'image sur un verre dépoli au moyen d'un miroir incliné à 45°, et par le format carré 6x6, Michel Butor souligne l'importance qu'a pour lui la technique, c'est-à-dire l'intelligence de l'art.

Il ne veut pas seulement la vue : il veut voir le voir. Il s'efforce de faire deux à lui seul ; de se placer derrière le photographe qu'il est, tout comme, dit-il, il

40. *Ibid.*, p. 1169.

s'emploie à regarder par-dessus l'épaule du peintre, ou à se mettre « à sa place », afin de décrire les pourquoi et comment de l'atelier de l'œuvre. La réflexion/réflexivité que lui enseigne l'exercice photographique, il la transpose sur la page littéraire, où elle devient bientôt le principe philosophique de sa recherche, et de son rapport aux langues, aux êtres, aux choses.

Il y a davantage. Chaque image de Michel Butor est grosse de toutes celles qu'il n'a pas prises. Chaque image est aussi l'image qui aurait-pu-ne-pas-arriver. Son présent est plein de passés passagers, de tous les temps auxquels le photographe s'est longuement exposé.

Comme la musique se tisse du silence, le visible se tisse de virtualités. D'invisibilité.

L'image Butor marque un point d'orgue ; elle dure plus qu'elle ne fixe ; elle *tient* l'harmonique c'est-à-dire l'équilibre instable des forces dysharmoniques qui la composent. Fixe le vertige, ainsi que Rimbaud le rêve en poésie.

C'est ce qui donne aux clichés une présence d'exception : ici et maintenant, chaque fois unique, l'événement de l'arrivage de l'image éternisé. La photo lève des grands fonds obscurs, elle fait monde. Les ombres en sont les personnages principaux. Il y a peu de figures humaines, toutes silhouettes passantes, énigmatiques, prises dans les volumes architectoniques et les contre-jours scénographiques. Allant : où ? Venant : d'où ? Conversant. Rêvant. Attendant. Traversant. S'évaporant. Et ces apparitions évanescentes, quasi une illusion optique, sont moins actuelles que la tête d'un cadran solaire, un atlante de pierre ou les stries réverbérées d'un store de plage. Comme si, ce qui importe, c'était, à la moindre lueur, en tous lieux, les marques de la vie inarrêtable, ajourant, germinant. La généreuse.

Michel Butor est mort brutalement, au petit jour, le 24 août 2016.

Nous avons choisi ensemble les 119 photographies – l'impair – qui composent le présent ouvrage. Il en avait établi la succession, composant un subtil arrangement fugué sous l'apparence chronologique, privilégiant l'analogie, le leitmotiv, les arraisonnements de l'œil. Il avait validé les paramètres du tirage. Et réglé le rythme du livre : page droite, l'image, format carré ; page gauche, la légende qu'il écrivait durant l'été.

Il n'eût le temps que de quelques strophes...

J'ai décidé de continuer *avec l'absence* de Michel, en mettant mes pas dans les siens ; son montage traçait le chemin. On y retrouve son goût des séries, des variantes, des duplications et univers symétriques, son art du contrepoint, son don d'ubiquité. Faufil, couture, battement, une grammaire et une syntaxe affleurent, par contiguïté et métaphore ; la photo fait image et fait signe.

Il suffisait de suivre l'esprit du génie du lieu et la main fantôme qui avait tout

préparé. Je retraversai tous les livres et c'était les photographies à présent qui guidaient ma lecture et les arrêts sur texte : elles donnaient aux mots un degré supplémentaire de sens, faisaient de telle phrase un spasme de l'imaginaire. À toutes les floraisons de l'œuvre j'ai puisé les citations devenues ici légendes : à gauche, l'œuvre lue ; à droite, l'œuvre vue. D'un côté et de l'autre, l'injonction d'un « voir à lire ». Un caché-montré. Il me revenait de rendre Michel à Butor ; et Butor à Butor. L'écrivain au photographe.

La composition est devenue un gigantesque mobile. Où la photographie accouche l'écriture et ne cesse de la réenfanter ; où le texte fait écho aux lieux et les fictionne selon une multiplicité de genres hybridés : description, ekphrasis, récit, poème, dialogue, apostrophe, journal de voyage, rêve et rêverie, scénario, réseau aérien, transit, improvisations, envois, gyroscope, silence.

*

À contre-nuit

Michel Butor avait raison d'affirmer qu'il n'était pas « photographe ». C'est aux mystères de l'existence qu'il va. Et à l'essence de la photographie qui n'est pas la photographie. Mais dans le ventre de la ténèbre un effet de jour.

Au temps du noir et blanc, il parcourt le royaume des ombres à la recherche d'improbables formes fantomales. « La difficulté, confie-t-il plus tard à André Clavel, c'est de trouver le bon fantôme, le bon angle, capable d'éclairer les zones souterraines de la société. Pour cela, j'ai besoin de faire de nombreux détours : comme un chercheur d'or, il me faut tamiser beaucoup de matière avant de découvrir une veine satisfaisante »⁴¹.

Ce qu'il demande à la photographie, c'est qu'elle *tamise* – matière et lumière. Les travaux des jours et des ombres.

Le tamis de Butor, c'est le tramage de durée et instantané. Instantané de longue haleine dans la retenue momentanée du souffle, où la vibration des gris laisse deviner le dessin des structures. Et inversement, présence durature des axes de construction qui tremblent du battement clair-obscur de l'instant.

Il en résulte une sorte de tendresse des images qui adoucit toute chose, dévoile et voile tout ensemble. L'œil fertile de Butor filtre le monde. Au lieu des couleurs, il « voit » le négatif du lieu, blanc sur noir.

En plein jour il fait le noir, il fait le jour.

Tel le graveur, Butor travaille la figure à l'envers où apparaissent des rap-

41. Michel Butor, *Curriculum vitae, entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p. 258.

ports de formes et non plus des rapports de forces, et où le réel se peuple de ces apparitions.

La techné photographique qu'il travaille et dont il se sait travaillé, révèle le processus d'une naissance à l'autre : à l'inconnu, à l'étranger qui est loin ou tout près, à tout ce qui appelle au *voyage* – à l'extérieur, à l'intérieur. Le voyage, au cours de ces années 50 où s'entrejoignent écriture et photographie, devient le moteur esthétique et éthique de l'œuvre. Photographier ou écrire le « Génie du lieu », c'est élaborer l'espace de conciliation du divers, du multiple, des contrastes et des liens. Et de la tolérance.

Ce rêve des harmonies contradictoires nécessite le mobile littéraire, c'est-à-dire le dispositif de montage instable qui libère les facultés de fragmentation, dissémination et conjonctions des textes, nécessaires pour que puisse arriver « la grande poésie » où « l'esprit des choses est donné avec elles »⁴², comme l'écrit Jean-François Lyotard à Michel Butor dans une lettre du 16 mars 1963.

Plus que jamais nous avons besoin de l'art des images-passages de Michel Butor : elles enseignent à chercher « l'or du temps » (Breton)⁴³. Elles enseignent à regarder à contre-nuit.

CALLE-GRUBER MIREILLE

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
France

42. Jean-François Lyotard, Lettre du 16 mars 1963 à Michel Butor, in *Michel Butor, l'écriture nomade*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2006, p. 110. Catalogue de l'exposition à la BnF, site François Mitterrand, 20 juin-27 août 2006. La lettre est un manuscrit du Fonds Michel Butor, BnF.

43. André Breton cité par Michel Butor dans « Du monochrome en photographie », *op. cit.*, p. 1128.



BUTOR, MONDRIAN ET LA FRAGMENTATION DE L'ESPACE : PARCOURS GÉNÉTIQUE D'UN ROMAN-LABORATOIRE

Passage de Milan publié en 1954 ne marque pas seulement la genèse de l'écriture romanesque de Butor, mais il évoque aussi tous les chemins potentiels du roman butorien car c'est à partir de ce roman/laboratoire, « germe des livres suivants »¹ que l'écrivain forge les procédés techniques et les unités thématiques² qui seront explorés dans ses autres œuvres³.

Ainsi, parmi les grands thèmes butoriens, l'introduction d'une représentation picturale dans la narration se décline à partir de son premier roman sous plusieurs formes : les descriptions des œuvres imaginaires ou l'allusion plus ou moins explicite aux œuvres d'art connues sont souvent l'image réduite d'un aspect thématique ou structurel du roman. Ainsi, dans *Passage de Milan* l'ekphrasis, à savoir « la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction »⁴, s'articule selon deux

1. Georges Charbonnier, Michel Butor, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 48. Ainsi *L'Emploi du temps* exploite – nous dit Dällenbach – la scission qui caractérise le tableau de Martin de Vere : « [...] les œuvres insérées dans *L'Emploi du temps* exercent d'abord dans le roman une fonction poétique. Nœuds symboliques, points d'origine et de convergence de plusieurs suites narratives, elles introduisent des zones métaphoriques dans le récit qu'elles contribuent à spatialiser de manière décisive, en entrant en corrélation avec d'autres foyers, elles accumulent les significations, révèlent des possibilités inédites, multiplient les images, font signifier objets et événements intégrés alors dans une infinie correspondance » (Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 17).

2. Georges Raillard, *Butor*, Paris, Gallimard, 1968, p. 187.

3. Un chantier où Butor commence à travailler à la forme du roman ou, comme remarque Dällenbach, une « somme prospective des grands thèmes butoriens » (Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p. 7).

4. Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris, Macula, 1991, p. 112.

typologies qui reflètent les aspects du roman les plus divers: d'une part les tableaux et leur métamorphose, d'autre part les œuvres picturales qui résultent de la transformation d'un simple objet – une fenêtre, un lit – en équivalent de l'œuvre picturale de par sa description.

Cette deuxième typologie comprend d'abord les objets qui renvoient à l'histoire des personnages ou à leur action de transfiguration de la réalité: par exemple les descriptions de l'armoire de Madame de Tenant⁵ (p. 117-118) et de la blancheur de «la paroi inhumaine» (p. 62) traduisent le dialogue que le personnage entretient avec les objets qui sont – comme remarque Barthes⁶ – les «attributs révélateurs de la conscience humaine».

Et encore, dans l'épisode du papier peint où l'art pictural devient un instrument pour transfigurer le réel: bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre d'art, le rapport entre le papier peint et le spectateur semble anticiper la dialectique sartrienne conditionnant/conditionné que Dällenbach attribue au personnage de Jacques Revel de *L'Emploi du Temps*⁷.

Mais, pour comprendre le fonctionnement de la première typologie d'ékphrasis que nous avons proposée, il est intéressant de voir comment Butor construit les séquences où l'œuvre d'art évoque la représentation à échelle réduite de la structure du roman. Dans ce sens, la description des projets et du tableau inachevé de Martin, archétype de l'œuvre d'art imaginaire qui depuis les premiers romans sera l'apanage de l'écriture de Butor, se définit en tant que mise en abyme des problèmes et de la logique de composition du roman.

Les tableaux décrits et le projet inachevé où tous les éléments sont provisoires ne sont que l'image du roman en gestation qui s'écrit au fur et à mesure que la narration avance. Pour Butor comme remarque Dällenbach «les œuvres et les artistes imaginaires sont [...] l'instrument d'une prise de conscience progressive qui s'effectue au cours du travail d'écriture»⁸. C'est le travail scriptural

5. Michel Butor, *Passage de Milan*, in *Œuvres Complètes de Michel Butor*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Éditions de la Différence, 2006, vol. I (*Romans*), p. 51-217. C'est à cette édition que nous renvoyons dans la suite de l'article. Les pages sont indiquées dans le texte.

6. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 104: «Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme. Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espaces et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne: l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme, il fait partie d'un homme, il dialogue avec lui [...]».

7. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p. 15: «Revel part d'un certain vécu qu'il projette dans l'œuvre d'art; celle-ci, en réponse, lui en fournit une certaine interprétation».

8. *Ibid.*, p. 72.

qu'une analyse génétique des documents permet de voir de plus près, qui recèle alors les éléments fondamentaux du projet littéraire.

Les documents génétiques

Le manuscrit conservé à la BNF dans le « Fonds Grenier » et deux versions dactylographiées conservées à la Bibliothèque de Nice permettent de distinguer trois phases génétiques qui marquent l'évolution du roman butorien. Bien que peu de documents attestent un travail préréactionnel, l'état provisoire de la première dactylographie confirmé par la remarque « brouillon » ne permet d'exclure ni l'existence d'une réflexion préliminaire ni la formation d'un pré-projet. En l'absence des documents préréactionnels, la transformation du projet butorien est confirmée par la différence qu'il y a entre le manuscrit qui comporte 318 feuillets peu raturés et paginés par l'auteur⁹, la première dactylographie de 390 pages et la deuxième dactylographie – très proche de la version éditée – qui ne comporte que 185 feuillets.

Cette transformation découle du fait que plusieurs passages ont été entièrement abandonnés et d'autres soumis à un processus complexe qui comporte soit une réduction, soit la fragmentation des plusieurs séquences, et la dissémination de leurs parties dans divers chapitres.

Ce procédé systématique trouve sa logique dans la segmentation et le déplacement des fragments ainsi que dans leur condensation qui se réalise dans la deuxième dactylographie. On a donc affaire à une transformation qui se retrouve d'un document à l'autre : la narration linéaire du manuscrit où les séquences sont structurées en tant qu'unités cohérentes et achevées, est soumise à un procédé de déstructuration qui aboutit à une nouvelle structure dans la première dactylographie. Butor transforme son roman : il isole les paragraphes par des blancs, superpose les perspectives des personnages, alterne des fragments d'histoires diverses.

Dans la première dactylographie les chapitres n'ont pas leur forme définitive car Butor travaille à la structure sans rien changer du point de vue de la longueur des paragraphes qui seront soumis à une réduction serrée lors de l'élaboration de la deuxième dactylographie. Mais cette reconfiguration structurelle, caractérisée par la fragmentation et les transferts, remet aussi en question les unités de temps et de lieu qui ne sont pas des unités absolues mais

9. Le manuscrit de *Passage de Milan* est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Fonds Grenier – Brouillons d'auteurs – I. Butor B-65.

« éclatées, désintégrées »¹⁰. Englober plusieurs personnages dans l'immeuble de *Passage de Milan* et entrelacer leurs histoires donne à Butor la possibilité de superposer plusieurs couches temporelles et de dilater l'espace à l'infini. Par là, dans la mesure où Butor a déstructuré son roman après en avoir écrit une première version linéaire, et pour organiser un système de relations entre les parties qui composent le roman, Butor choisit ainsi un modèle architectural qui évoque, entre autres, certaines œuvres de Mondrian¹¹ : la structure géométrique de l'immeuble trouve son contrepoint dans la composition rigoureuse du tableau de Martin de Vere qui fonctionne comme une mise en abyme du roman lui-même et de ses phases d'élaboration.

Générateur de la narration par l'imitation du mécanisme scripturale du roman, le tableau de Martin de Vere, qui explore le réseau signifiant de l'art, suggère aux critiques plusieurs interprétations comme, par exemple, celle de Dällenbach qui met en évidence le côté ésotérique du tableau du peintre qui, doué d'un pouvoir magique, semble déterminer le sort des personnages par son œuvre¹². C'est par une approche génétique qu'on essaiera de reconstruire la structure textuelle de cette séquence à partir de laquelle Butor construit la logique interne de son œuvre.

Le manuscrit et les dactylographies mettent en évidence le fait que l'épisode de Martin a été fragmenté en plusieurs parties, déplacé et réduit par rapport à sa première version. Les phases d'élaboration de cet épisode permettent ainsi d'éclaircir la technique de fragmentation et de « géométrisation » en tant qu'opérations dominantes par lesquelles Butor réorganise l'architecture du roman : alors que dans le manuscrit la description des projets des tableaux du peintre se déploie sur plusieurs pages suivant une succession à peu près linéaire, celle-ci a été déstructurée et ses parties ont été transformées en micro-récits et disséminées dans le troisième et dans le quatrième chapitre de la

10. Michel Butor, *Les enfants du demi-siècle, Michel Butor* (« Les Nouvelles littéraires », 5 décembre 1957), in *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, 3 vol., 1956-1968, vol. I, Joseph K, 1999, p. 37-43, p. 39 : « Ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. À travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux. Jamais en réalité, une tragédie ne se déroule en vingt-quatre heures. Mais c'est seulement si ces unités sont bien constituées qu'on peut parler d'autres choses en surveillant celles-ci et en contrôlant cette désintégration... ».

11. Voir à ce sujet *Le Carré et son habitant*, in *Répertoire II, Œuvres Complètes*, Mireille Calle-Gruber (éd.), vol. II, tome 1, Editions de la Différence, 2006, p. 966-980.

12. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p. 84 : « [...] dans *Passage de Milan*, l'œuvre de Martin, instrument de fatalité, agit magiquement sans que les personnages en soupçonnent jamais les pouvoirs ».

version définitive. Si la fragmentation et la réduction de la séquence s'avèrent évidentes, ceci à travers une analyse comparative des documents de genèse, par géométrisation on doit entendre toute allusion à un modèle géométrique de référence, tant au niveau de la narration qu'au niveau de la structure. Tout en remarquant le recours au modèle géométrique dans la description de l'espace ou des objets qui encombrant cet espace – on peut citer à titre d'exemple les expressions « rectangle claire de la porte ouverte » (p. 68), « rectangle de papier blanc » (p. 69) « le carré de la table est en pointe dans le cube de la salle » (p. 82) – c'est au niveau de la mise en abyme du processus d'écriture et de la logique de composition que l'on voudrait à présent se placer pour poursuivre cette analyse.

Fragmentation et réduction

Parmi les formes de réflexivité que Barthes¹³ distingue dans les œuvres qui « mettent en scène sa propre fabrication », l'histoire de Martin de Vere semble partager les caractéristiques aussi bien des œuvres-abymes que des œuvres-maquettes¹⁴ car elle ne met pas seulement en scène l'image réduite du roman, mais aussi les doutes et la méthodologie possible de l'œuvre à écrire.

Dans le roman édité, la séquence de Martin de Vere commence à la fin du deuxième chapitre par un court paragraphe où Maurice Gérard contemple l'œuvre du peintre qui – au dire du critique – « pourrait sembler terminée » et décrit le tableau inachevé composé de « douze carrés sur fond gris » faisant allusion aux douze chapitres de *Passage de Milan* : si ce court paragraphe ne semble changer ni de place ni de longueur par rapport au manuscrit, la séquence de Martin que Butor reprend au troisième chapitre de l'édition définitive et qui précède la description du tableau des rois, des dames et des valets au chapitre IV, n'est constituée que de trois nucleus qui sont isolés du reste du texte par des blancs typographiques et qui sont plus courts que le texte du manuscrit. Le premier micro-récit nous décrit d'une part le tableau inachevé du peintre « semblable à un emploi du temps » (p. 115) et d'autre part la succession des images de Saqqarah qui fascinent Martin « pour l'emploi que les sculpteurs savaient faire de la répétition d'un même motif » (Ms : f. 99¹⁵ ; 1^{ère}

13. Roland Barthes, Nathalie Léger, *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, vol. 1, p. 232.

14. *Ibid.*, p. 232 : « [l'œuvre-maquette] met en scène une production, ou en tout cas un dispositif pour produire effectivement (et non seulement la velléité se produire) ».

15. *Passage de Milan*, Ms, Fonds Grenier - Brouillons d'auteurs - I. Butor B-65.

dactylographie¹⁶: f. 142). L'allusion aux tombeaux de Beni-Hassan n'est pas seulement l'exaltation d'une logique picturale parfaite mais aussi la mise en abyme de la règle structurelle à partir de laquelle Butor construit la relation entre les habitants de l'immeuble : la concordance entre les actions des personnages qui se répètent d'une façon à peu près identique, à des étages différents.

Le rapport entre la logique des séries de figures de Beni-Hassan et la règle de succession des habitants de l'immeuble s'avère plus explicite si l'on considère le manuscrit où à la place de l'expression « il a mêlé les instantanés successifs de divers combat », on lit :

Premier manuscrit, I. Butor B-65, f. 99

Chez les danseuses et les guerriers, on avait le passage d'une figure à l'autre par la continuation du mouvement mais dans les grandes frises des lutteurs, je vous avais fait remarquer, ce n'était pas une découverte, que les différents instantanés successifs *d'un même motif*, n'étaient pas juxtaposés mais qu'ils s'enlaçaient les uns aux autres dans un contrepoint *plastique* dont je n'avais rencontré nul exemple.

Toujours à la recherche de la juste expression traduisant la règle de succession des habitants de l'immeuble évoquée par la référence à l'art égyptien, Butor préfère suggérer dans la première dactylographie l'effet de répétition des actions des figures par l'expression « continuation d'un *même* mouvement » :

Dactylographié, Dat. But 1_1, f. 142

Chez les danseuses, ou les guerriers, on avait le passage d'une figure à l'autre, par la continuation d'un même mouvement, mais dans les grandes frises des lutteurs, chaque fois un noir et un rouge, l'artiste avait mêlé les instantanés successifs de plusieurs phases de combat ; et les deux hommes s'enlaçaient, mais les séries de figures s'enlaçaient aussi, dans un contrepoint plastique dont je n'avais encore rencontré nul exemple.

Après avoir reconnu dans les figures de Beni-Hassan une forme de « contrepoint » qu'il définit comme « plastique » seulement dans le manuscrit et dans la première dactylographie, Martin raconte son travail de peintre, ses projets, son progressif passage de l'abstrait au figuratif. Ce passage qui a été entièrement supprimé exemplifie la poétique de réduction et de fragmentation qui permet la redéfinition constante du projet d'œuvre :

Premier manuscrit, I. Butor B-65, ff. 99-100

J'ai commencé par les techniques les plus simples ne prenant que des motifs

16. *Passage de Milan*, Dactylographié avec corrections manuscrites, Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Dat. But. 1_1.

géométriques et utilisant uniquement les quatre variations de Schonberg. Le tableau que vous avez-là était une sorte de déclaration de principes. Sur une vieille toile où j'avais travaillé pendant longtemps à cultiver une sorte de moisissure, j'ai tracé avec une règle ces seize carrés en quatre registres, chacun en retrait sur le précédent. Vous voyez que la première rangée rouge, bleu, gris, blanc, est reprise à l'envers à une distance d'un carreau dans la seconde blanc, gris, bleu, rouge. La troisième était est si vous voulez le négatif de la première, les couleurs y sont remplacées par leurs complémentaires autour du gris qui reste le pivot et le blanc par le noir (illisible) vert, jaune, gris, noir, et son renversement à la quatrième noir gris jaune vert. Vous voyez que les quatre carrés sont accolés deux à deux, ce qui introduit une structure forte dans ce petit ensemble.

D'une version à l'autre, Butor réduit les références au travail de Martin au profit d'une description approximative des morceaux de ses œuvres picturales : les tableaux que Martin décrit avec précision dans le manuscrit et dans la première dactylographie perdent leur représentation unitaire si bien que le lecteur n'arrive plus à reconstruire leur image.

Le deuxième et le troisième micro-récits, séparés par une focalisation sur Virginie, sont les parties qui ont été réduites de façon substantielle. Ainsi le deuxième micro-récit synthétise la longue description du travail du peintre par de phrases assez courtes placées entre guillemets et abrégées par des points de suspension (p. 116) :

« Je voulais qu'un ciment de plus en plus solide reliât tous ces éléments. Bientôt les lignes se croisèrent, je multipliai les formes de base, j'inventai des lois de rencontre... » [...] « Jusqu'alors j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels ; j'eus l'idée d'introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait... »

Les points de suspension de la première phrase sont ce qui reste d'un long discours qu'on trouve dans le manuscrit et dans la première dactylographie concernant une suite de « tableaux carrés, divisés en cent quarante-quatre cases, dont quarante-huit au maximum étaient colorées, selon des lois que j'invitais le spectateur à deviner. Lorsque selon ces lois, la même case devait être peinte de deux couleurs différentes, et je m'arrangeais pour que cela arrive aussi souvent que possible, je divisais le carré primitif en deux rectangles. Je ne jouais encore qu'avec deux éléments : la couleur et la situation respective ; je n'allais pas tarder à en faire intervenir d'autres »¹⁷.

17. *Ibid.*, 1_1, f. 143.

La deuxième phrase, elle-aussi simple amorce d'une description bien plus longue du tableau alphabétique de Martin, nous montre que Butor préfère supprimer toute référence aux phases intermédiaires du travail du peintre :

Dactylographié, Dat. But 1_1, f. 145

Jusqu'à alors, j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels; je multipliais les relations de forme, mais je ne sortais pas de l'œil. Si la réflexion de Maurice m'avait tant surpris, c'est que j'avais eu tout le temps l'impression d'aller de découverte en découverte, et j'étais désolé de cette incompréhension soudaine. J'ai voulu faire quelque chose pour le reconquérir. [illisible] J'eus l'idée d'introduire dans mes tableaux, non pas de nouveaux éléments de même sorte, mais un nouvel ordre d'éléments, vous allez comprendre tout de suite: un ensemble déjà organisé, qui me permettrait d'amplifier mon jeu d'une façon considérable. Je n'eus pas de peine à le trouver: pour décrire mes tableaux, je désignais mes éléments thématiques par des lettres; je n'avais qu'à les introduire dans le cadre, une toute nouvelle dimension s'ouvrirait.

Texte édité

« Jusqu'à alors j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels; j'eus l'idée d'introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait... » (p.116).

La prédominance d'une géométrisation, l'allusion au « contrepoint plastique » et le vertige chromatique de l'art de Martin nous permettent de faire quelques considérations à propos du rapport entre Butor et Piet Mondrian qui est l'un des premiers peintres qui a enthousiasmé notre écrivain. Albérés avait déjà remarqué dans son essai que le procédé que Butor met en place dans l'élaboration de son ouvrage « fait songer à la "construction" des tableaux de Mondrian »¹⁸ auquel Butor consacre tout au long de sa carrière de critique deux textes *Le carré et son habitant* et *Les Mosquées de New York ou l'art de Mark Rotho*. C'est par la description des tableaux inachevés de Martin de Vere, claire allusion au néoplasticisme de Mondrian, que Butor nous donne soit une représentation à échelle réduite de l'édifice et de ses habitants, soit celle du processus d'écriture car, comme remarque Dällenbach, « Si le tableau est valorisé comme équivalent du livre, la peinture, pour s'accomplir est invitée à se renoncer elle-même et à se faire littérature »¹⁹.

L'association entre Mondrian et Martin n'est pas seulement établie par l'analogie que le lecteur peut facilement trouver entre les projets de l'artiste imaginaire et les œuvres de l'artiste réel, mais aussi par la référence qu'on

18. René-Maril Albérés, *Michel Butor*, Paris, Éditions Universitaires, 2^e éd., 1964, p. 22.

19. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p.11.

trouve dans le manuscrit – et qui sera supprimée dans le troisième micro-résumé du texte édité – où les tableaux alphabétiques de Martin sont considérés comme « un adieu définitif à l'esthétique de Mondrian » :

Premier manuscrit, I. Butor B-65, f. 103.

Quand j'arrivai et que je vis les deux ou trois exemples que Martin devait me montrer je fus extrêmement surpris par ces lettres qui surchargèrent les figures habituelles, cela faisait penser à ces cubes d'enfants que l'on donne aux enfants tandis qu'ils apprennent à lire. Ces tableaux illisibles /étaient/ un adieu total définitif à l'esthétique de Mondrian que Martin avait frôlé perpétuellement sans jamais y entrer je le reconnais maintenant – oui dit Gilbert ce qui de tout-temps a distingué les constructions les plus rectangulaires de Martin de celles de Mondrian c'est que les tiennes se détachent sur un espace dont elles se distinguent absolument tandis que chez lui tout tient au rectangle primordial de la toile, et sa recherche passionnée des proportions pures et de couleurs était quelque chose de foncièrement différent des efforts de constructions et de combinaisons de l'architecte ici présent – Alors ce n'était plus seulement l'arabesque général qui se détachait sur un fond englobant, mais chaque lettre habitait une case /région/ particulière de celle-ci, se superposait à lui. Le règne de la juxtaposition pure est simple était finie; la superposition donnait des possibilités de contrepoint toutes nouvelles.

Quel plaisir j'éprouvais à dessiner ces majuscules [...].

Texte édité:

« Quel plaisir j'éprouvais à dessiner ces majuscules, poursuit Martin; je réapprenais l'A, le B; c'étaient comme des personnages qui allaient habiter des maisons que je leur avais préparées. [...] »

Tango. (p.117)

Dans cette description et dans les projets de Martin que nous avons décrits nous retrouvons les éléments du Néoplasticisme de Mondrian et de sa conception esthétique inspirée de la dialectique hégélienne: les couleurs primaires et les non-couleurs (gris, noir, blanc), les lignes droites et orthogonales, les lignes horizontales et les lignes verticales, les rectangles et les carrés lui permettent de représenter l'universel qu'il appelle l'*abstrait*. Selon le pionnier de l'abstraction, l'art abstrait doit briser le rapport avec la nature²⁰ et ne pas se faire expression des sentiments du sujet car l'art doit être « la représentation pure des rapports entre les lignes et les couleurs ». Ainsi dans son essai le *Néoplasticisme en peinture* publié dans « De Stijl », revue active entre 1917 et 1931, Mondrian suggère que l'homme est en train de s'éloigner du naturel: la peinture ne peut

20. Selon Filiberto Menna (*Mondrian: cultura e poesia*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 4) Mondrian est le plus cohérent parmi les peintres abstraits.

pas représenter les choses dans leur état concret puisque cette représentation restituerait seulement leur caractère individuel. Seule la représentation du rapport pur entre la forme et les couleurs peut atteindre l'universel et un *nouveau réalisme*. Dans son dernier essai qu'il appelle *Un Nouveau Réalisme*, Mondrian nous explique que l'art abstrait essaie de surmonter les formes limitantes qui contraignent la perception objective de la réalité : au-delà de la représentation que le sujet donne de tout ce qui l'entoure, chaque forme est douée de son expression inconditionnée.

Le défi aux formes limitantes devient ainsi le point de contact entre l'art de Mondrian et le roman de Butor : de la même manière que Mondrian par son art, Butor essaie de surmonter les contraintes d'une narration linéaire par une forme²¹ qui puisse en même temps accueillir, comme le précise Butor, « non seulement la réalité du jour mais aussi celle de la nuit, non seulement la conscience claire, mais le rêve »²², et répondre aux malaises de la condition humaine.

Ainsi, si l'on considère les documents génétiques d'élaboration de la séquence du peintre, les tableaux de Martin ne sont pas la simple mise en abyme du roman mais aussi la représentation des procédés que Butor met en place dans son roman pour le détourner de toute forme contraignante. Ainsi les carrés et les rectangles des œuvres de Martin imitent le processus de fragmentation des séquences du roman dont les parties s'alternent et s'harmonisent les unes avec les autres. De plus, comme Mondrian, qui choisit exclusivement les couleurs primaires et les non-couleurs (le blanc, le noir et le gris), Butor utilise ces mêmes couleurs (et non-couleurs), les préférant aux autres, comme on peut le voir dans cette petite liste :

- Les fleurs vertes et bleues brillent dans leur blanc (p. 56)
- Toute le linge de la maison Mogne est dans une immense armoire noire (p. 59)
- Deux lions de faïence blanche et bleue (p. 60)
- Mme Ralon [...] vit la longue tache noire d'Alexis (p. 69)
- Le costume bleu marine de Louis (p. 69)
- Le cendrier noir (p. 74)
- Cube de métal noir (p. 91)
- Trace blanche de ses chevilles nues, entre les espadrilles bleues marine et le pantalon de flanelle (p. 93)

21. Michel Butor précise : « J'insiste ici sur le mot "forme". L'un des problèmes que je rencontrais dans cette poésie que je produisais d'une manière un peu surréaliste, c'était que cela manquait de forme » (Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'Écriture en transformation*, Paris, éditions de la Différence, 1993, p. 51).

22. *Ibid.*

Toute blanche comme une robe de première communion, ou de mariage (p. 96)

Ainsi dans *Passage de Milan*, en accord avec les choix chromatiques de Martin, l'écrivain réduit les couleurs aux couleurs primaires qui constituent la valeur de toute œuvre abstraite. Tout en répondant à une représentation objective sans l'intervention d'une projection individuelle, l'œuvre abstraite doit choisir les couleurs qui ne sollicitent ni une émotion personnelle ni l'expression individuelle du sentiment. Étant donné que les couleurs primaires n'existent pas dans la dimension du naturel, elles ne se présentent jamais à notre expérience phénoménologique et permettent de réaliser le rapport pur sans aucune dépendance sémantique envers l'extérieur. Ainsi, bien qu'ils divergent sur le degré d'intervention du sujet dans l'interprétation du réel, Mondrian et Butor visent toutefois le même but : la création d'un « réalisme plus poussé » par l'invention formelle.

Conclusion

Si le discours des écrivains au cinquième chapitre s'organise autour d'une méta-critique des formes romanesques, dans la séquence du peintre Martin, Butor aborde le problème de composition du roman par une mise en abyme métatextuelle qui nous révèle le mécanisme de fonctionnement narratif²³.

Dans le manuscrit, la longue description des projets des tableaux du peintre se déploie sur plusieurs pages qui restent à peu près les mêmes dans la première dactylographie. Suivant les opérations les plus fréquentes que Butor utilise en tant que procédés systématiques de révision, le texte a été déstructuré et ses parties disséminées dans le troisième et dans le quatrième chapitre.

Ainsi, l'analyse comparative des documents permet de constater que la séquence du peintre qui se retrouve du folio 136 jusqu'au folio 147, dans la première dactylographie, a été soumise à une réduction serrée pour aboutir à un texte définitif très court. L'étude de la genèse de *Passage de Milan* montre que Butor travaille une écriture de l'ellipse dans une poétique du discontinu fondé sur l'effacement des certains passages du récit, sur la soustraction de phrases et de paragraphes. Dans ce processus de reconfiguration du roman, le modèle architectural de l'immeuble a joué un rôle important : espace multiple et stratifié, il est chez Butor l'un des moyens d'englober les temps du roman, de multiplier les couches du temps et cesse, ainsi, d'être un contenant amorphe.

23. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 142.

L'immeuble, représentation spéculaire de l'espace du roman, devient alors une *forme ouverte* qui permet, à la manière de Mondrian, de transformer la simple description d'un microcosme social en une « façon de dévoiler la réalité »²⁴.

TONONI DANIELA
Université de Palerme
Italie

24. René-Maril Albèrès, *Michel Butor, op. cit.*, p. 14.

MICHEL BUTOR – PASSAGES PAR THESSALONIQUE

Les écrivains, comme les exilés, « campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance », dit le poète, écrivain et diplomate Saint-John Perse ; ils tirent chaque jour leur barque « sur d'autres rives », sur le territoire de la littérature. Pour Michel Butor, la littérature – ou mieux l'écriture, car l'écrivain préfère le mot « écriture », plus flou, plus large ou plus institutionnel à celui de la littérature – se conjugue avec le voyage, tous deux constituant les versants d'une même activité. Depuis *Passage de Milan*¹ (rédigé pendant son séjour en Angleterre), *L'Emploi du temps*² (dont la seconde version est écrite à Salonique, inspirée par son expérience anglaise) et *La Modification*³ (suite à son passage à Rome) jusqu'aux cinq volumes de l'immense ouvrage du *Génie du lieu*⁴ (1958-1996) qui fait partie des textes expérimentaux de l'auteur, Butor ne cesse d'interroger le monde qui l'entoure.

Loin de prétendre épuiser la problématique du voyage, je tenterai de démontrer la relation entre l'auteur et la ville, à travers le concept du *Génie du lieu* et de décrire le lien de l'écrivain avec Salonique, en m'appuyant sur son texte fondateur, l'ouvrage susmentionné. Comment Butor transmet-il son rapport à la ville macédonienne ? De son séjour à Thessalonique sont nés deux textes autobiographiques liés à l'histoire de la ville, qu'il a ensuite publiés :

- en 1958, *Le Génie du lieu*, premier essai de l'auteur, est composé de huit textes dont sept paraissent d'abord en revue entre 1956 et 1958. Salonique se trouve dans la partie « Quatre villes » dans laquelle Butor trace

1. Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954.

2. Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956.

3. Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957.

4. Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Les cahiers rouges, 2005.

les portraits de villes de la Méditerranée : Cordoue, Istanbul, Salonique et Delphes.

- « Avant de retourner à Salonique (deux fois) », pour Jean Roudaut, *Ici et là*⁵, et dans *Œuvres complètes*⁶, établies sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2009, t. II, p. 570. C'est le premier ouvrage de Michel Butor illustré par dix collages de l'auteur lui-même, un livre où la notion même du genre littéraire est en péril : tissu de textes, poèmes, journal, fictions, épopées réécrites, élégies, entrelacs de souvenirs et de choses vues lors de périple au long cours.

À travers le second texte, je revisiterai le génie du lieu de Salonique par le biais de la mémoire butorienne.

Pour commencer, il est important de mentionner que l'écrivain a vécu à Thessalonique dans les années 1950, notamment pendant l'année scolaire 1954-1955, où il a exercé comme professeur de philosophie à la Mission laïque de Salonique (il préparait les élèves au baccalauréat) et lecteur au Département français (à l'époque, le Département français des Instituts de langues étrangères de la Faculté des Lettres de l'Université Aristote de Thessalonique) tout en travaillant sur la seconde version de son roman *L'Emploi du temps*.

Butor revient à Thessalonique en 2001, où il revisite notre ville et est nommé *docteur honoris causa* par la Faculté de Philosophie, pour l'ensemble de son œuvre (romanesque, poétique et critique) originale, polyvalente et œcuménique. Sur les diaporamas, quelques photos de la cérémonie avec l'équipe enseignante du Département de Langue et Littérature françaises. Sur ces images, nous pouvons voir Monsieur Georges Fréris, ancien professeur du Département, qui a lui-même écrit un article sur Butor à Thessalonique et a également préfacé l'ouvrage *Avec vue sur l'Olympe* (photographies de Serge Assier et textes de Michel Butor). Le discours-éloge est prononcé ce jour-là par la défunte professeure et vice-rectrice de l'université Aristote, Mme Tsatsakou. Merci par ailleurs à sa famille de m'avoir fournie ce matériel précieux.

Butor acquiert très vite une culture encyclopédique, grâce à son professeur de philosophie au Collège de France et ami de son grand-oncle, à ses premières années à la Sorbonne. Sa participation à différents colloques lui permet d'entendre plusieurs intellectuels de son époque, dont le psychanalyste Jacques Lacan et de connaître de nombreuses personnalités, tels que Levinas, Bataille,

5. Michel Butor, « Avant de retourner à Salonique (deux fois) », pour Jean Roudaut, *Ici et là*, 1997, Paris, Publisud, p.129-133.

6. Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, La Différence, XII vol., 2006-2010, t. II, Broché, Mireille Calle-Gruber (sous la direction de), Paris, Éditions de la Différence, 2007 p. 570.

Deleuze, pour ne citer qu'eux. À cela s'ajoute un voyage déterminant en Égypte qui lui permet de s'ouvrir à l'altérité culturelle. Ce séjour-expérience, que l'auteur qualifie de fondamental, amorce un profond désir de voyage : « le voyage est une caresse, mais en même temps le voyage est une lecture et une écriture »⁷.

Hypersensible aux lieux, Butor consacre une partie de son œuvre à l'atmosphère des villes anciennes ou modernes. Après ses romans *Passage de Milan* et *La Modification*, où l'on suit toujours, sous forme romanesque, le thème obsessionnel de la ville. En 1958, Butor fait une première entorse à l'écriture romanesque en publiant l'ouvrage *Le Génie du lieu*, premier recueil d'essais poétiques en deux parties, ouvrage aux textes relevant plus de la critique, de l'étude et de la géographie littéraire que du récit de voyage. Dans la première partie, qui comprend une série de portraits de sept villes de la Méditerranée, on y trouve entre Cordoue, Istanbul, Delphes, Mallia, Mantoue et Ferrare, Salonique, partie suivie d'une réflexion toute butorienne, mélange de rêverie, de poésie et d'anecdotes personnelles, sur l'Égypte, où Butor a vécu et qu'il a toujours aimée.

Le concept du génie du lieu

Dans son anthologie, Michel Butor rappelle à juste titre que « certains lieux sont particulièrement actifs, révélant des parties de nous-mêmes que nous ignorions ; c'est ce que j'appelle leur "génie" ».

Très brièvement, à entendre parler de « génie du lieu », on peut soit imaginer qu'un génie, avec tout ce que ce terme possède en lui de magique, habite un lieu déterminé, soit comprendre le terme au sens second, c'est-à-dire considérer le génie comme un ensemble de forces caractéristiques qui se conjuguent en un endroit pour en signer la singulière harmonie.

Ce concept propre à Butor est à la fois l'héritier du *Genius loci* romain et le fruit d'une réflexion au long cours associant l'homme à son environnement. Pour appréhender pleinement la notion, il faut donc recourir aux deux interprétations que nous autorise le double génitif du syntagme « génie du lieu ».

Mais quel est ce génie du lieu, cette singulière attraction exercée par une ville sur l'esprit des hommes ? Pour reprendre les propos de Mireille Calle-Gruber, qui a dirigé la série de *Génie du Lieu*, regroupée en deux volumes dans l'édition des *Œuvres Complètes* : « Faire œuvre pour Butor, c'est faire apparaître

7. Skimano et Teulon-Nouailles Bernard, *Michel Butor. Qui êtes-vous?*, Paris, La Manufacture, 1988, p. 311.

la divine dimension de nos rapports au monde. Nos divines facultés d'être au monde. L'œuvre, lorsqu'elle parle de la Terre, veut la terrestre et la divine. Et les signes qu'elle fait ont la générosité à l'ailleurs et à l'autre »⁸.

On sait bien que Butor a aussi enseigné la géographie, mais l'exploration de la ville chez lui n'est pas seulement géographique : c'est une dynamique relationnelle entre les éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et les éléments immatériels (mémoires, rituels, savoir-faire) ou les éléments physiques et spirituels qui produisent du sens, de la valeur, de l'émotion, du mystère. Le génie du lieu est constitué des forces physiques, biologiques ou sociales et historiques qui, associées, confèrent sa singularité à la ville. Et Butor est bien conscient que toutes les grandes villes possèdent leur propre génie, qui transcende leur situation géographique, leur importance commerciale et leur taille.

Or, l'idée de « génie du lieu » peut se résumer en trois mots : découverte, transformation de la perception et quête d'une rédemption.

Thessalonique et Butor

Reprenons le texte dès le début. Le récit n'a rien de linéaire. Je me permets, ici, d'emprunter de nouveau les propos de Mireille Calle-Gruber qui dit que « tous les textes du *Génie du lieu* ont la particularité d'être des ruissellements⁹ : une poussière de significations, une syntaxe fluidifiée, insaisissable comme du vif-argent ». Pour Butor, le génie du lieu se manifeste à Salonique par l'eau. Les tout premiers paragraphes du texte commencent par l'eau et la description du quai. Élément physique dominant de Thessalonique, la présence permanente de l'eau crée une atmosphère agréable et fraîche, et Butor cite la grande promenade du front de mer comme un endroit privilégié où les habitants de la ville se retrouvent pour simplement se balader et d'où ils auront peut-être la chance d'admirer en arrière-plan le mont Olympe.

À l'instar de Cordoue et Istanbul, la ville de Salonique apparaît comme un objet, une œuvre collective portant les empreintes d'un peuple, d'une histoire. Mais Butor ne se déplace pas d'un monument à l'autre pour la visiter.

Par ailleurs, Salonique est pour l'auteur un sujet de fascination ; elle est elle-même porteuse de plusieurs villes qui composent un ensemble fondé sur une

8. Mireille Calle-Gruber, *IX Poésie 2*, 1984-2003, Paris, Éditions de la Différence, p. 22.

9. Mireille Calle-Gruber, *Michel Butor : Invention d'une littérature-géographe*, texte, extrait de la conférence de Mireille Calle-Gruber prononcée à Trinity-College, lors du colloque de l'Association des Études françaises et francophones d'Irlande, Dublin, 2007.

superposition de sites. Je cite : « [...] La superposition du site grec et romain, de la ville byzantine, de la ville turque et de la ville balkanique de l'après-guerre de 1914... »¹⁰.

Dans cette ville, une grande importance est accordée à l'art byzantin, mais pour un voyageur qui débarque à Salonique, attiré par l'ensemble de mosaïques qui s'y trouve, désireux de les confronter à l'idée que le rêve a magnifiée en lui, ne peut être que déçu et être prêt à se livrer à un travail de reconstitution imaginaire. Butor prévient le lecteur qu'il visite les églises Saint-Georges, Saint-Demetrios ou les Douze Apôtres en gardant en mémoire des images venues d'autres lieux, permettant de compléter ces lambeaux mal rapiécés.

C'est pour cela que l'auteur se contente de décrire le sujet de la mosaïque de l'église d'Hosios David du monastère Latomou (monument byzantin du V^e siècle, classé au patrimoine mondial de l'UNESCO, car il abrite un très bel exemple de *mosaïques* byzantines) à la vieille ville. Cette description domine la dernière partie du texte par le simple fait que ce décor en mosaïque et les peintures murales du monastère comportent des œuvres qui ont marqué l'histoire et l'évolution de l'art byzantin. Sur cette mosaïque, l'influence de la tradition gréco-romaine est évidente.

On comprend mieux pourquoi la ville se fait ainsi rencontre et dialogue avec d'autres pratiques artistiques, qu'il s'agisse de musique, de peinture ou d'art mosaïque pour Salonique.

Toujours sur l'avenue de Leoforos Nikis, Butor fait mention du restaurant légendaire de Olympos-Naoussa où il prend ses repas. Construit en 1926 par l'architecte Jacques Mosh, l'établissement mythique illustre l'architecture de la ville de la période de l'entre-deux-guerres, avec des éléments porteurs et décoratifs qui rappellent la Belle Époque et le néoclassicisme.

Enfin, Butor ne manque pas de comparer Thessalonique à Athènes et de préférer Salonique l'ennuyeuse, la brumeuse et la poussiéreuse par sa continuité historique. Je cite :

Mais, si je garde un attachement particulier pour Salonique, ce n'est pas seulement parce que j'y ai passé un bien plus long temps [...] dans Salonique bien éloignée de tout important site antique, ce qui attend le voyageur, c'est l'épaisseur d'une ville qui n'a pas cessé d'être ville et ville frontière depuis sa fondation [...] C'est la toute dernière vague de Byzance qui vient y mourir à nos pieds sous la marée d'une occidentalisation inévitable et désordonnée¹¹.

10. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Paris, Éditions de la Différence, 1993, p. 131.

11. Michel Butor, *Le Génie du lieu*, op. cit., p. 46.

Salonique donne une leçon d'hellénisme¹², car elle est par excellence le lieu où éprouver cette évidence prodigieusement méconnue que de l'éclatante civilisation hellénique jusqu'à notre temps, «il n'y a pas seulement ce chemin qui passe par Rome et la Renaissance italienne, mais aussi, l'entrecoupant d'ailleurs plus souvent qu'on ne l'imagine, celui que jalonnent les monuments de l'empire de l'Église d'Orient».

Comme pour l'Égypte, ce qui interpelle Butor, ce n'est pas tant la richesse culturelle et religieuse du pays, mais la capacité des lieux à invoquer et à évoquer des énergies que la réalisation humaine va rendre sensibles. En d'autres mots, c'est la manière dont les hommes vont solliciter le potentiel de l'espace qui les environne, tant pour se situer dans le monde que pour être en accord avec lui.

Revisiter le Génie du lieu de Thessalonique 32 ans après

Trente-deux ans plus tard, toujours dans le même esprit, Butor publie un second récit sur Thessalonique, intitulé *Avant de retourner à Salonique (deux fois)*. Il s'agit d'un texte à trois niveaux, où l'on suit les impressions de l'auteur en italique, puis, en lettres dites romaines, ses propres questionnements sur ce qu'il trouvera, reconnaîtra à Thessalonique après tant d'années passées et en citations la même mosaïque d'Hosios David, grâce à ces différents éléments, Butor crée un dialogue à trois et imagine Salonique vécue, changée :

J'ai l'impression que tout aura bien changé.

Dans l'église d'Hosios David, la mosaïque de l'abside...

J'y suis retourné. Le Mediterranean Palace n'existe plus. Trop secoué, paraît-il, par le dernier tremblement de terre, il est remplacé par un immeuble de grand standing en cours d'achèvement. Par contre pas le moindre Hilton, Sheraton ou Nikko¹³.

Sa narration, ainsi entrecoupée par ses nouvelles constatations, fonctionne comme un récit fragmenté pour le lecteur, comme une sorte de palimpseste à la mémoire butorienne, au nouveau texte et au génie de la ville de Salonique.

Le génie de Salonique est bien différent de jadis. L'homme ajoute toujours quelque chose à la nature et, par voie de conséquence, la transforme ; mais ses interventions ne se révèlent réussies que dans la mesure où il respecte le génie

12. <http://michelbutor2017.fr/author/data/documents/Dialogue-des-cultures-dans-l-oeuvre-de-Michel-Butor-PhD.pdf>, 12.3.2018.

13. Michel Butor, *Avant de retourner à Salonique (deux fois)*, *Œuvres complètes*, établies sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2006, t. VII, p. 570.

du lieu. Et l'Esprit du Lieu est le contraire de la standardisation, des modes et de la banalisation.

Plus besoin de comparer, cette fois-ci, Salonique et Athènes. Entre le souvenir d'antan – la mémoire – et le présent, entre l'élément matériel et immatériel, Butor fait un interminable va-et-vient jusqu'à ce qu'il découvre le génie du lieu :

Et de quel temps disposerons-nous pour flâner dans les rues à la recherche de notre Byzance intime, pour notre espionnage de visiteur extra-ultra-terrestre, aspirer la brise vespérale en écoutant les clapotis et grésillements entre deux bouchées de rouget grillé, entre deux lampées de vin résiné dont l'acre parfum nous a toujours fait revenir en cette Grèce¹⁴.

L'évolution de Thessalonique entraîne sa dégradation tout en provoquant la déception de Butor, qui ne reconnaît plus un immeuble sur deux de ceux qu'il connaissait. Aussi, presque toutes les maisons juives ont disparu. En paraphrasant la formule d'Aragon, Butor se sent « seul et étranger dans une ville » comme son narrateur dans *L'Emploi du temps* :

Les petites tavernes à rougets au bord de l'eau ont été remplacées par tout un quartier de bruyantes boîtes. On m'a laissé tout le temps de flâner [...], mais j'étais seul comme lors de mon premier séjour, et contre nos espoirs, à cause d'un déplorable accident de santé, de renouveler le second où déjà nous étions deux, si timides l'un envers l'autre, nous cherchant, ce que nous n'avons cessé de faire depuis. Il ne nous reste plus qu'à nous demander combien de temps va s'écouler avant de retourner, à deux cette fois, à Salonique¹⁵.

Désireux de surmonter la distance spatio-temporelle entre son vécu à Salonique et le présent, Butor essaie de préserver le génie local de la ville macédonienne, perdu la première fois dans cette Byzance mythique, s'abreuvant d'« une liqueur au goût babylonien »¹⁶, goûtant, la seconde fois, « à de nombreux crus de vin résiné », sans doute pour oublier la solitude de son premier séjour, et ce « déplorable accident de santé », non décrit, lors de sa deuxième visite, à Salonique.

En guise de conclusion, chez Butor, voyages et textes se succèdent. Les propos de cet « écrivain et oiseau migrateur » en témoignent : « Je voyage pour écrire. » Achevé, le voyage se poursuit sous une autre forme. Il ne s'agit plus de

14. *Ibid.*, p. 574.

15. *Ibid.*, p. 575.

16. Georges Fréris, « Michel Butor à Salonique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2014/3, vol. CXIV, p. 597-604. DOI 10.3917/rhlf.143.0597.

se rendre en un autre lieu, mais de rassembler les souvenirs de celui que l'on vient de visiter, de les recomposer « par recherche ou comparaison ».

Le concept même du *Génie du lieu* est né de ses voyages, en des lieux différents, et se propose d'être une lecture du monde qui l'entoure, qui nous entoure. Lire un livre, c'est pour Butor autant un voyage que des chemins de connaissances. Quoi de plus naturel pour lui, dans ce cas, que d'associer ces deux activités par l'écriture puisqu'elles font appel chacune à une forme de lecture ? Chaque texte est une ville et, pour chacune, une relation au monde, au divin et à l'humain se révèle ; c'est « toute une façon de voir qui est née là » :

Pourquoi a-t-on fait cette ville comme ceci, et pourquoi se présente-t-elle à nous avec une telle puissance de rêve et de révélation ? C'est cela que j'appelle le Génie du Lieu. Un certain nombre de villes dans lesquelles je me suis promené, m'ont parlé suffisamment pour que j'essaie de les mieux comprendre. Je me suis efforcé d'analyser leur génie¹⁷.

SPIROPOULOU KATERINA
Institut Français de Thessalonique
Grèce

17. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, op. cit., p. 130.

L'EXPLOITATION DES RÉCITS-IMAGES DE MICHEL BUTOR EN ATELIER D'ÉCRITURE

Dans un article intitulé « Michel Butor : enseigner à vis(ionn)er juste », Adèle Godefroy, enseignante, chercheuse et photographe qui a eu la chance de travailler avec Michel Butor, reconnaît que « l'œuvre de l'écrivain a ceci de remarquable qu'elle offre un ensemble de stratégies possibles à l'enseignant pédagogue qui cherche à se rapprocher de la littérature par un autre biais, celui des arts [...] »¹. En effet, le travail de collaboration effectué par l'auteur avec les artistes de tout horizon, pourrait constituer une source inépuisable pour tout professeur qui désirerait ouvrir les frontières du texte littéraire à d'autres médiums. Il faut reconnaître qu'actuellement les jeunes habitent le virtuel. Ils sont formatés par les médias, l'usage de la Toile, et, par conséquent, la rapidité des images qui défilent devant eux. En tant qu'enseignants, nous sommes in-

1. NOTICE

Pour servir au besoin de l'intervention, nous avons intercalé les images qui ont accompagné le texte prononcé lors du colloque. Néanmoins, pour une reproduction plus fidèle, nous renvoyons le lecteur aux sites suivants :

- IMAGES 1, 2, 3 : voir l'article de Arbex Marcia, « Les récits-images de Michel Butor » sur le site phlit.org/press/?p=1383
- IMAGE 4 : <http://www.lepontdesarts28.com/artistes/marie-jo-butor.html>
- IMAGE 5 : https://lematin.ma/express/2014/syrie_la-guerre---victimes---drame-humanitaire-/203074.html
- IMAGE 6 : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-,moderne/oeuvres/le-couloir-olette#infos-principales>
- IMAGE 7 : https://www.benaki.gr/index.php?option=com_publications&view=publication&id=4081&Itemid=171&lang=el
- IMAGE 8 : https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collections&view=creator&id=102&collectionId=20&Itemid=510&lang=el

http://poezibao.typepad.com/files/article-poezibao_michel-butor-enseigner-%C3%A0-visionner-juste_-ad%C3%A8le-godefroy-1.pdf, consulté le 14/3/2017, p. 3.

vités à tenir compte de ces évolutions et à inventer de nouveaux liens avec les jeunes auxquels nous prétendons dispenser de l'enseignement.

Animant depuis quelques années un atelier d'écriture créative au sein de notre département, à l'Université Aristote de Thessalonique, je suis convaincue qu'un atelier, en tant que lieu d'expérimentation et d'apprentissage de la créativité, pourrait constituer un support précieux pour une exploitation innovante du texte littéraire et de sa transposition didactique. À cet égard, il m'a paru particulièrement intéressant d'explorer avec mes étudiants une petite facette de l'œuvre butorienne, afin de les initier au dialogue que l'écrivain entretient constamment entre le texte et l'image. En vue de les lancer par la suite à une écriture personnelle et à l'exploration de leur propre imaginaire, nous avons, dans un premier temps, abordé les récits-images constitués des légendes manuscrites de Butor, qui accompagnent les photographies de son épouse Marie-Jo, ainsi que ses légendes en forme de quatrains, qui accompagnent quelques photographies en noir et blanc du photographe Serge Assier.

La photographie s'offre en effet à un fourmillement d'interprétations et constitue par là une importante source d'inspiration. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que la photographie est peut-être l'instantané et l'éclairage particulier d'un moment, sans toutefois être prisonnière de l'instant ou du lieu qui l'ont vue naître. Elle excite l'imagination de celui qui l'observe, elle invite à l'exploration minutieuse d'un espace, elle peut en outre faire surgir des moments, des émotions. Finalement, elle peut donner envie d'écrire, de raconter, de se raconter. De cet art qu'est la photo peut ainsi naître une écriture poétique. Par conséquent, la photographie pourrait participer « d'un devoir de transmission de ce qui est quotidiennement mis en danger : la création »².

Toutefois, comme le remarque Michel Collomb dans un article intitulé « Le défi de l'incomparable, pour une étude des interactions entre littérature et photographie », alors que le photographe « capte, happe, surprend, fixe, fusille, accumule », l'écrivain « poursuit, rature et poursuit encore sa quête d'une improbable expression définitive »³. Comment Butor arrive-t-il à combiner ces deux temps, d'un côté une immédiate impression, de l'autre une lente imprégnation, et à générer une osmose poétique avec l'image ? Avant de lancer mes étudiants à la création de leurs propres récits-images, nous avons d'abord tenté d'explorer comment l'écrivain avait procédé à cette interaction de la photogra-

2. *Ibid.*, p. 2.

3. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html>, Michel Collomb : « Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », consulté le 13/3/2017, p. 5.

phie avec le texte. À cet égard, nous avons consacré d'abord deux séances de réflexions menées sur les différents types de légendes et sur l'activité d'écriture qui peut naître de la lecture d'une image (d'une photographie dans notre cas). Nous avons ainsi consulté articles, interviews, vidéos se référant à la méthode suivie par l'auteur, lors de la création de ses récits-images.

Michel Butor a fait de la photographie un peu plus de 10 ans (1952-1962). Ensuite, il a délaissé la pratique photographique pour commencer à écrire des textes pour des photographes. Depuis qu'il a cessé ses propres activités d'opérateur, Butor a vécu en effet « au milieu des photographes », affirmant même que « leur vision aide considérablement la sienne »⁴. Parmi eux, son épouse Marie-Jo tient à l'évidence une place privilégiée. Elle a accompagné son mari dans tous ses périple et voyages au Japon, en Inde, en Chine, au Mexique etc. Ensemble, Michel et Marie-Jo ont œuvré pendant deux décennies, donnant naissance à une féconde production d'ouvrages photolittéraires qui témoignent de leur complicité et de leurs curiosités communes.

Lors de son entretien avec Myriam Villain⁵, tenu le 26 mars 2011, sur l'œuvre de Marie-Jo et sur la photographie, Butor parle de cette collaboration, révélant les étapes de ce travail en commun. Il s'agit d'un entretien qui nous a beaucoup aidés à comprendre la manière dont il procédait dans l'élaboration de ces récits. Nous apprenons ainsi que la perception de Marie-Jo, lorsqu'elle prenait des photographies, était de l'ordre de la saisie, de l'instantané, et non de la pose ou d'une composition. De la même manière Butor a tenté d'y ajouter « ses instantanés littéraires ». Parmi les sujets de prédilection de Marie-Jo se trouvaient bien entendu les enfants étrangers qu'elle aimait photographier à l'intérieur d'un paysage ou d'un décor. Butor a donc décidé d'agrandir ces photos et d'y adjoindre son propre texte. L'auteur reconnaît que ses légendes ont été écrites par la contemplation attentive des photographies et par les notes qu'il prenait dans son carnet. « Je n'aurais probablement pas écrit sans ces photos », avoue-t-il dans son entretien. « Dans mes textes », poursuit-il, « j'ai essayé de remettre [...] ce qui me frappait lorsque je regardais la photographie »⁶. Par la suite, Butor invite le lecteur-spectateur à contempler la photographie et simultanément à lire la légende qui l'accompagne.

4. Michel Butor, « Souvenirs photographiques. Un viseur dans la tête », *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t.X, 2009, p. 1177.

5. <http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2011/12/nous-regardions-ensemble.pdf>, consulté le 10/3/2017, Villain Myriam, « Nous regardions ensemble », Entretien avec Michel Butor sur l'œuvre de Marie-Jo et sur la photographie.

6. *Ibid.* p. 2.

Si l'on regarde la photographie sans le texte, il y a des tas de choses que l'on ne remarque pas, et si on lit le texte sans la photographie, évidemment, il y a quelque chose qui manque. Quelque chose qui reste, mais aussi quelque chose qui manque. Mais si il y a les deux ensemble, voyez-vous, c'est un peu comme deux parents qui produisent un enfant : non seulement deux œuvres l'une à côté de l'autre, qui réagissent mutuellement, mais une troisième œuvre⁷.

Quant au texte, l'auteur reconnaît que, par opposition à l'image qui est immobile, celui-ci a un mouvement à l'intérieur de la photographie. Dans ce jeu entre photo et texte, l'écriture de Butor viserait donc à la « reconstitution et création d'un continuum », « d'un hors champ dynamique, en amont et en aval de l'instantané »⁸. C'est pour cela qu'il avoue « se baigner » dans la photographie afin que ce soit elle qui se mette à lui parler. « Je pénètre dans la photo, un peu comme on peut pénétrer dans un tableau : si c'est un paysage, on s'y installe »⁹.

Dans son article intitulé « Les récits-images de Michel Butor : une archéologie de l'invention poétique »¹⁰, Marcia Arbex assimile la méthode de Butor à une démarche archéologique, nous invitant à considérer les récits-images de l'auteur en termes de « fouille » qui ferait ressortir la démarche poétique consistant à « peindre » l'image.

Écrire à partir de l'image – en particulier de la photographie – c'est bien suivre les traces de l'archéologie, se mettre sur celles de Proust, faire surgir des instants d'apparitions. Il ne s'agit pas de traduire en mots l'image, mais de produire à son tour une image poétique, enfouie dans la première, de mettre en scène son apparition¹¹.

L'article de Marcia Arbex nous a apporté une aide précieuse par sa fine analyse de quelques récits-images qui nous ont servi de modèle afin d'observer la grande simplicité descriptive et narrative avec laquelle Butor restitue, par ses légendes, le contexte de la photo en apportant en même temps des informations historiques et géographiques ou en révélant un détail qui pourrait passer inaperçu.

À titre d'exemple, j'ai incité mes étudiants à observer les photos suivantes

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.* p. 3.

10. Actes du colloque « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités », sous la direction de P. Edwards, V. Lavoie, J-P. Montier ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 20/03/2013 ; url : <http://phlit.org/press/?p=1383>, consulté le 7/3/2017.

11. *Ibid.*, p. 2.

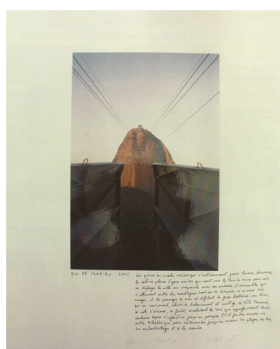
de Marie-Jo, prises lors du voyage du couple au Brésil en 2005, en Inde en 2008 et au Mexique en 1993 :

1. À l'extrémité sud de la plage de Copacabana (Rio de Janeiro 2005)



TRANSCRIPTION : À l'extrémité sud de la plage de Copacabana avec les fameuses mosaïques en ondes de ses trottoirs, le poète Carlos Drummond de Andrade, assis en bronze sur un banc de béton, le coude sur un tome de ses œuvres complètes, avec un pantalon du beau vert de l'oxydation, mais les épaules nettoyées, polies par les caresses, regarde à travers ses lunettes sous verres l'animation d'un dimanche après-midi, toute l'avenue du bord de mer rendue aux piétons. Les mères de famille aiment à s'asseoir sous sa protection, tournées vers l'océan avec ses baigneuses au-delà d'un parterre de parasols bleus et blancs. Le petit enfant dort invisible dans l'ombre de sa voiture quille, avec le petit ours et le biberon pour le rassurer dès son réveil.

2. Les pinces du crabe mécanique (Rio de Janeiro 2005)



TRANSCRIPTION : Les pinces du crabe mécanique s'entrouvrent pour laisser démarrer la cabine pleine d'yeux avides qui vont sur le Pain de sucre pour voir se déployer la ville au crépuscule avec ses avenues et immeubles qui s'allument entre les montagnes dont on se demande si ce sont des images, et les passages de mer où défilent de gros bateaux, ou bien qui en reviennent, ahuris de balancement et vertige, la tête traversée de vols d'oiseaux, de forêts escaladant les rocs qui ap-

profondissent leurs couleurs depuis l'églantine jusqu'au pourpre. Et il faudra encore un autre téléphérique pour redescendre jusqu'au niveau des plages, des bus, des embouteillages et de la samba.

3. Inde 2008, Samode



TRANSCRIPTION : Sur le patchwork matelassé quelque usager a oublié son paquet de cigarettes vraisemblablement vide. La petite chèvre qui lui a succédé ne cherche pas à se reposer, seulement à se rapprocher de la gamine par terre, dont elle espère quelques gratouillis sur le front. Mais pour l'instant celle-ci est distraite par la photographe dont elle se méfie un peu ; mais sans manifester peur ou hostilité, car la mère n'est pas loin et l'animal rassure. Le lit d'à côté est nettement plus confortable, car au lieu de cordes, son sommier est tressé de sangles. Les citernes conservent soigneusement l'eau de pluie, car il fait plutôt sec en cette saison. Le guidon de la moto élève son rétroviseur comme une fleur lumineuse au-dessus du bouquet de métal.

4. L'enfant et le perroquet (Mexique 1993)



TRANSCRIPTION : De la Terrasse de Malinalco, devant la caverne où régnait la Tortue-jaguar,

on aperçoit toute la vallée avec son village. Les enfants des bourgs environnants y viennent en visites scolaires, mettant leurs plus belles chemises brodées ou des tee-shirts frais lessivés pour venir interroger dans un autre exploit l'oracle de leurs origines. Et comme on va dans la Nature vertigineuse aussi bien que dans l'Histoire obscure, on a permis à celui-ci d'emmener son perroquet favori.

Après avoir observé ces récits-images, j'ai invité mes étudiants à observer une photographie prise après un bombardement de la ville d'Alep, en Syrie. Il s'agit d'un enfant qui tient dans la main un oiseau blessé. J'ai demandé à mes étudiants de pénétrer dans cette photo, de noter leurs impressions et d'en donner leur traduction personnelle. Voici quelques-unes de leurs créations :

Des murs en ruine sur la terre, des hommes
jeunes, adultes, enfants, au milieu en plein air
qui cherchent d'espérer, la solidarité, la vie, la survie.
Un petit oiseau sur la main d'un gamain déguisé
qui manifeste tous ses efforts pour le sauver.
C'est un mouvement d'âme qui crie : "Ouvre les yeux
on doit sauver ce petit, cette espérance, cet amour,
je suis petit mais je souffre, j'ai peur,
Aidez-moi !"
Chrysanna

Entre les cimetières en mille morceaux
et l'atmosphère quasi-totale causée par
les bombes, un jeune garçon exprime
toute son inquiétude pour la petite
âme d'un oiseau blessé.
Parce que nature et humains, peut
être, un jeune garçon innocent,
"Tout le monde doit payer
pour les atrocités des humains ignorants."
- Eva



• Dans un cadre sombre où les
gens ne sont que des ombres,
un être souffrant, des lèvres
rouges, couleur de sang, couleur
de mort, une main tendue, un
moineau mourant et un cri de
désespoir : pourquoi ?

Marie

Mon garçon regarde la caméra
il a une expression d'homme
à qui on a dit qu'il était un moineau
mort ou blessé ? On ne voit pas
Alep, son regard il nous demande
pourquoi ?
J.Lias

"Je voudrais être libre comme lui,
mais même lui, il est mort.
La guerre ne change jamais..."
- Stefanos

Un garçon naïf, presque aveugle, parmi
les ruines de sa ville, de sa vie,
avec la mort de l'oiseau dans l'oiseau.
En tout cas, en tout cas, ses amis, sa
famille, ses commandés.
- Vass-

TRANSCRIPTIONS: (Parmi les 25 légendes qui ont été créées, nous avons opéré un choix pour transcrire celles qui, selon nous, étaient plus poétiques).

Dans un cadre sombre où les gens ne sont que des ombres, un être souffrant, des lèvres rouges, couleur de sang, couleur de mort, une main tendue, un moineau mourant et un cri de désespoir : pourquoi ?

Dans une foule de personnes à Alep, un visage se redresse. Deux yeux nous questionnent sur la douleur et la peine, sur le sort injuste de l'oiseau, sur le tort immense de nos bombes.

Nous avons procédé de la même manière avec une photographie en noir et blanc de Claude Batho, intitulée *Le couloir-Olette*. Claude Batho est une pho-

tographe de l'intime. Ses photos sont d'une extraordinaire simplicité. Elle photographie ce qui l'entoure, sans fioriture, un quotidien modeste, des instants d'une vie simple. Pourtant, il s'agit d'un univers photographique profond qui se prête à différents niveaux de lectures possibles. J'ai donc invité mes étudiants à visualiser en silence et à parler de cette photographie. Ce qui était intéressant, c'est que chacun a traduit cet univers de manière différente, selon ses propres sentiments et son propre imaginaire. En voici quelques exemples :

La petite fille se trouve entre la vie juvénile et adulte, entre la corde à sauter et l'âge adulte d'une femme au foyer. C'est le photographe celui qui regarde avec hésitation et inquietude au sa vie future qui est devant! Si elle ouvre la porte à son avenir, comment serait-t-il? Brillant et lumineux ou humble et insignifiant?

Marie

La petite fille est devant la porte. Elle porte sa plus belle robe, cadeau de sa grand-mère. Elle se trouve sur le carrelage de la chambre des balais. Ses yeux montrent la volonté de tout découvrir avec l'innocence de son âge.

Eteni

La fille ne nous invite pas à entrer dans la maison. Elle n'arrive pas à nous comprendre et elle reste en arrière. Le matin, sa mère a laissé les balais au colibri, bien quelle ait été en retard au travail. Elle nous regarde avec curiosité et reste immobile derrière la porte, comme un garde qui prend sous sa protection une priorité.

Αναστασία Ελπίου Κί



Claude Ortko

Le couloir - Otelle

L'innocence des couleurs la fille cachée derrière la porte, attend son ami invisible. Elle est prête à jouer avec sa saute à sauter ou avec les balais, partagée entre l'innocence de son enfance et sa vie adulte. Ses yeux sont arrangés proprement comme les objets sur le tableau du mur.

Γεωργίου

les deux mondes

La porte est le passage de l'enfance à l'âge adulte et le couloir unit les deux mondes. La fille regarde le couloir avec curiosité. Derrière la fille les balais, la corde à sauter et la pommère sont un mélange de l'enfance avec les travaux domestiques de la vie qui va sûrement lui révéler que la jeunesse est une époque. Les objets mystérieux au mur de la porte, les murs du couloir et de la fille est le futur. Non la vie nouvelle au-delà de la porte de l'avenir après que la lumière de son passé, de son enfance.

Giota

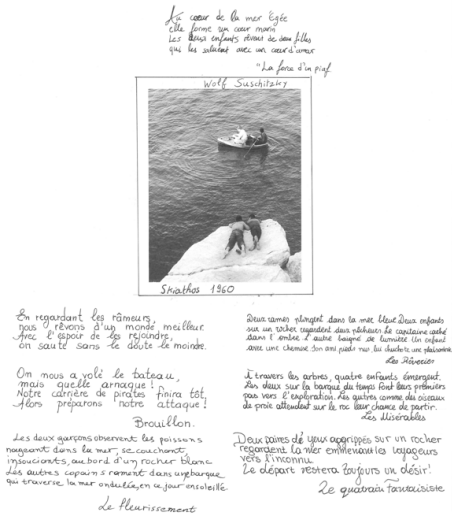
La petite fille derrière la porte regarde la caméra instantanément. Elle attend sa mère. Les balais accrochés sur les murs de cette vieille maison, avec les mosaïques, donnent l'air du quotidien.

Morina

TRANSCRIPTIONS: Le balai magique: Après avoir joué tant de fois avec mon balai magique, après tant de voyages imaginaires dans des pays nouveaux, mystérieux... Il est temps, je crois... Je suis prête, maman. J'ouvre mes ailes, je m'envole. Ne m'en veux pas... Je t'aime.

La petite fille est devant la porte. Elle porte sa plus belle robe, cadeau de sa grand-mère. Elle se trouve sur le carrelage de la chambre des balais. Ses yeux montrent la volonté de tout découvrir avec l'innocence de son âge.

Par la suite, nous avons vu une vidéo dans laquelle Butor parlait de sa collaboration avec le photographe Serge Assier. Nous avons ainsi observé les légendes que l'auteur avait ajoutées aux photos en noir et blanc du photographe, cette fois en forme de quatrains. À la manière de cette collaboration, j'ai demandé à mes étudiants de composer des quatrains pour deux photographies en noir et blanc que je leur ai proposées : une photographie de Wolf Suschitzky intitulée *Skiathos* (1960) et une photographie de V. Papaioannou intitulée *Au bord de l'eau* (1950). Cette fois, ils ont travaillé en équipes. Il s'agissait donc d'un travail collectif. En voici quelques exemples :



TRANSCRIPTIONS :

Au cœur de la mer Égée
Elle forme un cœur marin.
Les deux enfants rêvent des deux filles
Qui les saluent avec un cœur d'amour

Le capitaine caché dans l'ombre. L'autre baigné
de lumière
Un enfant avec une chemise. Son ami, pieds
nus, lui chuchote une plaisanterie

Deux rames plongent dans la mer bleue
Deux enfants sur un rocher regardent deux
pêcheurs

On nous a volé le bateau
Mais quelle arnaque !
Notre carrière de pirates finira tôt
Alors préparons notre attaque !

En marchant au bord de la mer à côté d'un bateau.
L'eau de la mer lave les blessures de la deuxième guerre mondiale.
La sérénité calme les âmes troublées des enfants.
Les mouettes volent et le vent du battement d'ailes rafraîchit leurs âmes.

La force d'un poème!



Al bord de l'eau 1950

En plissant sur la mer
On aperçoit le soleil et l'air de l'enfance
On sent des plaisirs de l'été
Il y a encore beaucoup de temps

Le journal

En jouissant des caresses de Dieu
La divine providence égare les âmes
Fêter la bonté de Dieu, les émotions
positives vers un meilleur avenir.
"Le crayon"

TRANSCRIPTION :

En marchant au bord de la mer, à côté d'un bateau
L'eau de la mer lave les blessures de la deuxième guerre mondiale
La sérénité calme les âmes troublées des enfants
Les mouettes volent et le vent du battement des ailes rafraîchit leurs âmes

Enfin, je leur ai proposé de trouver cette fois des photos, humanistes de préférence, et de composer leurs propres récits-images¹². Je dois avouer que les résultats de cet atelier étaient assez encourageants. Il y a eu le plaisir, il y a eu l'étonnement, il y a eu l'émotion, l'intimité, la confiance. Mais surtout, j'ai invité mes étudiants à assumer le rôle de regardeur actif et à participer ainsi à un acte de création poétique.

« Je me sens beaucoup plus artisan [...] que créateur. [...] Je ne cherche pas à inventer un autre monde, mais à découvrir celui qui est là, et que nous sommes incapables de voir »¹³, dit Butor dans sa rencontre avec Roger Michel

12. Toutes les créations de mes étudiants ont été exposées à la Bibliothèque Centrale de l'Université Aristote de Thessalonique, lors du Colloque International organisé le 17 et 18 mai 2017 à la mémoire de Michel Butor.

13. Michel Butor in *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Éditions Argol, 2009, p. 22.

Allemand. Butor nous rappelle ainsi que l'écriture s'apprend. Comme le fait remarquer l'écrivain et animateur d'ateliers François Bon, dans son livre intitulé *Tous les mots sont adultes*¹⁴, ce qui compte avant tout c'est « cette question de visibilité du réel. La passion à approcher ce sentiment de présence qu'on a aux choses, aux visages [...], le déplier et que ce dépli soit de langue neuve »¹⁵. Avec le support de l'image, mes étudiants ont tracé leur propre chemin d'écriture, accordant leur légende au surgissement d'une prise de photo.

Pour conclure, les récits-images de Michel Butor nous ont invités à découvrir le vaste champ de création qu'offre la photographie dans son interaction avec l'écriture, « la photographie survivant dans le texte et le texte ressurgissant dans l'image »¹⁶.

Je tiens particulièrement à remercier mes étudiants qui se sont lancés avec enthousiasme dans cette expérience collective.

MAKROPOULOU POLYTIMI
Université Aristote de Thessalonique
Grèce

14. François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Paris, Fayard, 2005.

15. *Ibid.*, p. 13.

16. Arbex Marcia, *op.cit.* p. 8.



LA TABLE DE MONTAGE DE MICHEL BUTOR :
DE LA TECHNIQUE ET DE LA *TECHNÈ*

*Je suis un homme de l'ancien livre; je suis comme Moïse
apercevant la terre promise de l'électronique artistique.
Je ne sais si je réussirai à entrer dans les murs
de la Jéricho magnétique,
mais je puis au moins la saluer de loin¹*

Dès ses premiers romans, Michel Butor se lance dans des « aventures typographiques »² qui perturbent les pratiques éditoriales courantes aussi bien que la critique littéraire. Les procédés techniques utilisés donnent lieu à des textes chaque fois plus visuels qui témoignent largement d'une « poétique du blanc »³, d'une conscience aiguë des possibilités créatives de la lettre et des moyens de « reproductibilité technique »⁴. Dans cet article⁵, il s'agit d'examiner la figurabilité de l'écriture de Michel Butor comme une trace de la survivance matérielle du visuel, où la technique rejoint la *technè* dans l'invention de nouvelles formes textuelles et d'objets artistiques inédits, selon une conception de la création littéraire dynamique :

La page n'est jamais blanche, mais, dans tous les cas, le blanc n'est jamais *rien*.
Le blanc de la page est déjà le résultat d'un long travail. C'est le résultat de toute
une industrie, d'abord. Je suis très agacé par l'idée, en littérature, d'une création

1. Michel Butor, « Livres d'artiste », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2009, v. X : Recherches, p. 269.

2. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », in *Communication et langages*, n° 13 (1972), p. 17.

3. Je reprends ici une partie du titre de l'ouvrage d'Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

4. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia, 2007.

5. Ce travail a été réalisé avec l'appui du CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brésil, dans le cadre du projet *Sobrevivências da imagem na escrita: tipografias e fotografias nas narrativas contemporâneas* (n° 305096/2016-8).

ex nihilo. Pour moi, cela n'existe pas. Il n'y a pas de création dans ce sens-là. Il y a toujours transformation avec tous les « plus » qu'on pourra mettre dans la transformation : donc transplantation, sublimation, métamorphose...⁶.

Les essais qu'il a consacrés à l'aspect matériel et visuel de l'écriture sont assez nombreux. Dans les textes des années 60, l'écriture est considérée dans son rapport à l'espace de la page et au livre comme objet ; elle est indissociable des procédés techniques, tout autant que des outils, comme la machine à écrire, l'ordinateur, voire la main, étant donné que l'écriture est, d'abord, geste⁷. « Homme de l'ancien livre », Butor salue néanmoins l'arrivée des nouveaux moyens technologiques, des nouveaux supports et dit « attendre avec impatience les premiers CD-rom d'artistes »⁸. C'est dans « Éloge du traitement de texte », nouvelle technologie qu'il venait de découvrir, que sont louées les ressources infinies de cette encore « étroite lucarne », ainsi que les « prodigieuses aventures » auxquelles elle invite⁹. Dans « Propos sur l'écriture et la typographie », il explique de façon détaillée son « système d'écriture qui se confond avec ses recherches en typographie »¹⁰ et analyse, sous cette optique, des exemples tirés de ces propres livres.

Dans la préface écrite pour l'édition de 1966 des *Calligrammes*, Butor en saluait déjà la considérable « puissance formelle » et reconnaissait en Apollinaire celui qui a compris « poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée dans l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission ».¹¹ Bien qu'enthousiaste dans ses propos au sujet des calligrammes, Butor ne s'attache pas, dans ses propres travaux, à la figuration par les mots, mais à une figurabilité, non réductible aux énoncés, produite par « l'épaisseur du signe visuel » et « l'intelligibilité visuelle du mot »¹².

La figurabilité comprend deux aspects intimement liés : l'iconicité de l'écriture et la pensée de l'écran, notions-clés de la recherche d'Anne-Marie Christin.

6. Michel Butor, « Écriture : premiers jours », in *Genesis: Revue Internationale de Critique Génétique*, n° 1 (1992), p. 117-118. Entretien par Lucien Dällenbach.

7. Cf. Michel Butor, « Écrire est un geste », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 98 ; « Le livre comme objet », *ibid.*, v. II, p. 450-466 ; « Éloge de la machine à écrire », *ibid.*, v. III, p. 434-437 ; « Propos sur le livre aujourd'hui », *ibid.*, v. III, p. 438-447.

8. Michel Butor, « Livres d'artiste », *ibid.*, p. 268.

9. Michel Butor, « Éloge du traitement de texte », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2009, v. X : Recherches, p. 103.

10. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 5.

11. Michel Butor, « Préface » (1966), in Guillaume Apollinaire, *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, 1925, p. 7.

12. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 6.

L'iconicité de l'écriture s'affirme à partir de la thèse selon laquelle « l'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle ». Toujours selon l'auteure, « l'image elle-même était née auparavant de la découverte — c'est-à-dire de l'invention — de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran »¹³. Michel Butor partage certainement avec Christin cette conception du signe écrit quand il affirme, par exemple, qu'« en Occident, l'écriture est un cas particulier de dessin »¹⁴, idée qui sera largement illustrée par *Les Mots dans la peinture* (1969). Cette conception du signe peut être rapprochée de celle de Roland Barthes, lui aussi très attentif à la « lettre animée », à sa « vocation de métamorphose figurative », à l'exemple de la collection d'alphabets de Massin dont il fait état dans « L'esprit de la lettre »¹⁵. Quant à la « pensée de l'écran », elle se retrouve dans les métaphores et comparaisons utilisées par Butor quand il se réfère à la page, en citant Paul Claudel, par exemple, pour qui la page serait comme un « plateau » ou des « terrasses successives d'un grand jardin », ou encore un « parterre » où le lecteur ne lit pas, mais se promène pour « dominer l'ensemble »¹⁶. Elle se retrouve également dans ces propos sur la modulation et le traitement des blancs, la géographie de la page, qui dépassent bien les moyens utilisés par Mallarmé dans *Un coup de dés*¹⁷. La pensée de l'écran permet ainsi de considérer non seulement le blanc de la page, mais toute surface susceptible d'accueillir l'écriture, soit celle du livre, soit du livre-objet, dans son opacité signifiante de matière, de texture, comme un support qui « détient une énergie d'écriture »¹⁸ ; un écran donc vu non comme absence, mais comme visibilité résistante, qui « retarde » la lisibilité : « voir le blanc », comme le dit Christin, relèverait de la transgression¹⁹.

Ce travail de réflexion sur les aspects matériels de l'écriture suppose alors,

13. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 5.

14. Michel Butor, « La Littérature, l'oreille et l'œil », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2006, v. II, p. 1035-1045.

15. Roland Barthes, « L'Esprit de la lettre », in *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, « Tel Quel », p. 95.

16. Michel Butor, « Sur la page », *op. cit.*, p. 127.

17. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 25-26.

18. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 74.

19. Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 11. Sur cette notion de « retard », rappelons que l'écrivain se comparait à Marcel Duchamp en affirmant que ses « livres sont des « retards sur papier », des « structures à développement lent ». Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 6.

dans sa phase d'intense expérimentation, de considérer le support comme une « table de montage », une planche, un dispositif qui génère de nouvelles configurations poétiques, dans le sens proposé par Didi-Huberman, de « renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle : des espaces et des temps hétérogènes ne cessent de s'y rencontrer, de s'y confronter, de s'y recroiser ou de s'y amalgamer »²⁰. Ou dans celui proposé par Calle-Gruber, de « table de montage et de mixage », « où l'écrivain fabrique moins des récits que de la matière. À fiction. »²¹.

Des petites inventions discrètes ...

Tout en gardant leur aspect conventionnel, les premiers romans publiés par les Éditions de Minuit présentaient déjà des « petites inventions discrètes »²², car il s'agissait pour l'écrivain d'obtenir des résultats efficaces avec une extrême simplicité de moyens : « Il n'y a pas, dans ces livres-là, absolument rien de ce qu'on pourrait appeler une typographie choc, une typographie d'affiche ou une typographie de style publicitaire. Bien au contraire. Ce qu'il y a, il a fallu l'obtenir par ruse »²³.

C'est dans *Passage de Milan* que le lecteur se trouve face à l'une de ses inventions, inspirée de la structure du texte théâtral. Prévoyant la difficulté à distinguer les voix narratives de certains personnages, parmi les soixante-dix, qui se livrent à des monologues intérieurs, l'écrivain a fait inscrire leurs prénoms, en majuscules, dans la marge. « Ce qui est tout simple et facile à réaliser, mais qui ne se faisait pas d'habitude », dit-il²⁴. C'est ainsi que l'on reconnaît dans le sixième chapitre les monologues se référant aux personnages de Bénédicte, Henri, Vincent et Gérard²⁵ dont les prénoms permettent au lecteur de s'y repérer.

Dans le cinquième chapitre de *L'Emploi du temps* une autre innovation typographique : les alinéas placés à l'intérieur des paragraphes. Le prénom du

20. J'emprunte ici les mots de Didi-Huberman au sujet de la « table », qu'il oppose au « tableau », en se référant à l'*Atlas* d'Aby Warburg. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Paris, Minuit, 2011, p. 60.

21. Mireille Calle-Gruber, « Le Ventre de l'ingénieur », in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Différence, v. VII : Le Génie du lieu 3, 2009, p. 18.

22. Michel Butor, « Na fronteira das linguagens », Entrevista concedida a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, in *Guia das Artes*, São Paulo, n° 30 (déc. 1992), p. 30-36, p. 34.

23. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 17.

24. *Ibid.*

25. Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954, p. 164-180.

personnage Ann se retrouve ainsi en début de paragraphe et acquiert, par ce passage à la ligne, une plus grande visibilité accentuée par la double répétition des consonnes du prénom anglais, aussi bien que celle du démonstratif, répétés sept fois :

où, cette Ann qui va se fiancer avec James [...],
 cette Ann dont bien évidemment je ne puis pas écrire le nom sans jalousie [...],
 cette Ann qui ne sait pas encore que je suis averti de ma condamnation [...],
 cette Ann aimante, en pleine joie [...],
 cette Ann à qui je ne pourrai plus maintenant faire comprendre mon malheur [...],
 cette Ann qu'il me faudra présenter aux Burton [...],
 cette Ann dont les yeux gris qui me regardaient si bien cet hiver [...] ²⁶.

Cet effet visuel dû au dédoublement et à la verticalisation ne va pas sans effets de sens: il indique une certaine obsession du narrateur Jacques Revel pour celle qu'il prend pour son Ariane, de même que la possibilité de jeux de mots phonétiques. Un procédé semblable se trouve au chapitre précédent, quoique l'effet visuel soit réduit à cause de la plus grande extension des paragraphes, avec les alinéas commençant par le prénom Rose, répété douze fois :

Rose que j'ai retrouvée dans cette horrible lourde soirée de samedi [...],
 Rose qui restait assise sur le bord de cette table [...],
 Rose qui m'a regardé de façon si touchante [...] ²⁷.

Ces nouveautés, quoique discrètes, déconcertaient alors les pratiques éditoriales courantes donnant lieu à quelques difficultés avec les imprimeurs. L'écrivain raconte, par exemple, qu'il a fallu attendre la deuxième édition de *L'Emploi du temps* pour réparer les erreurs du premier tirage en 1956²⁸. Le malaise chez les éditeurs s'expliquait sans doute parce qu'il s'agissait d'un roman, la pratique étant tout à fait admise en poésie. Bien que l'écrivain se justifie en disant qu'il visait ainsi éclaircir ces longues phrases²⁹, il est possible de voir dans ce procédé d'aération textuelle une façon de dépasser le seuil de la prose et de la poésie, en modifiant visuellement la « monotonie »³⁰ de la page du livre, assurant la place aux intervalles quand on s'y attend le moins.

26. Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, p. 351.

27. *Ibid.*, p. 272-274.

28. Michel Butor, *Curriculum vitae: entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p. 82.

29. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 14-15.

30. C'est Mallarmé qui évoque cette monotonie à propos du journal: « [...] toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimension de page, cent et cent fois ». Cité par Michel Butor, « Sur la page », *op. cit.*, p. 126.

Dans un entretien accordé en 1992 au journaliste brésilien Marcos Ferreira, Butor raconte comment certains de ces livres (en particulier *Illustrations*) ont été préparés page par page, c'est-à-dire que « chaque page du tapuscrit, correspond à une page du livre, avec un certain nombre d'indications pour le typographe »³¹, qui peu à peu a mieux compris ce que l'auteur voulait faire de créatif à l'intérieur de la typographie. Avec l'acceptation de ces nouveautés, et avec la participation de Massin, alors typographe de Gallimard, Butor compose *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*, livre qui déborde les expérimentations typographiques et où espaces et temps hétérogènes se rencontrent par le collage de citations.

... à la déraison graphique

Mobile, comme nous le savons, est un des livres de Butor les plus commentés et il ne s'agit pas dans le cadre de ce bref article de faire état des nombreuses études qu'il a suscitées depuis sa publication en 1962. Dans ce sens, et pour privilégier la moins connue de ces réceptions, celle du Brésil, seront évoqués les commentaires des poètes brésiliens Augusto de Campos (1931-) et Haroldo de Campos (1929-2003)³², afin de signaler dans une perspective comparatiste l'impact de *Mobile* au-delà de l'Atlantique et d'indiquer également son débordement dans la production de livres-objets, terrain où Michel Butor les a devancés.

Augusto de Campos, à peine un an après sa publication en France, salue la révolution provoquée par ce livre dans une étude intitulée « A prosa é *Mobile* », où il constate combien Butor s'est alors « dévié de la route officielle des lettres »³³. Sa place est désormais assurée parmi les voix capables de « perturber la marche et le refrain monotones qu'on entend au passage des écrivains les plus accommodés et plus digérables », et c'est de cette voix, continue Campos,

31. Michel Butor, « Na fronteira das linguagens », *op. cit.*, p. 35.

32. Butor évoque, lors de son premier voyage au Brésil (il y a été à cinq reprises, entre 1967 et 2011), sa découverte des recherches littéraires du groupe Noigandres, dont font partie les poètes brésiliens cités ci-dessus (Michel Butor, *Michel Butor par Michel Butor*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p. 22). Ils sont connus pour leurs textes théoriques sur la poésie, par les traductions de Mallarmé, des poètes provençaux, de Joyce, de Maiakovski, entre autres, et surtout par leurs manifestes où la poésie concrète est définie comme « TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO » [Tension de mots-choses dans l'espace-temps] (1956). Ils sont également responsables de l'édition des revues *Noigandres* (1952-1962) et *Invention* (1962-1967), véhicules de leurs productions.

33. Augusto de Campos, « À margem da margem : prefácio », in *A margem da margem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 7.

que « peut subitement advenir une lumière insoupçonnée capable de débanaliser le son, balayer le marasme et secouer l'ennui quotidien »³⁴. L'enthousiasme du poète pour ce livre, en le rapprochant de l'expérience radicale de la poésie visuelle « dans le sens où la structure formelle du texte présuppose une nouvelle prose »³⁵, le fait douter même de la survivance du roman. Haroldo de Campos, à son tour, dans « O futuro do livro », de 1967, commence son article en affirmant que, parmi les écrivains français appartenant à ce qu'on a appelé 'nouveau roman', Butor serait le seul à avoir dépassé le seuil de la prose et de la poésie pour les intégrer sur le plan de la « matérialité du texte », comme « objet de mots ». Selon lui, Butor n'est plus uniquement un prosateur ou poète dans le sens ordinaire, mais un « programmeur de textes », capable de configurer des structures « verbivocovisuelles »³⁶.

Reprenant la comparaison de *Mobile* avec un *patchwork*, Augusto de Campos observe que cette image fournit une clé pour accéder aux techniques de composition du texte, sans laisser de côté sa dimension de critique sociale. Nous savons en effet que Butor s'est comparé à une couturière qui aurait fait un montage de citations, un échantillonnage du pays – publicités, affiches, enseignes lumineuses, catalogues, chroniques historiques, documents authentiques – qui devaient, selon lui, exhiber l'image que les nord-américains donnaient d'eux-mêmes. La représentation des États-Unis se présente alors, selon Campos, comme cette « image en idéogramme de ce prodige-avatar du monde capitaliste et de son impact sur l'écrivain. »³⁷. La figure de la constellation lui sert également de point de départ pour l'analyse de l'aspect graphique du livre :

Le projet graphique du livre sert à expliciter, fonctionnellement, sa contexture spatio-temporelle, de « quilt » et de « mobile ». Utilisation du blanc du papier à profusion. Constellations de mots. Dans des corps plus grands et en majuscules – étoiles de première grandeur – les noms des villes et des états. Dans des corps plus petits, diversifiés entre eux par l'emploi de styles, de constellations de thèmes qui se répètent, se poursuivent, se critiquent les uns les autres, à l'image de la fugue en musique³⁸.

Il n'a pas manqué d'observer, parmi ces constellations de thèmes, la dénonciation du racisme, au passé et au présent, ainsi que la marginalisation et l'ex-

34. *Ibid.*, p. 9.

35. Augusto de Campos, « A prosa é *Mobile* », in *A margem da margem*, op. cit., p. 23-24.

36. Haroldo de Campos, « O futuro do livro », in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 avril 1967.

37. Augusto de Campos, « A prosa é *Mobile* », in *A margem da margem*, op. cit., p. 27.

38. *Ibid.*, p. 30.

termination de certains groupes ethniques, au moyen de la citation d'extraits historiques bien choisis. Il souligne également l'emploi des bas de casse pour les monologues intérieurs et les « moments de superpoésie » dans l'évocation de « la mer immémoriale et atemporelle »³⁹, qui sont les exemples qui rapprocheraient le plus les expérimentations de la poésie concrète de celle de Butor.

Un autre aspect qui justifie ce rapprochement, selon Haroldo de Campos, c'est la fixation sur le blanc de la page de « la danse de l'intellect entre les mots », reprenant les mots de Pound, propre à cette phase plus organique de la poésie concrète (avant *noigandres* 4, 1958), aspect qui sera illustré par la traduction en portugais d'un extrait de *La Cathédrale de Laon l'automne*, qui accompagne son article. Le poète brésilien rappelle encore les précurseurs communs à l'un et à l'autre : Mallarmé, Pound, Joyce et Apollinaire, et revendique ainsi, par ces rapprochements, la validation internationale des principes soutenus par le mouvement concrétiste depuis les années 50. Il conclut son article en disant que l'œuvre de Butor pointe vers le Livre futur rêvé par Mallarmé qui chaque fois plus devient le « livre du présent, un texte-objet de l'ère technologique, de ce monde informationnel changeant qui est le nôtre »⁴⁰.

Il est certain que les aventures typographiques de Butor se sont prolongées au-delà de *Mobile*. Tous les cinq volumes de *Génie du lieu* en témoignent largement, ainsi que les textes d'*Illustrations*, *Description de San Marco* et ceux écrits pour la radio, tels que *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, où la contrainte spatiale du format du livre se substitue à celle du temps : la durée de l'émission. L'écriture est sans doute prise dans l'entrelacement espace-temporel, entre stabilité et mobilité rendues visibles par les complexes dispositifs dont le poète se sert : collage et montage de fragments, polyphonie textuelle, diversité des marges et des caractères, mise en évidence des blancs par la création d'intervalles, emploi de couleurs dans l'impression, recours aux icônes, parmi bien d'autres.

De la mobilité à la virtualité

Une dernière référence à la réception brésilienne de Butor permettra de faire le passage vers le livre d'artiste et de conclure ainsi ce bref exposé. Prenons l'exemple de *Poemobiles*. Réalisé par Augusto de Campos avec l'artiste plasticien Julio Plaza (1938-2003), le *Poemobile* est défini comme un livre-poème ou un livre-objet, où il y a un équilibre entre l'espace et le temps, et dans lequel le

39. *Ibid.*

40. Haroldo de Campos, « O futuro do livro », *op. cit.*

texte acquiert un aspect pictographique et idéographique sur la surface même du papier, celui-ci devenant actif par son caractère sculptural et mobile⁴¹. Il est constitué de douze pièces, chacune composée par un poème articulé sur une page-mobile, qui, une fois ouverte, est animée par un effet pop-up d'où surgissent des mots, en couleurs primaires, sur des structures géométriques et organiques. *Poemobiles* exhibe de façon ludique le passage du plan à deux dimensions de la page aux trois dimensions de l'objet.

Si « un livre doit être un mobile réveillant la mobilité d'autres livres »⁴², nul doute que les *Poemobiles* sont dans la lignée de la réflexion — et de la pratique — de Butor, dont l'effet boomerang s'observe bien au-delà de son titre. C'est bien un livre d'artiste tel qu'il le conçoit : comme manifestation même du caractère collectif de tout ouvrage, non seulement parce que le poète travaille avec l'artiste, que l'écriture et l'image sont réunies sur un objet dont les plis sont comme les charnières du temps et de l'espace, mais aussi parce qu'ils sont transformateurs, ouverts, mouvants. Prenons comme exemple *La Reine de Saba vient faire ses adieux au roi Salomon* (1999), réalisé par Butor avec Pierre Leloup, œuvre conçue comme un petit théâtre, à l'intérieur d'une sorte d'oratoire dont les portes, une fois ouvertes, donnent accès au texte⁴³ ; *Avis de printemps* (1998), poème-bouquet réalisé avec Bertrand Dorny, ainsi que *Feuilletant le globe avec Dorny* (1991)⁴⁴, globe composé de pages en demi-lunes, mixage d'images et écritures, montées autour d'un axe posé sur un socle et dont l'approche engage tout le corps.

L'œuvre de Butor pointerait-elle ainsi vers le Livre futur rêvé par Mallarmé, comme le dit Haroldo de Campos ? Peut-on supposer que ce rêve prenne forme dans l'activité collaborative avec les artistes ? Le livre-objet en particulier serait-il le lieu de la matérialisation de cet entrelacement spatio-temporel, sorte de désir d'ubiquité souvent attaché à sa poétique ? Il nous semble bien que le livre d'artiste constitue cette table de montage où se rencontrent la technique et la *technè*, même si nous savons tout autant que Michel Butor aura créé,

41. Julio Plaza, cité par Régis Bonvicino, « Relendo Poemobiles de Augusto e Plaza », in *Sibila: revista de poesia e crítica literária*, 13 décembre 2010, <http://sibila.com.br/critica/relando-poemobiles-de-augusto-e-plaza/4536>. Pour visualiser l'œuvre cf. <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Il en existe trois éditions : 1974, 1982 et 2010.

42. Michel Butor, « Propos sur le livre aujourd'hui », in *Œuvres complètes, op. cit.*, v. III.

43. <http://www.lepontdesarts28.com/livres-objets/>

44. Les œuvres *La Reine de Saba...* et *Avis de printemps* se trouvent reproduites dans <http://www.lepontdesarts28.com/livres-objets/>. *Feuilletant le globe avec Dorny* est reproduit sur la couverture de *Michel Butor: l'écriture nomade*, sous la direction de Marie-Odile Germain et Marie Minssieux-Chamonard, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2006, p. 38.

avec les moyens techniques dont il disposait, des architectures mentales, des agencements virtuels à trois, voire à quatre dimensions, des espaces auxquels seule l'imagination peut accéder. Bien que plane, la page du livre est bien pour le poète cette table de montage, « *champ opératoire du dispaars et du mobile*, de l'hétérogène et de l'ouvert »⁴⁵, où les innovations sont poussées à l'extrême, où la pensée visuelle déborde de l'objet livre pour s'épancher dans le livre-objet.

ARBEX-ENRICO MÁRCIA

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/CNPq
Brésil

45. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. Œil de l'histoire 3*, Paris, Minituit, 2011, p. 61.

LE ROMAN COMME CHAMBRE DE WILSON.
À PROPOS DE *LA MODIFICATION* (1957)

La Modification, publié en 1957, est, dans l'ordre de publication, le troisième des quatre romans de Butor. On ne souligne pas assez que l'écriture romanesque de Butor ne va pas au-delà de la période 1954-1960 et qu'elle ne concerne donc que le début de l'activité de l'auteur. S'il ne propose plus de romans lui-même, cependant, son intérêt pour la « forme » roman ne diminue pas. Au contraire, l'approfondissement théorique et critique se poursuit et s'intensifie pendant une dizaine d'années encore au niveau des nombreux essais consacrés au romanesque, le sien et celui des autres. C'est comme si sa recherche au niveau du roman et du romanesque contenait en germe ce qui allait retenir davantage l'attention et stimuler la créativité de l'auteur, au-delà des arts exclusivement langagiers. Butor a, depuis le début, un rapport ambivalent avec l'écriture romanesque, un rapport fait de confiance et de méfiance à la fois, d'ouverture mais également de suspicion. Si la forme roman et ses préceptes de mimésis existent dans la tradition littéraire, le romancier, selon lui, n'a qu'à s'en accommoder, non sans toutefois « élucider au maximum, car ce qui ne supporte pas la lumière est mauvais »¹. Il incombe, dès lors, au romancier, de raconter, certes, comme il a toujours fait, et de se plier au protocole de la représentation du réel, mais, dans une non moindre mesure, de scruter et d'interpeller le « médium » même qui lui permet de le faire, c'est-à-dire le roman. Il faut préciser, en outre, qu'en disant « roman », il ne s'agit nullement, dans son cas, d'une question de « genre ». L'attention se porte ici vers tels aspects de la littérature et du roman qui, pour inhérents qu'ils soient à la littérature, engagent toute forme de représentation, artistique en premier

1. Dans sa réponse à l'enquête de Bernard Pingaud, « Dix romanciers face au roman », *Pensée française*, n°3, 15 janvier 1957, pp. 54-55; nous soulignons.

lieu. Ce qui émerge, déjà à partir de la réflexion sur le roman, touche à notre connaissance, notre connaissance du réel et ses multiples machines et outils, dont le roman. Ainsi se pose la question: qu'est-ce que le roman nous permet de « connaître »? Nous ouvre-t-il les yeux et l'esprit sur la « réalité »? Restons attentifs cependant. Pour Butor, le « médium » roman n'est ni innocent, ni entièrement transparent, puisqu'il possède, d'après lui, une « efficacité propre [...] envahissante et sournoise, qui modifie du tout au tout le visage de la réalité »². Si le roman peut être instrument de connaissance et intéresser pour autant Butor, le mode particulier d'appréhender le réel, spécifique à l'outil, doit être établi. Or, pour Butor, le roman n'a pas d'accès direct au réel, il n'y accède que de manière « sournoise », en dissimulant les voies de son approche. Le réel, en conséquence, s'en trouve « modifié ». C'est d'autant plus déconcertant que tout cela s'accomplit au moyen du langage de tous les jours. D'où la formidable « efficacité » du roman. Quelque chose se cache dans le montage langagier, que le roman accueille et abrite, qui nous impose sa version du réel. On entrerait à moindre prix dans l'élucidation de ce mécanisme, afin de comprendre comment le roman s'y prend. Or, *La Modification* est, précisément, l'un des romans de l'auteur où ce mécanisme est mis en application et illustré. Plus tard, Butor explorera d'autres modes de représentation, non littéraires, de moins en moins langagiers, pour rendre compte du réel. Mais la question centrale se trouve posée dès la phase romanesque de son œuvre. Le formuler ainsi ne diminue pas l'importance du roman aux yeux de Butor. Au contraire: c'est par le roman que se déclenche le questionnement.

Une deuxième considération préliminaire, d'ordre historique, s'impose. L'intérêt prononcé, de la part de l'artiste, pour les caractéristiques et le potentiel du médium en soi, le « roman » en l'occurrence, saisi en dehors des paramètres traditionnels établis, est un trait distinctif d'une certaine époque, révolue à plus d'un égard, sauf quelques exceptions. Le roman, aujourd'hui, en France comme ailleurs, semble s'être détourné en grande partie de cette réflexivité, comme du sens « borgésien » de l'abstraction en littérature. Michel Butor, avec quelques autres, apparaît à ce jour comme une figure appartenant à un moment bien distinct de l'histoire de la littérature, le moment où la fiction s'interrogeait, intensément et explicitement, sur elle-même. La fiction romanesque comme potentiel du médium « langage », le livre vide et les pages blanches – un peu comme celui qu'emporte sans le lire ni ouvrir Léon Delmont –, sans auteur ni titre, le livre « à investir », voilà, à nos yeux, ce qui explique à la fois l'intensité de ces quelques années d'incursions romanesques de la part de Bu-

2. *Ibid.*

tor et la durée relativement courte de cette phase créative, précédant d'autres recherches. Nous tenons à formuler ces prémisses dans la mesure où le thème que nous abordons appartient, à mesure égale, à l'exploration du romanesque fictionnel et au mécanisme particulier, mis en œuvre par Butor, qui permet au roman de nous dévoiler un aspect du réel.

Ce dont il sera question ici par rapport au roman complexe qu'est *La Modification*, est la relativité, au sens que la physique moderne donne à ce terme. Nous voudrions approfondir la manière dont Butor intègre ce concept au roman et en assure la propagation dans le texte. Au bout de la lecture et grâce à elle, la relativité – « générale » en effet – s'impose à nous comme matrice et principe de notre perception du monde. De ce fait, le roman correspond entièrement à sa vocation, telle que Butor l'avait définie et qui consiste à découvrir et à nous faire découvrir un aspect fondamental de notre manière d'appréhender le réel. Et il aura obtenu ce résultat grâce, en effet, à un montage langagier d'épisodes, de références, de métaphores, qui, le temps de la lecture, s'impriment à nous de manière « envahissante et sournoise », sans se faire remarquer, suivant donc le mode opératoire spécifique du roman tel que Butor l'avait décrit. Plus généralement, il nous paraît que la relativité ainsi traduite en fiction, s'inscrit parfaitement, par la centralité qu'y assume l'abstraction, dans l'optique de cet âge d'or du roman « réflexif », correspondant, comme nous venons de le rappeler, aux années 60 du siècle dernier. Le roman de Butor appartient au petit nombre de textes qui ont illustré cet âge d'or avec le plus d'éclat. Et si notre thème, il est vrai, ne manque pas d'ambition à la lumière de la bibliographie critique plus qu'abondante consacrée à la seule *Modification*, contenant au moins quatre livres³ et une quarantaine d'articles jusqu'à ce jour, une analyse spécifique du rapport entre relativité et poétique romanesque pourrait enrichir la réflexion critique. Ajoutons, par ailleurs, que le sujet ne défigure pas dans le cadre d'un colloque consacré à la présence de la *technè* dans notre écrivain, organisé par l'Université qui porte l'auteur de la *Physique* dans son nom.

La Modification interroge les conditions du regard humain. S'il est vrai que le monde « se donne à voir », que voit-on précisément ? De quelle nature est le « spectacle » qui s'offre à nos yeux et comment l'observer ? Car il s'agit bien d'un spectacle. Les premières pages du roman tiennent à imprégner le lecteur de cette vérité. Lorsque le train du quai en face de Léon Delmont se met en mouvement, « ses wagons verts passant les uns après les autres jusqu'au dernier qui, se retirant comme la frange d'un rideau de théâtre, [il] ouvre [...],

3. Signalons en particulier le riche volume *Michel Butor: déménagements de la littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, édité par M. Calle-Gruber.

comme une scène immensément allongée, un autre quai populeux [...] »⁴ (13). Il s'agit vraisemblablement, pour Butor, de faire comprendre d'emblée qu'il n'existe pas d'accès direct et immédiat au réel et qu'il faut apprendre à regarder comme au théâtre. Il arrive, en effet, que ce qui se donne à voir altère la réalité. Lorsqu'il observe de biais un ecclésiastique frappant du doigt l'appui de la fenêtre du compartiment, Delmont n'arrive qu'à peine à lire l'inscription qui s'y trouve imprimée et qui déconseille aux voyageurs de se pencher au dehors. « Ces lettres horizontales [lui] apparaissent si écrasées, si déformées par la perspective » (15). Le réel se présente aux yeux comme une anamorphose de Dürer, devant laquelle il s'agit de bien choisir son « point de vue » afin de ne pas se tromper, au risque de sa vie, comme c'est le cas de cette inscription.

Commençons par l'analogie à laquelle fait référence notre titre: la chambre de Wilson. Elle m'apparaît comme le signal le plus explicite et donc le plus sûr de cette résonance scientifique profonde que Butor a incorporée à son roman. De quoi s'agit-il? Lors d'un des voyages récurrents de retour vers Paris, en hiver, la vue sur l'espace extérieur au train est filtrée et obstruée par une « vitre rayée d'une gerbe de petits fleuves semblables à des trajectoires de très lentes et très hésitantes particules dans une chambre de Wilson » (86). « Chambre » est à prendre ici dans son sens physique de « cavité », qui peut être fermée, comme celle du cœur ou de l'œil, en anatomie, ou d'une pièce d'artillerie ou d'une écluse⁵. La chambre de Wilson, du nom du physicien écossais qui l'a inventée et décrite, était au début du vingtième siècle l'instrument de laboratoire permettant de détecter l'existence de certaines particules sub-atomiques. Elle peut être considérée comme le lointain ancêtre de l'anneau du CERN à Genève, le laboratoire de l'infiniment petit, à l'affût de particules de plus en plus « élémentaires ». Que signifie cette analogie? La comparaison avec la chambre de Wilson s'applique au regard lancé par Delmont sur le monde qui « défile » devant ses yeux à l'extérieur du train. Cette comparaison est un indicateur puissant de l'horizon cognitif particulier que Butor réclame pour son roman. Il ne s'agit pas ici, en d'autres mots, d'une mimésis traditionnelle, touchant des hommes et ce qu'ils font, mais d'une référence spécifique, se rapportant à la nature même de l'univers en ce qu'il a de plus inscrutable et fondamental. La direction que Butor invite notre regard à prendre à travers cette image est celle de la physique de l'après Newton, où d'autres lois et principes

4. Les pages de référence au texte, entre parenthèses, sont établies à partir de l'édition de 1957, aux Éditions de Minuit.

5. Voir également le TLF à la rubrique « chambre », où la phrase de Butor est citée en exemple.

s'appliquent que ceux de la gravité. La chambre de Wilson est comme un son de cloche dont la résonance pénètre chaque coin du texte.

Prenons l'ouverture du roman: le départ du Paris-Syracuse de 8h10, avec à bord Léon Delmont et quelques autres. Les critiques ont suffisamment souligné, en rapport avec ces pages inaugurales, la description détaillée des autres voyageurs du compartiment, de l'environnement du voyageur, à l'intérieur et à l'extérieur du train, d'abord en gare, en route dans le paysage par la suite. Toute cette description est conduite, comme on sait, à partir des cinq sens de Léon Delmont exhaustivement embrassés par cette fameuse voix *off* qui dit « vous ». Deux aspects de cette description devraient retenir notre attention à ce stade: primo, ce qui la provoque et informe à l'extérieur du train, et, secundo, le caractère exclusif du point de vue qui gouverne la description, à savoir Léon Delmont.

Que se passe-t-il à l'extérieur du train et qui est observé par notre voyageur: une partie de la France qui se met en mouvement, en synchronie avec Léon Delmont qui l'observe, alors qu'il est lui-même « mobilisé » par le train le transportant. Il convient d'annoncer tout de suite la couleur. À nos yeux, les premières pages de *La Modification* peuvent à bon droit être considérées comme le rendu ou la mise en scène fictionnelle de ce qui est une « expérience de pensée », dans les termes d'Einstein, cherchant à visualiser le principe de relativité. Qu'est-ce qui peut bien justifier une telle affirmation? Le contenu, précisément, de la description, faite par Delmont, de ce qu'il observe au dehors par la fenêtre, étant lui-même mis en branle par le train qui l'emporte. Une fois dépassées les premières pages, les descriptions de Delmont s'engagent fermement dans la représentation du principe de relativité. Un exemple:

De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire démarre devant une église, suit une route qui longe la voie, rivalise avec vous de vitesse, se rapproche, s'éloigne, disparaît derrière un bois, reparait, traverse un petit fleuve avec ses saules et une barque abandonnée, se laisse distancer, rattrape le chemin perdu, puis s'arrête à un carrefour, tourne et s'enfuit vers un village dont le clocher bientôt s'efface derrière un repli de terrain. Passe la gare de Montereau (19).

Il suffit d'enlever le vernis réaliste de la description – la Citroën, le carrefour, le petit fleuve, ses saules et sa barque, le clocher – pour qu'apparaisse le canevas de sens ou la structure profonde de cette phrase, qui formule une sorte d'allégorie de la relativité. Pourquoi serait-ce ainsi? En quoi une telle description diffère-t-elle d'autres scènes, en littérature, surprises depuis la fenêtre d'un train au départ? Souvenons-nous, par exemple, du début de la deuxième partie de la *Recherche*. Le trajet Paris-Balbec, parcouru en train, rappelle à Marcel

un lever de soleil particulier, aperçu un jour depuis « le carreau de la fenêtre »⁶ du compartiment. Marcel se fascine à cette occasion devant la mutation du rose des nuages en rougeur matinale, mais sa contemplation est perturbée par la sinuosité de la ligne de chemin de fer. Il passe donc « [s]on temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de [s]on beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu » (655). Marcel, en d'autres mots, s'oppose au mouvement du train et contrarie le changement de direction afin de « rentoiler les fragments » – la formule est importante – et de recomposer « une vue totale et un tableau continu ». Le prix à payer – sauter d'une banquette à l'autre afin de neutraliser les coudes de la voie ferrée – équivaut au but recherché: recomposer les morceaux en « tableau » afin de jouir d'une « vue totale » de ce « beau matin écarlate et versatile ». Parce qu'en effet il s'agit bien ici d'un « tableau », « le pastel sur lequel la fantaisie du peintre a déposé » la nuance de la couleur (654). L'effet recherché de cette totalité et continuité reconstituées est comparable aux *Nymphéas* de Monet, qui, en quelque sorte, recrée, en peinture et dans l'espace, le cheminement du regard rotatif prolongé de Marcel.

Rien de tout cela ne se passe lors du départ de Léon Delmont, ni lors d'aucun autre de ses voyages périodiques. Non seulement reste absente la jouissance esthétique ou l'effet de sublime éprouvé devant un quelconque paysage. La vue depuis la fenêtre du train est avant tout porteuse d'indices cognitifs, d'indications sur la durée du trajet déjà parcouru ou qui reste à parcourir, le nom d'une ville ou d'une destination possible. L'image elle-même, par ailleurs, est souvent arrosée par des flocons de neige ou par des gouttes de pluie. Rappelons-nous à cet égard la chambre de Wilson. Pourvu que l'on accepte de lire les observations de Delmont relativement à un niveau de réalité plus profond et plus abstrait que ce qui est visible en surface, l'on peut dire qu'elles se distribuent pour l'essentiel sur deux catégories bien distinctes: objets statiques et objets en mouvement. Tous les deux sont appréhendés le plus souvent relativement à un regard, en apparence « immobile », emprisonné derrière la vitre, mais mobile en simultanéité avec l'allure du train. Les listes respectives des objets contemplés sont un peu lassantes mais néanmoins pleines d'intérêt. D'une part, la série des objets mobiles s'ouvre par une locomotive, « minuscule [...] s'approch[ant] et disparai[ssant] sur un sol zébré d'aiguillages » (13). Elle est relayée par un « camion de laitier » (*Ibid.*), passant sur un pont, suivi d'un « énorme camion d'essence » (36), qui, lui, s'engage sous un pont. Suivent

6. Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, 1954, Bibl. de la Pléiade, I, 654; par la suite, pagination dans le texte.

des cyclistes ou motocyclistes, «vir[ant] à l'angle». Ceux-ci préludent à leur tour à la 11 ch. déjà rencontrée, d'autres modèles Citroën, comme la 15 ch., des camions, des motos, des autocars aperçus pendant leurs évolutions respectives et toujours par rapport à l'observateur, tranquillement assis dans son coin, emporté par le train. Rappelons-nous brièvement les évolutions observées, les véhicules démarquant, rivalisant de vitesse, s'approchant, s'éloignant, disparaissant, puis reparaisant, distançant le train de Delmont, le rattrapant ensuite, s'arrêtant à un carrefour, tournant et enfin s'enfuyant. Les verbes de mouvement sont ceux-là mêmes utilisés par Butor. Les exemples sont aussi nombreux que les véhicules mis en route par l'auteur, tous axés sur les mouvements observés relativement au regard de Delmont. L'on se croirait dans un exercice d'école visant à illustrer la théorie de la relativité. Pourquoi ? À cause des deux systèmes en mouvement l'un par rapport à l'autre, et de l'attention consacrée à la vitesse variable et relative des trajectoires respectives des deux, elles aussi considérées l'une relativement à l'autre, et non en absolu. Car c'est ce qui importe. Loin de Delmont – et de Butor – l'idée de bondir d'une banquette à l'autre dans les courbes à la seule fin de «recomposer» un quelconque tableau «absolu», qui n'existe pas. Il n'y a, dans *La Modification*, aucun «tableau» à restabiliser, puisqu'il s'agit ici, à la différence de Proust, d'illustrer précisément la relativité par la perception en mouvement.

Qu'en est-il des objets fixes ? S'agirait-il là d'entités ayant une stabilité majeure ? Les premières à s'offrir à l'œil du voyageur sont, naturellement, les gares. Mais elles aussi sont en mouvement. Celui-ci est certes moins sinueux que les évolutions complexes des voitures ou des motos, mais tout aussi évident au regard, puisqu'il se limite au déplacement linéaire et que les gares, toutes, ne font que «passer». «Passe» (47) la gare de Darcey, puis «passe» également celle de Fontaines-Mercurey, suivie de la gare d'Aix-les-Bains, qui, elle, «se met en branle» (112). Les versions popularisées du principe de relativité sont, comme l'on sait, traditionnellement liées aux trains et aux gares qui «passent» au lieu d'être «traversées». Einstein était très attaché, paraît-il, à ce qu'il appelait son «vieux copain le wagon». Butor, lui, fait varier le paysage, où «passent» non seulement des gares, mais également des «cathédrales», comme celle de Sens, qui, elle, non moins impressionnante, «passait lentement» (177). Il arrive que la formule choisie pour exprimer le «passage» des objets s'alterne avec d'autres, moins banales, mais adoptant inmanquablement la même configuration, où un observateur prétendument fixe contemple un monde soi-disant immobile, mis en mouvement. Du coup, on peut lire que «les poteaux, les bancs de la gare se déplac[ent]» (90) également. Le simple déplacement n'est toutefois que le début du «spectacle». Voilà qu'entre les poteaux «les fils télé-

phoniques [...] montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent» (15) et que les poteaux eux-mêmes se mettent à «balayer vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre» (*Ibid.*). Butor nous présente le monde comme une grande demeure hantée, où à l'heure du départ du train les objets sortent de leur léthargie et se mettent à bouger. Il n'y a pas que les gares et leur mobilier qui s'approchent, passent et s'enfuient. Hors du contexte ferroviaire, et dans une perspective qui s'élargit significativement – le roman met en effet en jeu notre perception de l'univers entier –, on voit des volumes substantiels de notre terre se mettre à bouger: «la masse des bois [...] tourn[e] sur elle-même, s'entrouvr[e] en une allée, se repli[e] comme se masquant derrière un de ses membres». (15) Une autre fois c'est tout «le paysage bourguignon qui court à la rencontre» (42) de Léon Delmont. À première vue, aucun bois n'a jamais pu «se replier» sur lui-même, ni «s'ouvrir» pour laisser place à une allée. Sauf catastrophe naturelle, dirait-on, nos bois bougent peu et les paysages encore moins. Du moment que des forêts et des paysages entiers se mettent en branle face à notre regard, autre chose, de plus grande envergure, est en jeu pour Butor, qui entend bien percer le secret de ce qui à *première vue* est un effet d'optique, mais cache une condition plus fondamentale. Ce quelque chose de plus grand, qui nous entoure mais dépasse en même temps, et qui concerne les fondements mêmes du réel et comment il est perçu, est exactement ce à quoi pointent *La Modification* et son mode particulier de représentation de l'univers. C'est aussi, précisément, à cela que sert l'analogie des gouttelettes en mouvement dans la chambre de Wilson. En adoptant pour Delmont une certaine manière de voir le réel, *La Modification* invite le lecteur à réfléchir à la sienne propre afin de la mettre en question. Cela commence par les particules élémentaires et aboutit aux corps célestes. À l'autre bout de l'échelle de grandeur associée à la matière minuscule, Delmont peut ainsi observer que «dans la vitre la lune monte et s'abaisse» (165). On ne s'étonnera pas qu'au moment où l'échelle entière de l'univers a ainsi été mise en évidence la réflexion se tourne vers le livre. Ce n'est certes pas un hasard si à ce moment le roman, acheté au départ mais non lu, laisse entrevoir, à travers sa «couverture [...] transparente» (*Ibid.*) ses «pages blanches», qui pourront accueillir «le mouvement qui s'est produit dans [son] esprit accompagnant le déplacement de [son] corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires [...]» (236). Ce sera là, en effet, le «sujet» du roman projeté.

Un ensemble de trois épisodes reliés entre eux illustre bien ce qui est, paradoxalement, à la fois l'impasse cruciale à laquelle le choix du sujet fait aboutir le roman et sa solution. Au centre nous trouvons le compartiment du train et son voyageur en route vers Rome, juste avant que ne «passe la gare de Dar-

cey» (47). En raison des agissements banals auxquels se livrent les voyageurs afin de «remplir» ou «tuer» le temps, le compartiment est défini comme une «salle d'attente mobile» (*Ibid.*). La formule choisie est extrêmement significative. Les voyageurs, Delmont compris, sont littéralement en suspens entre deux états qui sont en relation permanente entre eux. Appelons-les «Paris» et «Rome» respectivement. Mais la salle d'attente en mouvement n'est pas un lieu neutre ou inerte. Elle détermine les deux états correspondants. Comment Butor exprime-t-il cette relation particulière? En permettant au lecteur d'établir le lien entre les trois épisodes en question grâce aux objets qui voyagent – métonymiquement⁷ – d'un endroit à l'autre: de Paris aux photos qui décroient les murs du logis romain de Cécile, de Rome aux photos touristiques du compartiment et aux gravures de Piranèse de l'appartement parisien de Delmont. Aucun de ces endroits ne peut être considéré «pur» ou non contaminé par l'autre. Chaque endroit est exposé à l'«in-fluence» des autres. Et Butor le souligne volontiers, marquant ainsi de son signe, hautement littéraire, sa lecture personnelle du monde. Pendant qu'il voyage, en suspens dans sa bulle mobile connectée, Delmont «songe [aux] images de Paris que [Cécile] a dans sa chambre romaine [...], quatre images sur les deux murs de chaque côté de la fenêtre, comme celles qui illustrent ce compartiment, cette chambre provisoire et mouvante [...]» (185). C'est dire que la chambre de Cécile adopte en l'inversant la morphologie du compartiment de train. La même chose se produit lors de la visite de Cécile à Paris, où elle fait connaissance avec la famille de Léon: «la main [de Léon] tremblait si fort en servant les vins qu'[il a] fini par tenir les verres pour les remplir selon la recommandation inscrite sur les menus du wagon-restaurant, comme si toute la salle vibrerait, comme si l'on risquait une grande secousse, un freinage brutal à l'entrée d'une gare» (154). Ou comment transformer une salle à manger parisienne en compartiment de train. En analogie avec la chambre de Wilson révélant expérimentalement la constitution profonde de notre univers, chacune des «chambres» fréquentées par Delmont, le compartiment du train, la chambre de Cécile, l'appartement de la Place du Panthéon, rappelle les autres.

Pourquoi Butor a-t-il voulu parsemer son roman, comme nous venons de le voir, d'autant d'indices et de traces qui dérangent notre perception habituelle du monde? Où nous mène-t-elle, cette manière concurrente de voir le monde que nous impose le roman, à côté de notre perception familière, qui est

7. Rappelons que Barthes – *Essais critiques* (1964) – considérait les objets chez Butor comme des «rémanences de la personne», avec laquelle ils conservaient une «intimité douloureuse» (p.104).

aussi le plus souvent celle qu'on retrouve dans les autres romans ? Et pourquoi cette perception alternative se concentre-t-elle sur la proscription de la notion d'absolu, et sur la promotion de la relativité et de la primauté de l'observateur et de ses déplacements ? Parce que Butor la considère la plus vraie et qu'il faut la montrer – « car ce qui ne supporte pas la lumière est mauvais ». Il est évident que ni Delmont, ni personne d'autre, ne saura jamais « délocaliser » Rome vers Paris en y installant Cécile, qui, de Rome, est devenu le visage. Le binôme – la relation – indissociable Cécile-Rome, tel qu'il s'est constitué dans la perception de Delmont, serait rompu. Rome ne se serait déplacée qu'en apparence, comme les gares, les bois ou les paysages. Un glissement significatif s'opère dans le roman, ou mieux : est effectué par le roman. Il commence par considérer Rome et ses monuments, contemplés à travers les tableaux de Pannini au Louvre, comme des « lieux peuplés par le visage de Cécile » (59). Cécile, à ses débuts, n'est dès lors qu'un des nombreux attributs de Rome. Mais le lien se consolide et Léon finit par établir fermement la jeune femme comme « le visage de Rome » (198). Elle est ainsi devenue « la porte de Rome, comme on dit de Marie dans les litanies catholiques qu'elle est la porte du ciel » (*Ibid.*). Cécile, comme la Vierge Marie, intercède désormais exclusivement pour garantir à Léon l'accès à la Ville « éternelle ». Mais c'est un rôle contre nature. Cécile ne saurait être à la hauteur de l'« immense objet » (199). Cécile est un faux point fixe et absolu. Il n'y pas de « porte de Rome » hors de Rome. L'intercession se révèle caduque et il va falloir, dès lors, se résigner aux fameuses « trappes de communication » (231) entre les deux villes, tout en « conserv[ant] leurs relations géographiques réelles » (236) : la frise du Panthéon, les Arènes de Lutèce, Piranèse etc. Tout comme l'observateur einsteinien, Léon devra continuer à se déplacer. Il quittera donc son amante.

GEERTS WALTER

Université d'Anvers, Belgique

MODIFICATIONS DE L'ENNUI : DE BUTOR À MORAVIA

*Adam s'ennuya parce qu'il était seul,
aussi Eve fut-elle créée [...] Adam s'ennuya seul,
puis Adam et Eve s'ennuyèrent à deux*
SØREN KIERKEGAARD

*What do people invent out of boredom!
[...] some fall in love out of boredom*
GEORG BÜCHNER

Trois ans après la publication de *La Modification* (1957) qui assure la notoriété de Michel Butor, ayant à peine la trentaine, auprès du grand public, l'auteur italien déjà célèbre dès un âge encore plus précoce (depuis ses 22 ans), Alberto Moravia, publie *L'Ennui* (1960) qui fait également sensation. Bien que, à première vue, les deux romans se prêtent difficilement à une approche comparative, ils pourraient aisément partager le (ou se résumer au) même titre : « I can't get no satisfaction », et de cette manière anticiper le *hit* synchronique des Rolling Stones qui ne cesse de faire des ravages depuis 1965, mettant en vogue et dans la sphère publique un malaise privé qui se transforme en véritable fléau du XXe siècle occidental.

Les trames romanesques et surtout les procédés narratologiques divergents empruntés par les deux auteurs – les expérimentations tâtonnantes du Nouveau roman tout neuf à l'époque vs les sillons éprouvés de l'art romanesque européen traditionnel – forment deux univers fictionnels dissemblables mais identiquement claustrophobes. D'une part, Butor tisse un drôle de soliloque à la deuxième personne du pluriel exaspérément monotone, voire même minimaliste, vrillant autour du quotidien stagnant du cadre bourgeois parisien Léon Delmont (45 ans) et de ses interrogations et/ou associations intérieures sans (début ni) fin, toujours vertigineuses, angoissées, agaçantes. Lors de son (/ses) interminable(s) trajet(s) ferroviaire(s), il rumine son embarras du choix entre son épouse abhorrée avec qui il partage (ou, mieux, subit) sa vie à Paris et sa maîtresse captivante clandestinement visitée de temps à autre à Rome.

D'autre part, Moravia, fidèle au réalisme, dépeint par dissonances fracas-

santes et altérations subites de débit, entrecoupées par des bribes de dialogues-espèce d'interrogatoire serré, le sadomasochisme culminant qu'entraîne l'existence apathique du jeune peintre italien, Dino (35 ans), nanti et célibataire, intoxiqué par la frigidité de son milieu et progressivement toxique à son tour. Oscillant entre «l'ennui et la frénésie sexuelle»¹, entre son blocage artistique et son obsession pour une fillette insignifiante, il se laisse envahir – et progressivement achever – par le trouble anxieux que lui suscite sa fixation pour cette créature mi-animale mi-abrutie.

S'agit-il de deux histoires d'amour tant passionné qu'impossible, déployées à Rome, et racontées uniquement du point de vue de l'homme compulsif et, de ce fait, incapable d'en jouir? Ou bien de deux récits sur la virilité en déprime cherchant désespérément à s'accrocher à un objet du désir afin de déjouer la crise de la quarantaine? Étrangement, *cet obscur objet du désir* partage les mêmes qualités – celles de l'attractivité, de la fraîcheur, de l'indocilité – et, curieusement, le même prénom: Cécile/Cecilia. Bien que récurrentes, ces convergences ne restent qu'à la surface des textes. Une lecture parallèle et attentive des deux romans révèle plus qu'un *tertium comparationis* pertinent. S'il y a des interférences manifestes ou souterraines entre ces deux textes, il ne faut pas les chercher du côté de la *situation*, de la *vie privée* ou de l'*idiosyncrasie* des protagonistes mais du côté de l'*état pathologique* dans lequel ils se trouvent. Il s'agit, comme annoncé par le titre du roman italien, de celui de *l'ennui*, un trouble mental corollaire d'une perte d'abord de *sens* et puis d'*aptitude* de communiquer et de nouer des relations; un blocage émotif, une affliction allant de l'*acédie* (un déficit de soin, d'intérêt pour le monde environnant, d'investissement) jusqu'à l'*apraxie* (manque total de vitalité, dégoût de l'action), en d'autres termes le passage de la lassitude à l'accablement. De par leur étymologie, le mot français *ennui* et l'italien *noia* se rapprochent, provenant tous les deux du provençal *enojo*, lexie issue de la racine latine *inodiare*, c'est-à-dire excréter, abominer². Mais qu'est-ce qui peut tant dégoûter ces deux personnages romanesques de prime abord tellement privilégiés? Qu'est-ce qui afflige si inexorablement ces deux types choyés par la vie?

Léon, cadre dans une firme italienne à Paris, résident du VI^e arrondissement et père de quatre enfants encore jeunes mais déjà tristement distants, ne

1. Alberto Moravia, *L'Ennui*, Paris, Flammarion, traduit de l'italien par Claude Poncet, p. 125. Par la suite, E pour la pagination dans le texte.

2. Lars Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, translated by John Irons, London, Reaktion books, 2004, p. 24; nous traduisons. L'ouvrage a aussi paru en français sous le titre *Petite philosophie de l'ennui*, traduit du norvégien par H. Hervieu, Paris, Fayard, 2003.

manque de rien hormis d'appétit pour savourer les biens abondants de son microcosme bien ordonné: plongé dans «l'ennui, la solitude»³, il vit dans un «fade enfer» (M, 23). «Cette demi-vie se refermait autour de vous comme [...] les mains d'un étrangleur, toute cette existence larvaire, crépusculaire» (M, 34); «Enchaîné et [...] entraîné] aux fonds asphyxiés de cet *océan d'ennui*, de démission, de routines usantes et ennuageantes», il mène une «horrible caricature d'existence [...] [au sein d'une] famille harassante» (M, 35), il souffre de l'«asphyxie menaçante [de sa] bourgeoisie hypocrite» (M, 32), de «la mécanique de l'habitude» (M, 17), cherche en vain de «combl[er] les vides et *l'ennui*»⁴ (M, 25). Seule pseudo-«libération» de «cette lassitude qui [le] tient, [...] [de ce] malaise» (M, 22), ses escapades régulières aux côtés de sa maîtresse, qu'il identifie successivement à sa ville préférée et, par extension, à sa jeunesse révolue.

Si Léon représente l'ère post-romantique de la «démocratisation de l'ennui», époque où l'ennui se popularise, contaminant progressivement la bourgeoisie qui possède désormais «la base matérielle nécessaire pour s'ennuyer», pour reprendre le syllogisme de Lars Svendsen, Dino, pour sa part, conserve quelque chose du profil vétuste de l'aristocrate pour qui le désœuvrement est une sorte d'atavisme, un «privilege» garantissant son «symbole de statut»⁵. L'ennui le tourmente depuis son enfance:

[...] je me rappelle avoir toujours souffert de l'ennui [...] pour moi, l'ennui n'est pas le contraire du divertissement [...] [il] est véritablement une sorte d'insuffisance, de disproportion ou d'absence de la réalité [...] une maladie des objets consistant en une flétrissure ou une perte de vitalité presque subites (E, 4-5).

Il mène une vie de pseudo-artiste bohème, méprisant sa descendance noble et la richesse qui va avec, sans pour autant refuser les sommes considérables virées régulièrement par sa mère snob, calculatrice, manipulatrice, en somme: abjecte. Du reste, la description de son état est complémentaire de celle de Léon:

Surtout je souffrais d'une espèce de paralysie de toutes mes facultés: muet, apathique et renfermé, il me semblait être muré vivant en moi-même, comme dans une prison hermétique et étouffante (E, 7).

Dans *La Modification*, roman sans action, le héros principal, Léon, reste, la plupart du temps de la narration, cloué sur son siège dévisageant et analy-

3. Michel Butor, *La Modification*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 21. Par la suite, E pour la pagination dans le texte.

4. Nous soulignons.

5. Lars Svendsen, *op.cit.*, p. 21-22.

sant de manière chirurgicale, jusqu'à l'épuisement, sa «vie [qui] est train de s'accomplir, de se dérouler implacablement sans qu'il y soit pour rien [sa] volonté» (M, 196) / «cette apparence de décision» (M, 165). Plus contemplatif encore, le protagoniste de *L'Ennui*, Dino, passe également de longues heures d'inertie allongé sur le divan de son studio : «ce qui me frappait surtout c'est que tout en désirant ardemment faire quelque chose, je ne voulais absolument rien faire» (E, 10). Léon comme Dino, bien que dégoutés de leurs milieux familiaux, de leurs usages et normes corrélatives, ils ne demeurent pas moins captifs de leur confort et de routine implacable. Ils sont gavés de l'excès de proximité qu'est la norme dans les circuits clos, privés, *in vitro* mais ne savent pas prendre le large, tenter leur chance dans la sphère publique, *in vivo*. Ils observent le monde environnant et les gens d'un regard certes perspicace mais distancé, comme s'il s'agissait d'une partie d'échecs où il faut toujours deviner l'intention et prévoir le mouvement d'autrui qui s'érige automatiquement en *adversaire* et jamais *en complice*.

La seule chose qui les *stimule* – et ceci passagèrement, jusqu'à ce que l'éclat du neuf et du non-entièrement-conquis ne se ternisse – c'est la présence intermittente de leur maîtresse, et encore plus, parfois, leur absence :

[...] ainsi Cecilia me paraissait absente lorsqu'elle se trouvait dans l'atelier et se serrait contre moi ; et maintenant qu'elle n'était pas là et que je savais qu'elle ne viendrait pas, je la sentais amèrement et obscurément présente (E, 74) / [...] espérant qu'elle serait absente (M, 219) ; [...] lorsque vous avez tenté personnellement de [la] faire s'approcher de vous, son image s'est délabrée (M, 231).

Cecilia/Cécile représente le déraillement accidentel – souhaité et appréhendé en même temps – du train-train routinier, une promesse illusoire d'éréthisme perpétué, la délivrance vainement espérée. En somme un « ersatz de sens » pour remédier contre l'aboulie. Génératrice d'interminables hypothèses, pratiquement privée d'initiative et de discours (du début jusqu'à la fin, on ignore complètement sa version), façonnée selon les phantasmes de son partenaire, la maîtresse est moins un personnage que l'écran sur lequel vient se projeter l'infirmité et l'angoisse de l'amant. Le choix du prénom de l'amante insinue cette apparence spectrale : dérivé du latin *caecus*, il ne renvoie pas uniquement à la cécité, à un être aveugle, mais aussi, par synecdoque, à un être invisible, impénétrable.

Suivant *les typologies de l'ennui* de Flaubert et de Martin Doehlemann qu'essaie de synthétiser Lars Svendsen dans son ouvrage⁶, le genre qui hante

6. Martin Doehlemann (dans son ouvrage *Langeweile? Deutung eines verarbeiteten Phäno-*

Léon et Dino serait hybride. Un ennui *par satiété*, par surabondance devenue synonyme de monotonie, un ennui de l'individu pour lequel tout est donné et jamais rien refusé. La frigidité exorbitante des mots qu'il emploie à propos de Cecilia illustrent parfaitement cette équation selon laquelle posséder égale automatiquement mépriser: « possédée d'avance, avant même que le rapport sexuel donne une confirmation superflue à cette possession mentale; possédée et par conséquent ennuyeuse » (E, 85). N'oublions pas qu'il s'agit de la génération de l'après-guerre, qui essaye d'enfouir les cauchemars du passé récent se laissant bercer par la prospérité capitaliste, l'euphorie généralisée, *l'idiotie* – dans les deux sens de la racine grecque (celui de la bêtise et celui de l'individualisme). Un ennui *par satiété* donc qui se fige en ennui *existentiel*, cet état affligeant de vacuité (de sens, d'appétit, de contenu), une sorte de dépossession du sujet de tout enthousiasme, stimulation ou vibration, dont il est parfaitement conscient mais contre laquelle aucun remède ne semble opérationnel ou même envisageable, dans la mesure où rechercher une échappatoire constituerait déjà un premier indice de volonté, dans ce cas à jamais anéantie.

Il ne faut donc pas s'étonner que, dans les deux romans, les relations revêtent l'allure d'échanges économiques gérés par les lois du marché où la relation s'articule en termes de jeu perfide et de conquête:

[...] cette façon de proclamer sa force [...] cette vulgarité / pensant vous retenir [...] vous tendre un piège [...] ces cadeaux étaient un appât / elle avait enfin gagné la partie [...] heureuse de vous avoir encore tout à elle [...] d'une possession bien durable (M, 21, 31 & 200-1).

L'autre est leurré, évalué, calculé, investi, parié, promotionné, négocié, consommé – telle une marchandise, une (re)création pour tuer le temps et point une créature à explorer. Une fois l'objet gagné ou perdu, il faudra aller voir ailleurs « toujours avec cette idée illusoire d'effacer, en la prenant, son autonomie et son mystère » (E, 119). Ceci explique peut-être le fait que Léon comme Dino établissent des rapports chancelant entre l'attirance et la répulsion, ambivalence qui devient quasi-schizophrénique envers Cécile/Cecilia. Les deux figures féminines sont initialement les bienvenues dans la vie des

mens, Frankfort, Suhrkamp, 1991) distingue quatre types d'ennui qui peuvent aussi s'enchevêtrer: a. ennui situationnel (l'équivalent de l'ennui commun flaubertien); b. ennui par satiété, par excès qui rend les choses banales c. ennui existentiel qui rend l'âme vide et le monde neutre (l'équivalent de l'ennui moderne flaubertien); d. ennui créatif (l'équivalent de l'ennui démoniaque selon Kierkegaard); cf. Lars Svendsen, *op.cit.*, p. 41-42. Sur le roman de Moravia plus précisément, cf. p. 43-44.

personnages et désirées parce que libres de tout engagement ou de contrainte. En tant qu'espérance de les extraire à leur marécage⁷.

Paradoxalement, ce sont les protagonistes eux-mêmes qui, au bout d'un certain temps, se mettent à déchiqeter le charme féminin. Paniqués de l'éventualité d'un bouleversement dépaysant, ils les planteraient volontiers dans une vie cloîtrée de nouveau condamnée au maintien compulsif de l'ennui, l'unique *condition humaine* qui leur est familière et dans laquelle ils vont se nicher bon gré mal gré. En fait Léon « a l'intention d'instaurer [...] une nouvelle Henriette [...] dans [une] espèce de substitut de mariage » (M, 230) / « espérant qu'elle en aurait eu assez » (M, 219). Quant à Dino, il ne manque pas de cynisme non plus :

[...] Je n'étais pas arrivé à ce que Cecilia m'inspirât de l'ennui alors qu'elle était ma maîtresse, j'étais presque sûr qu'elle m'ennuierait dès qu'elle serait devenue ma femme [...] une fois mariée Cecilia deviendrait une femme quelconque [...] satisfaite et sans mystère; elle serait, en somme, comme on dit dans le jargon familier : rangée (E, 156).

L'ordre des choses peut à la limite être *modifié* mais aucunement *ébouriffé*. En rétrécissant l'autre à un simple *stimulus sensoriel*, il ne peut que provoquer un intérêt esthétique, et le regard esthétique est pris dans le cercle vicieux du superlativisme⁸ : les objets sensuellement ou esthétiquement intéressants peuvent s'enchaîner, s'alterner, se superposer, mais jamais débarquer comme un chien dans un jeu de quilles. C'est pourquoi, en fin de compte, la préoccupation majeure de deux héros tend à l'éloignement de la compagne, bien qu'employé dans ce contexte, le terme soit un euphémisme :

Oui, j'allais quitter le jour même Cecilia; mais, effectivement, je l'avais abandonnée longtemps auparavant, si jamais j'avais eu un rapport quelconque avec elle (E, 74) / [...] il est certain que vous n'aimez véritablement Cécile que dans la mesure où elle est pour vous le visage de Rome, sa voix et son invitation (M, 198)

À vrai dire, s'il y a une occupation qui passionne Léon et Dino, à laquelle ils s'adonnent sans réserve, c'est leur nombrilisme, la tentative d'exégèse inlassable, quasi-masochiste de leur aliénation du monde environnant. Approche,

7. Rappelons juste que son tout premier roman, *Gli Indifferenti (Les Indifférents)*, écrit entre ses 18 et 20 ans et publié en 1929, flirtait déjà avec le sondage de cet être-au-monde désenchanté et étouffant (qu'il avait initialement l'idée d'intituler précisément *Le marécage*).

8. Lars Svendsen, *op.cit.* p. 27.

par moments philosophique, de la nature de cette *souffrance* qu'est *l'ennui*: «L'ennui [...] est le fait de l'incommunicabilité et de l'incapacité d'en sortir [...] l'incapacité de sortir de moi-même» (E, 5). Un outil théorique qui met brillamment en relief cette pathologie aujourd'hui récurrente mais à l'époque encore émergente, c'est *Les tyrannies de l'intimité* de Richard Sennett (publié en 1974). Il s'agit d'une étude lucide de la suprématie de la sphère privée au détriment de la sphère publique au sein des sociétés occidentales, du rejet de la civilité dus au repliement sur soi et sur des microsociétés de type «intimiste» qui se préparait pendant ces trois derniers siècles, souvent sous le prétexte d'une immédiateté mal-conçue, mal-cousue et fort narcissique. Sennett parle de ce phantasme de vie psychique proliférant, d'une conception intime de la société non sans conséquences sociales, en commençant par le déclin de la sociabilité, de l'ancienne vie active et/ou publique du citoyen, jadis indissociable de la *res publica*: une vie qui ne présupposait guère de liens préexistants, de promiscuité entre individus afin qu'il y ait contact, échange, divertissement, gai savoir, collaboration, engagement – en un mot: *εκ-πληξη*, pour utiliser le mot grec signifiant littéralement «sortie de l'ennui».

Le soi-même de chacun est devenu son fardeau personnel; se connaître est devenu un but, ce n'est plus un moyen de connaître le monde [...] chaque soi-même est jusqu'à un certain degré un cabinet d'horreurs [...] Les sociétés occidentales [...] tendent vers une condition focalisée non plus vers autrui mais vers soi-même, sauf que, absorbé par soi-même, personne n'est en mesure de dire ce qu'il y a à l'intérieur⁹.

C'est ainsi que s'instaure souterrainement un égocentrisme non-hédoniste, dépouillé de toute aptitude *sympathique* qui exclut également toute potentialité de légèreté de l'être, d'humour et d'auto sarcasme, de lucidité ainsi que de cette conscience salutaire que l'homme n'a toujours été que «le badin de la farce», pour rappeler Montaigne. Similairement, s'exclut toute possibilité

9. «Each person's self has become his personal burden; to know oneself has become an end, instead of a means through which one knows the world [...] every self is in some measure a cabinet of horrors [...] Masses of people are concerned with their single life-stories and particular emotions as never before; this concern has proved to be a trap rather than a liberation [...] this psychological imagination of life has broad psychological consequences [...] the world outside, the impersonal world seems to fail us, seems to be stale and empty [...] Western societies are moving from something like an other-directed condition to an inner-directed condition, except that in the midst of self-absorption no one can say what is inside [...] Sexuality is not an action but a state of being» in Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York, W.W. Norton & Company, 1992 (reissued edition), p. 4-7. Nous traduisons. Ouvrage a aussi paru en français sous le titre *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'américain par A. Berman et R. Folkman, Paris, Seuil, 1979.

de « relation pure », comme Giddens¹⁰ définit les relations de parité et de divulgation mutuelle, auto-renouvelable puisqu'en interaction suivie entre les partenaires, où l'intimité n'est plus synonyme d'oppression mais de réciprocité négociée et négociable.

Dans ce sens, les deux personnages, en dialogue taciturne entre eux, représentent moins deux cas uniques (fruits de la fiction) que deux cas pathologiques (reflets de l'actualité) qui deviennent de plus en plus typiques, deux personnages-types, deux nouveaux *anti-héros de notre temps*. Les deux auteurs créent une double caricature pénétrante de *la maladie du siècle* précédent qui non seulement persiste mais aussi se répand d'un pas rapide : « L'ennui n'est pas la maladie de s'ennuyer parce qu'il n'y a rien à faire, mais c'est la maladie encore plus grave de sentir qu'il n'y a rien qui vaille la peine de faire »¹¹.

Celle-ci est certes l'ambiance dominante dans les deux romans. Mais les deux auteurs gardent-ils une attitude identique envers cette aliénation frustrante ? Leur façon de faire, d'écrire et de boucler leur narration conduit-elle le lecteur au même point mort et noir ? Laissons de côté tout l'écart formel et stylistique entre les deux textes, et arrêtons-nous juste au dénouement : Dino provoque sa mort violente, tandis que Léon annule ses plans (véritables ébauches sur papier) de fuir sa vie de cobaye. Le premier meurt dans un accident de voiture, suite à une fausse manœuvre qui pourrait facilement passer pour un acte voulu, vu l'état de furie dans lequel il conduit et les idées de manie morbide qui l'envahissent quelques instants avant sa fin ; le deuxième n'ose déchirer le linceul accablant dans lequel il est enseveli vivant et ne sera donc point délivré de son ennui chronique. Même s'il boucle son livre en train de s'écrire dès le début, ceci n'a peu de chances d'être lu, communiqué, il sera sans doute utilisé comme marque-siège pour d'autres voyageurs ennuyés eux aussi comme des rats morts.

Ce dont parle Moravia est [...] identique à ce qui est l'objet de notre nouvelle littérature. C'est le monde au présent, les objets sans signification, l'incommunicabilité, la solitude et l'inexistence. Mais l'attitude polémique prise par Moravia fait que son livre appartient non pas à la littérature de l'ennui, mais à la littérature sur l'ennui. On pourrait même remplacer *sur* par *contre* sans risquer de se tromper. Ici, l'intention de l'auteur est moins de coller avec exactitude à

10. « Love, Commitment and the Pure Relationship » in Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, love & eroticism in modern societies*, Cambridge, Polity Press Ltd., 1992, p. 49-64.

11. Lars Svendsen, *op.cit.*, p. 34.

la réalité de l'ennui que de décrire l'homme aux prises avec cette réalité [...] Moravia, par son roman, op[ère] à nos yeux une sorte de rétablissement [...]¹²

Un décalage d'intentionnalité («l'intention polémique») sépare donc les deux auteurs, les deux livres-variations sur le même sujet. Empruntant le syllogisme de Jean Bloch-Michel qui identifie non seulement *La Modification* mais toute production du Nouveau roman à la prospection de «la banalité la plus plate»¹³ (phrase qu'il emprunte d'ailleurs à *Répertoire* de Butor) dont cette «école du regard» ne cherche pas à se détacher, contre laquelle il n'y a point de révolte. De par sa manie corporifiée, sa rage aveugle, le libre et fatal cours que donne finalement Dino à son angoisse, il se crée une issue à l'impasse qui l'écrase. Peu importe que ceci se produise à la toute dernière page du roman, peu importe qu'elle soit lamentable ou qu'elle ait manqué d'originalité: l'«expression d'un sentiment authentique»¹⁴ fait de lui un vrai personnage, et non plus une marionnette en carton piégée dans un destin inéluctable. De cet angle de vue, l'on pourrait prétendre qu'il serait en fin de compte (et de conte) plus approprié que les deux romans échangent des titres: c'est manifestement chez Moravia que se produit cette sacrée *Modification* longuement attendue mais jamais produite chez Butor, qui dépeint l'emprise triomphante d'un *Ennui* hypnotiseur.

GRAMMATIKOPOULOU EUGENIA

Université Aristote de
Thessalonique

12. Jean Bloch-Michel, *Le présent de l'indicatif, essai sur le nouveau roman*, Paris, NRF/Gallimard, 1963; édition revue et augmentée, 1973, p. 71.

13. *Ibid.*, p. 28.

14. *Ibid.*, p. 58.



ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΥΡΜΟΥ Ή Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΑ ΤΡΕΝΑ

Στον αστερισμό της μετάβασης

Το ταξίδι, στην ψευδαισθητική εικονοποιία των στριμωγμένων από τον χώρο και τον χρόνο εντυπώσεων, αφομοιώνει τα ρευστά χαρακτηριστικά της μετάβασης: (μετα)κινώ ή (μετα)κινούμαι; Μεταφέρω δηλαδή μια ενέργεια, την ταξιδιωτική πρόθεση της επίσκεψης με τις μυριάδες συνδηλώσεις της, για να επισκεφθώ έναν τόπο, έναν άνθρωπο, να επικοινωνήσω διά ζώσης με τον άλλο, που δυνητικά προσμένει στο σημείο προορισμού ή μετακινούμαι, κινώ τον εαυτό μου σε έναν άλλο τόπο και τοιουτοτρόπως στέφεται με επιτυχία το εγχείρημα της μετάβασης; Αναχωρώ ή αφικνούμαι; Παραδίδομαι στη στρατηγική σύμβαση της μετακίνησης, αποδέχομαι τον εξωστρεφή μηχανισμό της και τη σήμανση των σημείων, την ονοματοδοσία στις πλατφόρμες και τις αναγγελίες αναχώρησης και άφιξης στον προορισμό; Τι θα συνέβαινε αν πήγαινα, αλλά δεν έφθανα;

Ο Michel Butor το 1957 μάς παραδίδει το μυθιστόρημα *La Modification*, ενταγμένο στην κίνηση του Nouveau Roman, στο οποίο χαρτογραφείται η πορεία ενός εμπορικού αντιπροσώπου γραφομηχανών από το Παρίσι στη Ρώμη, αποφασισμένου να τερματίσει το συζυγικό καθεστώς της ζωής του με την Εριέττα και να ανακοινώσει στην ερωμένη του, Σεσίλια, μόνιμη κάτοικο της αιώνιας πόλης, ότι μπορούν πια να ζήσουν μαζί. Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού είκοσι μίας ωρών και τριάντα πέντε λεπτών στην τρίτη θέση ενός τρένου, ο αναγνώστης θα περιπλανηθεί στον δαιδαλώδη διανοητικό λαβύρινθο ενός ταξιδιώτη που ανασκευάζει τις προθέσεις του, όσο ο χρόνος και η ταχύτητα της αμαξοστοιχίας τρέχουν παράλληλα, έως ότου επέλθει η πλήρης αναδίπλωση· το ταξίδι έγινε εις μάτην – ή σχεδόν – και ο μεσήλικας άνδρας δεν θα συναντήσει τη Σεσίλια, ο σκοπός του ταξιδιού θα παραγραφεί, καθώς η υπόσχεση που εν αρχή απευθύνθηκε στη Σεσίλια θα ακολουθήσει παλίν-

δρομη πορεία και θα στραφεί πίσω, προς τη γυναίκα του, Εριέττα. Η πρόθεσή του να εκπλήξει τη Σεσίλια, ανακοινώνοντάς της πως εξασφάλισε τις προϋποθέσεις της μόνιμης μετάβασής της στο Παρίσι αντικαθίσταται από τον σχηματισμό μίας νέας επιθυμίας: «Σου το υπόσχομαι, Εριέττα, μόλις τα καταφέρουμε, θα ξανάρθουμε μαζί στη Ρώμη, μόλις τα κύματα αυτής της θύελλας θα 'χουν κοπάσει, μόλις μπορέσεις να με συγχωρήσεις»¹.

Σε αδρές γραμμές, η ιστορία αφορά τη μετακίνηση του άνδρα από το σημείο Α στο σημείο Β και την τροποποίηση της σκέψης του από το σημείο Β στο σημείο Α, στη διάρκεια της οποίας όσο εγγύτερος είναι ο προορισμός, τόσο μετασχηματίζεται το αρχικό κίνητρο του ταξιδιού. Παρακολουθούμε έτσι ένα περίτεχνο ψυχαναλυτικό *vertigo* με κεντρικό άξονα τον έρωτα του άνδρα για τη Σεσίλια, ενόσω στροβιλίζονται ποικίλες καμπύλες σπειροειδώς γύρω του: σπαράγματα της κοινής, «δεύτερης» ζωής του στη Ρώμη, η κρυφή απόχρωση της προς επίσκεψιν πόλης, πάντα στη σκιά των επαγγελματικών του υποχρεώσεων, με τη σωματική διάσταση που λαμβάνει κάτω από τα βήματα ενός οιονεί μυστικοπαθούς *flâneur*, μισή δημόσια και μισή ιδιωτική· εικόνες της μεσοαστικής ζωής του στο Παρίσι, αδρανοποιημένης από την τυπικότητα και τη συμβατικότητα· λεπτομέρειες που επανέρχονται επίμονα από τον πεπερασμένο διάκοσμο πραγμάτων και ανθρώπων που συναντά στο τρένο· και, πάνω απ' όλα, η πορεία της ασφυξίας του μεταξύ ενός αυτοματικού γίγνεσθαι και του δυνατού γενέσθαι. Ό,τι διαβάζουμε είναι το αποτέλεσμα ενός αφηγηματικού μοντάζ που πλέκει ένα πολύχρωμο διανοητικό υφαντό, έτοιμο να απλωθεί και να υποδεχθεί τις δρασκελιές του αναγνώστη. Και αυτό, γιατί το δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο που επιλέγει ο συγγραφέας είναι το μέσο ενός εξαιρετικά ζωντανού υπνωτισμού, καθώς η συγγραφική πρόθεση παίρνει τον αναγνώστη από χέρι, τον καθίζει στο κουπέ της τρίτης θέσης και με μια ιδιότυπη ταυτοπροσωπία επιβάλλει την αφομοίωση της συγγραφικής φωνής με την αναγνωστική συνείδηση.

Ο αναγνώστης του *Butor*, επομένως, πόρρω απέχει από τον τυπικό λανθάνοντα ή τον επαναπαυμένο καταναλωτή λογοτεχνίας ή/και λογοτεχνικότητας, καθώς με τεντωμένα αντανάκλαστικά θα υποχρεωθεί να παρακολουθήσει τις λεπτές διακυμάνσεις μιας πορείας από τη βεβαιότητα προς την αβεβαιότητα, από την υπόσχεση προς την αθέτησή της.

Το ταξίδι αυτό έπρεπε να είναι μια απελευθέρωση, μια ανανέωση, ένας μεγάλος καθαρισμός του σώματος και του νου².

1. Michel Butor, *Τροποποίηση*, μτφ. Έφη Χατζηφόρου, επίμετρο Michel Leiris, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1990, σ. 269.

2. Στο ίδιο, σ. 26.

Ο σκοπός του ταξιδιού είναι αποκρυσταλλωμένος και η πολύωρη διαδρομή προς την πραγμάτωσή του ανοίγει τον ευρύ ορίζοντα των αμφίσημων λόγων· ο λόγος ως αιτιότητα, ως άρθρωση και έκφραση, ως κλάσμα των πιθανοτήτων διαμορφώνει ένα πεδίο δυνητικών επιλογών που αντιμετωπίζονται στον ταξιδιωτικό χρόνο. Η πρώτη επιλογή, η εκκίνηση της διαδρομής, έχει γίνει και εκκρεμεί το αποτέλεσμα, που βρίσκεται εγκλωβισμένο, στην αναμονή με ταξύ αφετηρίας και τερματισμού³.

Τώρα πια, να που έγινε κι αυτό, είστε ελεύθερος. Θα υπάρξουν ασφαλώς ένα σωρό λεπτομέρειες να ρυθμιστούν, κι η κατάσταση δεν θα μπορέσει να σταθεροποιηθεί πριν περάσουν κάποιοι μήνες, μα το βήμα έχει γίνει⁴.

Ο «καθαρός», βέβαια, του σώματος και του νου μόνο κατ' ευφημισμό μπορεί να λειτουργήσει στην *Τροποποίηση*, μιας και η βεβαιότητα της απόφασης είναι αντιστρόφως ανάλογη με τον μυθιστορηματικό χρόνο και προτού η αριστοτελική σύμβαση του εικοσιτετράωρου σημάνει τη λήξη, το εσωστρεφές αυτό δράμα θα έχει ολοκληρωθεί.

Είναι μόλις πέντε και δεκατέσσερα λεπτά κι αυτό που θα 'ναι η καταστροφή σας, ο κίνδυνος σας παρουσιάζεται ξάφνου ολοφάνερος, αυτό που κινδυνεύει να καταστρέψει την ωραία απόφαση που καταφέρατε επιτέλους να πάρετε, είναι ότι έχετε ακόμα πάνω από δώδεκα ώρες, εκτός από κάποια μηδενικά διαστήματα, να μείνετε καθηλωμένος σ' αυτή τη θέση που έχει πια στοιχειώσει, σ' αυτόν τον πάσσαλο βασιανισμού του εαυτού σας, δώδεκα ώρες εσωτερικού μαρτυρίου ώσπου να φτάσετε στη Ρώμη⁵.

Πρόκειται, βέβαια, για εσωτερικό μαρτύριο από τη στιγμή που η επικοινωνία του κεντρικού ήρωα εδράζεται σε μια μη κοινοποιημένη υπόσχεση, μια περιπελεγμένη πρόθεση να προβεί στις απαραίτητες ανακοινώσεις, ευχάριστες στο ρωμαϊκό αντικείμενο του πόθου και δυσάρεστες στην παρισινή σύζυγο. Το εστιασμένο ενδιαφέρον μας εντοπίζεται στον αφηγηματικό τρόπο με τον οποίο ο Butor αποτυπώνει την αδυναμία της επικοινωνίας, με ένα τέχνασμα σχεδόν μεταμοντέρνο και αμιγώς αυτοαναφορικό. Όσο η κλεψύδρα του χρόνου αδειάζει, ο πωλητής γραφομηχανών βρίσκει τον εαυτό του βυθιζόμενο ολοένα και περισσότερο στο τέλμα τόσο του απραγματοποίητου όσο και του μη πραγματικού. Οι ενοχές του θα μετουσιωθούν σε παραισθητικές ονειρο-

3. Στην *Τροποποίηση* η μετακίνηση δημιουργεί δύο ενδεχόμενα: είτε θα κατά-φέρεις να πραγματοποιήσεις το απώτερο σχέδιο για την επίτευξη του οποίου επιβίβαστηκες στο τρένο είτε το τρένο θα σε μετά-φέρει στον προορισμό. Βλ. Van Meter Ames, «Butor and the Book», στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 23, no 1 (autumn 1964), p. 161 & p. 159-165.

4. Michel Butor, *Τροποποίηση*, ό.π., σ. 81.

5. Στο ίδιο, σ. 153.

φαντασίες, αδυσώπητες Ερινύες έτοιμες να επιβάλουν την ηθική τάξη σε ένα ταξίδι του οποίου οι προθέσεις είναι και οι πιο σαγηνευτικές Σειρήνες.

Η ανάγνωση ως μεταφορά

Ο ήρωας του Butor στην *Τροποποίηση* είναι ένας μυθιστορηματικός τύπος *μη* αναγνώστη. Φέρει μαζί του καθ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού ένα βιβλίο, το οποίο θα επιτελέσει διάφορες λειτουργίες, πλην αυτής του αντικειμένου της ανάγνωσης. Το αναγνωστικό του διαπιστευτήριο θα καταλάβει τη θέση του πλειστάκις, θα κρατήσει απασχολημένα τα αμήχανα χέρια του, θα τοποθετηθεί παράμερα και εν ολίγοις θα ενσαρκώσει τη μοίρα όλων των κινητών αντικειμένων. Θα αγνοηθεί, ενόσω οι συνεπιβάτες είναι βυθισμένοι σε άλλα αναγνώσματα, και ο *ιδιοκτήτης* του θα καλύψει τις μυθοπλαστικές του ανάγκες με μόνο μέσο τη φαντασία του⁶. Οι ανώνυμοι συνεπιβάτες θα αποκτήσουν όνομα, προσωπικές μικροϊστορίες, συμφραζόμενα και οι ψηφίδες αυτής της διαδικασίας θα συντροφεύσουν τον ταξιδιώτη. Η δημιουργική αυτή διαδικασία της παρατήρησης είναι καθ' έξιν χαρακτηριστικό των κατά συρροή συγγραφέων και όσο το τρένο προσεγγίζει το σταθμό της Ρώμης τόσο αποκρυσταλλώνεται η απόφαση του ήρωα να καταγράψει το διανοητικό βασανιστήριό του σε ένα μυθιστόρημα που θα απευθύνεται στη Σεσίλια, εν είδει εξήγησης για τη ματαίωση μιας απόφασης.

Και τώρα αντηχεί στο κεφάλι σας αυτό το «αντίο Σεσίλια», καθώς δάκρυα απελπισίας ανεβαίνουν στα μάτια σας, και λέτε: πώς θα μπορούσα ποτέ να την κάνω να καταλάβει και να με συγχωρήσει γι' αυτόν τον έρωτα που ήταν ένα ψέμα, αν όχι μ' αυτό το βιβλίο που θα την παρουσιάζει μέσα σ' όλη της την ομορφιά, στολισμένη μ' αυτή τη ρωμαϊκή δόξα που ξέρει τόσο καλά ν' ανακλά⁷.

Το «μελλοντικό αυτό κι απαραίτητο βιβλίο του οποίου το σχήμα κρατάτε μέσα στο χέρι σας»⁸ ταυτίζεται με την *Τροποποίηση* όσο και ο πωλητής γραφομηχανών με τον αναγνώστη, μιας και ο ταξιδιώτης παριζιάνος δεν είναι άλλος παρά εμείς, οι αναγνώστες, κάτι που ο Butor καθιστά σαφές με τη στοχευμένη απεύθυνση στο δεύτερο πρόσωπο⁹. Το μυθιστόρημα λειτουργεί ως αποδει-

6. Για το θέμα της ανάγνωσης και τις ποικίλες εκφάνσεις του στην *Τροποποίηση* βλ. Michel Leiris, «Ο μυθολογικός ρεαλισμός του Michel Butor» στο Michel Butor, *Τροποποίηση*, ό.π., σ. 286-290.

7. Στο ίδιο, σ. 266.

8. Στο ίδιο, σ. 269.

9. Για τη χρήση του δεύτερου προσώπου ως αντιπροσωπευτικής γραμματικής δομής

κτική διαδικασία αναστοχασμού, αλλά και ως επεξηγηματικός λογοτεχνικός μηχανισμός. Πολύ απλά, δοκιμάζεται ώστε να απαντήσει σε ερωτήματα που αφορούν σε συγγραφείς και αναγνώστες, όπως «γιατί γράφουμε» ή «γιατί ταυτιζόμαστε». Το βιβλίο είναι ανεκπλήρωτο και ανολοκλήρωτο, μέχρις ότου φθάσει στον προορισμό του και επιτελέσει το σκοπό του, την ανάγνωση. Ως αντικείμενο, προσιδιάζει σε κλειστή, πλην όμως κενή, επιστολή, διατηρώντας τη σύμβαση του μηνύματος, αλλά αίροντας τις προϋποθέσεις της επικοινωνίας. Και ο προορισμός του είναι το συγγραφικό απείκασμα της Σεσίλιας, το ίδιο το ερωτικό αίσθημα που απομνημειώνεται για να επιβιώσει από τη διαγεγραμμένη ματαιώση ή ο ίδιος ο αναγνώστης; Η «παθολογία του προορισμού», όπως θα την ονομάσει ο Jacques Derrida, είναι η μετέωρη κατάσταση κατά την οποία απευθύνει κανείς τον εαυτό του, χωρίς να γνωρίζει με σαφήνεια σε ποιον, διασαλεύοντας εν τέλει την ίδια την απεύθυνση εις εαυτόν, σ' έναν κυκεώνα δυναμικά λανθασμένων παραληπτών της επικοινωνίας¹⁰. Η *Τροποποίηση*, ως ένα ανοιχτό κείμενο σε ερμηνείες «πάσχει» χαμηλόφωνα από την παθολογία του προορισμού, τόσο ώστε να κρατήσει τα μέτρα του ανοιχτού κειμένου που δείχνει τις ραφές του με ειλικρίνεια και χωρίς αυταρέσκεια.

Το βιβλίο λειτουργεί ως *mise en abyme* στο μυθιστόρημα και επιτελεί τη δίστημη λειτουργία της *μεταφοράς*. Σε αυτό αποκρυσταλλώνονται όλες οι δυνατότητες και ιδιότητες της ανάγνωσης, συμπεριλαμβανομένου και του μυθοπλαστικού ταξιδιού από το Παρίσι στη Ρώμη. Η ίδια η κατασκευή του μυθιστορήματος, ο κατακερματισμός των υποενοτήτων, οι αναδρομές στη μορφή των απότομων μνημονικών καταβυθίσεων, οι αλλαγές των αφηγηματικών χρόνων¹¹ δημιουργούν ένα υπόγειο σύστημα διαδρομών, τις μυθιστορηματικές κατακόμβες, έτσι ώστε «να φανεί ο ρόλος που μπορεί να παίζει η Ρώμη στη ζωή κάποιου ανθρώπου στο Παρίσι»¹². Ο Butor μάς παραδίδει με το leitmotiv του αγνοημένου βιβλίου ένα σημαινόμενο, μια δυνατότητα σχηματισμού της λογοτεχνίας και με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύει την αυτοσυνειδησία του λογοτεχνικού φαινομένου. Όταν ο Paul de Man αποκατέστησε τη λογοτεχνία ως λιγότερο εξαπατημένη σε σχέση με τα άλλα είδη του λόγου, ακριβώς επειδή αποδέχεται την εγγεγραμμένη στον πυρήνα της ρητορική,

της ερώτησης βλ. Michel Leiris, «Ο μυθολογικός ρεαλισμός του Michel Butor», *ό.π.*, σ. 291-292.

10. Jacques Derrida, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 112.

11. Η αφήγηση περιπλέκεται περαιτέρω, όσο τα χρονικά επίπεδα επικοινωνούν και εναλλάσσονται. Για τη δομή του χρόνου στο μυθιστόρημα βλ. Daphne Patai, «Temporal Structure as a Fictional Category in Michel Butor's *La Modification*» στο *The French Review*, vol. 46, no 6 (May 1973), p. 1117-1128.

12. Michel Butor, *Τροποποίηση*, *ό.π.*, σ. 264.

έδειξε πως η μυθοπλαστική τέχνη του λόγου αυτοαποδομείται και θέμα της είναι η αυτοαποδόμησή της¹³. Η αποδόμηση στέκεται στη συμβατική υποκρισία της γλώσσας, όταν υποδύεται μια μονοσημία που δεν μπορεί να κατακτήσει, μιας και ό,τι τολμηρά αποκαλούμε κυριολεξία, δεν είναι παρά ένα σχήμα, του οποίου η μεταφορική φύση έχει λησμονηθεί.

Έτσι λοιπόν, στα συμφραζόμενα μιας κινούμενης αμαξοστοιχίας, βλασταίνει η δυνατότητα συγγραφής ενός βιβλίου, η κίνησή του προς τα έξω, από το μηδέν προς τις ανοιχτές δυνατότητές του, προς τις δυνατές αναγνώσεις του υψωμένες στη νιοστή. Η λειτουργία της μετάβασης από το σημείο Α στο σημείο Β καταλαμβάνει πια έναν χώρο που δεν περιορίζεται από τη χιλιομετρική απόσταση Παρισίου-Ρώμης, αλλά ξεδιπλώνεται σε όλο το φάσμα του πιθανού, στα σημεία Γ, Δ, Ε, στο αδύνατο και συνάμα ατελέσφορο της ερμηνείας. Η μεταφορά είναι πολλαπλή, περικλείει την ποιητική της μετάβασης, το ταξίδι της ανάγνωσης και τον λογοτεχνικό τρόπο.

Σε αυτό το κλίμα, πώς θα μπορούσε ο εμπορικός αντιπρόσωπος γραφομηχανών, όχι μόνο να ανασυντάξει τη ζωή του, αλλά πρωτίστως να ανακοινώσει τον έρωτά του στη Σεσίλια; Κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε μία ακραιφνώς λειτουργική και συμβατική αντίληψη της γλώσσας ως δυνατού μέσου επικοινωνίας με πλήρη άγνοια της αδυναμίας της. Σε αυτό το σημείο, ας μου επιτραπεί ένας σεμνός αστερίσκος και ένα θεωρητικό άλμα εν είδει αλληγορίας. Ο Derrida στην *Carte Postale* διατυπώνει τον αδύνατο χαρακτήρα της επιστολικής επικοινωνίας, καθώς η καταστατική πιθανότητα να μη φθάσει το γράμμα στον προορισμό του είναι τόσο βαθιά εγγεγραμμένη στον μηχανισμό του, που ακυρώνει τη δυνατότητα της αλληλογραφίας. Αν υπάρχει η παραμικρή πιθανότητα το μήνυμά μου να μη φθάσει στον προορισμό του, είναι σαν να μην έφθασε ποτέ και το αποστέλλω έχοντας εκ των προτέρων τη γνώση αυτής της σκανδαλώδους δομής¹⁴.

13. Ο de Man, επανεξετάζοντας τη σχέση της φιλοσοφίας με τη γλώσσα, κατέρριψε τον ανταγωνισμό μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας ως προς τη σύνδεσή τους με την αλήθεια και τη μυθοπλασία αντίστοιχα. Αναδεικνύοντας τα τροπολογικά μοντέλα που καθορίζουν τη γλώσσα της φιλοσοφίας, πρότεινε ότι η εξάρτησή της από τη ρητορική την καθιστά εν τέλει λογοτεχνική (βλ. Paul de Man, *Η επιστημολογία της μεταφοράς-Ανθρωπομορφισμός και τρόπος στη λυρική ποίηση*, μτφ. Κώστας Παπαδόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Άγρα, 1990, σ. 59). Η λογοτεχνία, αποδεχόμενη την εγγενή ρητορική και με συνείδηση της εγγεγραμμένης μεταφοράς εντός του λόγου της, αυτοαποδομείται με ίδια μέσα ή φέρνει στην επιφάνεια τις αντιφάσεις που τη συνιστούν (βλ. Paul de Man, «The Rhetoric of Blindness» στο *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971).

14. Πρβλ. Joseph G. Kronick, «Derrida J., The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond» (review) στο *The Review of Metaphysics*, vol. 41, no 4 (June 1988), p. 825-826 και Leslie Hill, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, New York, Cambridge University Press,

Κανείς δε συναντά τη Σεσίλια στη Ρώμη· η ποιητική τής μετάβασης ήταν μία αλληγορία, ένα οδοιπορικό από τη δυνατότητα στην τελική αδυναμία της πρόθεσης, ένα μήνυμα που δεν απεστάλη, βυθισμένο στον ωκεανό των πιθανοτήτων, αλλά που κοινοποιήθηκε σε εσάς, σε εμάς, στη Σεσίλια, ενόσω η συγκεκριμένη απεύθυνσή του έσβηνε, υποκύπτοντας στην παθολογία του προορισμού¹⁵. Η αυτοαναφορικότητα είναι στην *Τροποποίηση* η γενναία έξοδος του μυθιστορήματος απ' τις αυταπάτες του, η αποκατάσταση της γραφής ως «περιπλανώμενου παρία», με τα λόγια του Ντεριντά, «της δυτικής λογοκεντρικής παράδοσης, αποκηρυγμένης των φιλοσόφων από τον Πλάτωνα μέχρι τον Χούσερλ, λόγω της επιρρέπειάς της στην παρερμηνεία»¹⁶. Η δύναμη που ασκεί ο συγγραφέας, πολλαπλασιάζοντας τις δυνατότητες του νοήματος και αποτρέποντας την πλαστή εγγύηση ότι μπορεί ποτέ η γλώσσα να επικοινωνήσει την «αλήθεια» της είναι μία διαδικασία παραίτησης από την κυριολεξία και προσέγγισης της μεταφοράς, και κατά συνέπεια, της λογοτεχνικότητας.

«Ποιος είστε; Πού πηγαίνετε; Τι ψάχνετε; Ποιον αγαπάτε; Τι θέλετε; Τι περιμένετε; Τι αισθάνεστε; Με βλέπετε; Με ακούτε;»¹⁷, είναι οι επιθετικές ερωτήσεις που δέχεται ο ήρωας στην ταραγμένη ονειροφαντασία του. Δεν τις απαντά· αφουγκράζεται το περιεχόμενό τους, βγάζει τον εαυτό του από το καθεστώς της παραίσθησης και βήμα βήμα ομολογεί την πρόθεσή του να καταγράψει αυτό το λειψό εικοσιτετράωρο. Η *Τροποποίηση* είναι η ιστορία μιας πρόθεσης, όπως άλλωστε μία αγαθή πρόθεση ήταν και η παρούσα εισήγηση, που αποπειράθηκε να διαβάσει σε αυτό το μυθιστόρημα της συνδηλώσεις της

2007, p. 89-90. Για τη ντεριντιανή διάσταση μεταξύ των *la destination* και *l'adestination* (κατά την ομοηχία *différence* και *difference*) βλ. David Willis, «Glossary» στο Tom Cohen (επιμ.), *Jacques Derrida and the humanities. A critical reader*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 318.

15. Αν η *Τροποποίηση* δύναται να διαβαστεί ως ανοιχτή επιστολή απολογίας στη Σεσίλια (αποπροσωποποιημένη πια, καθώς εκλείπει το χαρακτηριστικό της προσωπικής ανάγνωσης) και εφόσον το δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο της αφήγησης πολλαπλασιάζει τους δυνάμει αποστολείς, εμπίπτει στη ντεριντιανή συνθήκη της απεύθυνσης με τη συνακόλουθη αποκαθίλωση της βεβαιότητας και την αποδοχή της πιθανότητας. Για το επιχείρημα της σχέσης που προκαλεί η ακολουθητέα συνθήκη της απεύθυνσης βλ. Michal Ben-Naftali, *Chronicle of Separation. On deconstruction's disillusioned love*, μτφ. Mirjam Hadar, New York, Fordham University Press, 2015, p. 43

16. Christopher Norris, *Derrida*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, p. 186.

17. Michel Butor, *Τροποποίηση*, ό.π., σ. 240. Οι ερωτήσεις αυτές οργανώνουν με σαφήνεια το καταστατικό ερώτημα ταυτότητας στο έργο του Butor, που απαντάται στα μυθιστορήματά του, δίχως να κλείνει οριστικά. Βλ. Anna Otten, «Identity and Playfulness in the Work of Michel Butor» στο *World Literature Today*, vol. 56, no 2, Michel Butor Issue (spring 1982), p. 249 & p. 245-250.

μεταφοράς. Και τελικά, ένα τρένο φθάνει ποτέ στον προορισμό του; Ή καλύτερα, ένας επιβάτης, φορτισμένος με αντίρροπες δυνάμεις, της αδράνειας και της κίνησης, αποτέλεσμα των οποίων είναι η ασταμάτητη επίδραση του χρόνου πάνω του, είναι ο ίδιος στην άφιξη, όσο και στην αναχώρησή του;

«Ο διάδρομος είναι άδειος. Κοιτάζετε το πλήθος στην αποβάθρα, βγαίνετε από το κουπέ»¹⁸. Με την παραπάνω πρόταση κλείνει το μυθιστόρημα του Μισέλ Βυτορ και ανοίγει η δυνατότητα της λογοτεχνίας, της ερμηνείας και εν τέλει της γραφής.

[...] θ' αρχίσετε να γράφετε ένα βιβλίο, για να γεμίσετε το κενό αυτών των ημερών στη Ρώμη χωρίς τη Σεσίλια που θα 'χετε απαγορεύσει στον εαυτό σας να την πλησιάσει. Ύστερα, τη Δευτέρα το βράδυ, την προκαθορισμένη ώρα και για να πάρετε το προκαθορισμένο τρένο, θα ξαναπάτε στο σταθμό, χωρίς να την έχετε δει¹⁹.

ΛΕΜΟΥΣΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

18. Michel Butor, *Τροποποίηση*, ό.π., σ. 269.

19. Στο ίδιο, σ. 260.

LES IMAGES DANS L'ÉCRITURE.
GÉOMÉTRIES DU CHAOS DANS *LITANIE D'EAU*

À Jean-François Lyotard

Dans le premier volume d'*Illustrations* Butor insère une section intitulée *Litanie d'eau*. Il s'agit d'une séquence de dix textes de longueur variable conçus comme commentaires de quinze eaux-fortes de Grégory Masurovsky¹. Les petits morceaux textuels se développent à partir d'une matrice d'organisation des scènes qui implique la déclinaison combinée de trois coordonnées formelles :

a. En premier lieu il faut remarquer l'alignement d'éléments grammaticaux dans les segments phrastiques selon des principes de dislocation et de désarticulation grâce auxquels la scène que l'auteur cherche à montrer devient un ensemble topographique fluide. Elle se profile comme le centre générateur d'une grappe d'images à partir duquel l'élan projectif de la représentation ne s'immobilise jamais², mais engendre plutôt une sorte d'espace dépouillé de toute positivité, espace clignotant, sans efficacité organisatrice, sans pouvoir de plénification³, de coordination et d'unification. De cette façon Butor parvient à nous offrir une sorte de simultanéité générale qui se développe de tous côtés pour supporter, contenir et mettre en rapport tous les êtres évoqués, sans que cela puisse aboutir à un ordre définitif et clos sur lui-même⁴. Désigner et nommer équivalent ici à rendre apparent un intervalle au cœur duquel le

1. Michel Butor, *Illustrations*, Paris, Gallimard, 1964, p. 107-189.

2. À ce propos cf. aussi Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris, éd. de Minuit, 1974, p. 9-29.

3. Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 73.

4. Dans un essai consacré à *Finnegans Wake* Butor avait déjà illustré cette méthode de travail. À cet égard cf. Michel Butor, *Répertoire I*, Paris, éd. de Minuit, 1960, p. 227.

fourmillement d'images enchevêtrées nous révèle l'existence d'un univers où l'opacité ordinaire des êtres, des lieux, des moments fait place à une certaine transparence, de telle sorte qu'en plongeant le regard dans la profondeur de cette géologie liquide nous voyons les différentes coupes de ce monde s'étagier comme les alvéoles dans une ruche d'abeilles⁵.

b. En deuxième lieu on notera l'itération d'un même élément qui se meut à travers les textes suivant un principe de multiplication indéfinie à laquelle correspond la libération progressive d'une force de dispersion qui transforme l'écriture en une sorte d'immense précipité anamorphique⁶: signes et traits dansants, labyrinthes indéfiniment déroulés, tracés de doigts, points criblant la nuit comme des impacts de balles, corps d'animaux qui deviennent saillies rocheuses. Il s'agit d'une double écriture, qui d'abord désigne des choses, puis des silhouettes, des corps abstraits, des nombres, des idées. Voici alors un texte éparpillé sans souci d'un centre et d'un plan ou d'un champ réservé à l'identification d'une logique référentielle, mais plutôt semé sur le corps de la blanche nuit de la page, confié à la mémoire d'une écriture difficile à lire parce que tout y est mélangé: bouts d'hommes, animaux entiers mais invisibles, mains, longues lignes sinueuses et barbelées, plumes géantes et couleurs, parmi lesquels l'alphabet n'est plus qu'un long repli de tunnels, de cavernes, de vouûtes⁷.

c. En dernière instance il faut souligner l'intermittence nerveuse de mots isolés, de phrases qui sillonnent la blancheur sommeillante de la page⁸ devenue désormais l'arrière-plan sur lequel voir se détacher la nervure secrète d'une sorte de faible et lacunaire dentelle d'encre, dans les volutes de laquelle on peut repérer les spasmes d'un monde qui se structure à partir d'une pulsation et d'une modulation punctiformes. Il s'agit d'un circuit de fonctionnement et de production autochtone, local, original, sur le lieu même du représenté. Butor explore ce qu'on pourrait appeler l'imaginaire pictural, c'est-à-dire le principe ou l'axe d'organisation sur lequel se constituent un espace, les plans de couleurs, des vibrations, une sensibilité de la surface, jusqu'à ce mouvement de libération du détail lequel montre ici de posséder un imaginaire et

5. Il s'agit de ce « tremblement horizontal » dont il est question dans *Répertoire IV...*, *op. cit.*, p. 79.

6. Michel Butor, *Répertoire IV...*, *op. cit.*, p. 21. En outre cf. Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, éd. de Minuit, 1968, p. 297.

7. Cf. Michel Butor, *Répertoire I...*, *op. cit.*, p. 19.

8. Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, éd. de Minuit, 1964, p. 120 et aussi *Répertoire IV...*, *op. cit.*, p. 11.

une productivité propres⁹, moment ou acte de génération d'un ensemble sans prescriptions de dimensions ou de thèmes¹⁰.

Il est bien connu que Descartes avait appris aux mathématiciens classiques la répartition du plan euclidien en quadrants, selon deux lignes coordonnées qui se rencontrent en un centre ou milieu qu'on a pu nommer origine. Il s'agissait de mettre en relation droites et points de référence à travers un langage clair et distinct, mesuré. Des événements, deux fois montrés, sont possibles si cette référence est assignée : la géométrie donne à voir, domaine de l'intuition ; l'algèbre donne à parler ou à écrire, elle est le terrain du discours. Ces deux variétés ont un voisinage commun, échangeur, par où elles coulent de l'une à l'autre : il s'agit du mot, entendu ici en termes de point de référence, lieu sans lieu, mais lieu des lieux, zéro de la mesure et du logos, origine et possibilité de la parole et de l'écrit sur les phénomènes du lieu, trou ponctuel par où les images diffusent dans l'espace, par où les choses de l'espace, indéfiniment, vont se dire ou s'écrire. La représentation devient partant discursive, se révèle à nous comme discursivité par le point fixe du mot référentiel, de telle sorte que par lui le discours est représentable : en lui, tout se résout et se condense.

Mais chez Butor le mot n'est plus un élément abstrait. Il est un facteur de l'étendue concrète, un fragment où les forces s'entrecroisent d'une manière intensive. À la fois il est de l'espace et il en est la négation¹¹ : élément spatial absent de l'espace, source de la représentation et force d'équilibre, théorique mais presque sans contenu, privé de sens, mais ce par rapport à quoi tout contenu et toute forme prennent sens, direction, position. Le mot apparaît ici alors comme facteur d'une première formalité, trou lumineux au centre mouvant, origine de toute formalité, de tout langage et de toute écriture. La représentation renvoie à lui en tant que rapport ou *logos* : représenter, c'est munir l'espace d'un réseau dont il est le pôle absent, c'est distribuer des forces autour de son appui nul. Écrire, c'est parler dans le creux de cet indicatif éluif.

Dans cette perspective, nous concentrerons notre attention sur les processus d'*imagement*¹² que l'auteur met en place afin de déchiffrer la façon dont l'image intervient dans l'écriture de Butor à travers cette fission disséminative qui transforme les séquences de *Litanie d'eau* en une espèce de machine anti-

9. Il faut relire l'article « Claude Monet ou le monde renversé » pour comprendre l'opération que Butor met en place dans *Litanies d'eau*, cf. Michel Butor, *Répertoire III...*, *op. cit.*, p. 257.

10. Cf. le texte *Transfiguration*, Michel Butor, *Répertoire IV...*, *op. cit.*, p. 332.

11. À cet égard cf. surtout dans *Répertoire I l'étude Sur les procédés de Raymond Roussel*, cf. Michel Butor, *Répertoire I...*, *op. cit.*, p. 174 et 176.

12. Marie-Claire Ropars Wuilleumier, *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, par Sophie Charlin, PUV, 2009, p. 303 et sqq.

logique où l'épanchement visuel des séries constituant les tableaux para-narratifs (ou *dysnarratifs*, d'après la formule de Deleuze¹³) va de pair avec l'explosion textuelle d'une écriture prise dans le double mouvement d'une expansion ironiquement autodestructrice. À la lumière de celle-ci les textes de *Litanie d'eau* se situent donc dans l'espace instable d'une oscillation inépuisable : d'une part l'écriture organise un réseau ouvert de répétitions, d'équivalences, d'échanges croisés entre des éléments hétérogènes qui se juxtaposent selon un principe de distribution sérielle. Celle-ci a pour but l'ordonnement d'une multiplicité et d'une multiplanarité de composantes graphiques difficilement classables et maîtrisables à l'intérieur d'un cadre logique voué à donner une représentation durable et cohérente. D'autre part l'image ne cesse de se répercuter au cœur de ces représentations tel qu'un point de fuite éparpillé, par lequel toute une réticulation mouvante d'infiltrations et d'amplifications se déploie à travers des « signes désespérés »¹⁴.

Le projet de Butor résulte maintenant plus précis : le paysage qui se meut à l'arrière-plan de ses textes tente de restituer une sorte de fluidité végétale. La nature n'est pas encore la révélation d'une présence organique, ni, dans le durcissement souterrain de ses organes végétaux, la curieuse contiguïté du végétal et du minéral. Il se produit alors, au sein de la nature une sorte d'assimilation végétale : alors que le monde « culturel » est fait d'une distribution (de choses) – il est l'espace du géométrique, de l'architectural – la nature est par contre quelque chose d'*inconnu*, le chiffre aveugle d'une réserve de significations dépourvues de toute codification préétablie. Là encore jouent des analogies spatiales : les feuilles sont opposées aux racines et se dirigent selon la verticale dans un lieu où s'abolit la pesanteur. Le monde déjoue donc la simplicité des formes et le paysage dément son organisation première au profit d'un délire des fonctions. Il renverse perpétuellement les mouvements et les attitudes de tout ce qui se situe au centre de sa structuration toujours *in fieri*.

Cette machinerie textuelle détermine une aire scénique dont la forme s'épaissit d'une signification méthodologique un peu cachée : elle parvient à définir un espace qui semble être sans points de vue, partant, un monde où le regard du sujet, ne servant à rien, est flottant, désancré. Sur le point d'exister comme espace parcouru, le monde nous oppose sa texture faite d'une suite de sédimentations, interstices, interpénétrations. Ce monde est celui d'une conscience sans fixation d'objet, d'une conscience qui assiste à l'affaiblissement

13. Gilles Deleuze, *L'image-temps. Livre noir*, Paris, éd. de Minuit, 1985, p. 132. Mais aussi Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 353.

14. Jean-Louis Schefer, *Figures peintes*, Paris, POL, 1998, p. 121.

progressif de ses puissances cognitives, donc vouée à devenir une espèce d'enveloppante transparence aveugle par laquelle des morceaux de cette nature en gestation perpétuelle surgissent à travers un défilé circulaire d'images qui semblent inaugurer le procès d'extinction de la vision subjective.

Le principe d'*imagement*¹⁵ relève donc de la capacité que détient l'image de multiplier les trajectoires simultanément offertes au libre développement des structures sérielles, à la fois concomitantes et contraires, dont l'amplitude désignerait le véritable enjeu de *Litanie d'eau*, c'est-à-dire celui de mettre en place un dispositif topologique par rapport auquel l'ouverture de l'espace de vision est corrélative d'une sorte d'érosion des dimensions plastiques des objets représentés. La discontinuité imposée par le choix d'élaborer un plan de vision dominé par l'absence de raccord direct et explicite entre les composants qui délimitent les images textuelles contribue à produire un espace autonome, à la fois auroral et nocturne, béant et clos, au sein duquel chaque entrée de scène représente une étape logique dans une recherche qui passerait de texte en texte pour y découvrir la matière même dont est faite la peinture : éclairage et couleur, tracés ou volumes, élans de lignes, éclats de surfaces, etc.

Entendue tantôt en termes de coalescences cristallines qui se déroulent selon une ramification de circuits disjonctifs – où se répètent toujours les mêmes éléments vus à partir d'angles différents et en collision –, tantôt comme une force intermittente faite d'intensités et vibrations, d'affleurements et de chutes, condensations et débordements – par où ce qui reste du sujet se projette en prolongeant le monde sur les marges de son regard –, l'image est ici une sorte de palimpseste liquide soumis à une matrice antilogique¹⁶ essentiellement dissipative, laquelle évoque la notion deleuzienne, intensément paradoxale, d'*image-mouvement*. Emprunté à Bergson mais renouant avec Zénon, précipité par Klee, relancé par Robbe-Grillet ou par Godard, ce dispositif paradoxal peut s'énoncer en termes schématiques de la façon suivante : si l'image est mouvement – comme le veut Bergson, puisqu'elle est matière, donc perception et à ce titre mémoire – alors elle défie la visibilité ; voir le mouvement, ce serait l'arrêter et substituer l'immobilité au principe de sa mobilité constitutive¹⁷.

15. /Imagement/ : il s'agit d'une « traversée transgressive des différents domaines de l'art ». À propos des relations entre écriture et image Marie-Claire Ropars-Wuilleumier choisit l'exemple de Ejzenšteïn et de ses réflexions sur la nature de l'image qui se trouvent dans *La Non-indifférente Nature*, cf. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 216. Sur les rapports Butor-Ejzenšteïn, cf. Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 93-94.

16. Cf. encore Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 337.

17. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Livre blanc*, Paris, éd. de Minuit, 1983, p. 9-22.

Le tableau textuel ne peut être que mobile, même si le mouvement échappe à la pause descriptive qu'il requiert, comme la description infirme la chose qu'elle gomme en la décrivant. Les pures descriptions se défont en même temps qu'elles se tracent. La logique dissipative du mouvement est donc celle de l'effacement : opérant par tracés et par ratures, par bifurcations, rectifications et substitutions elle devient aussi celle de l'éclatement.

L'image-mouvement introduit au cœur de la figuration l'antilogique d'une invisibilité qui serait, à la limite, constitutive de toute image : celle-ci à ce titre, lorsqu'elle se configure, serait pure défiguration de sa propre substance, infigurable par définition, sauf à laisser affleurer dans la figure elle-même les traces de cette dislocation qui la dérobe à sa propre présence. De cette façon nous avons reconnu le régime de fonctionnement de la double hélice de l'image chez Butor :

1. D'une part nous trouvons un effet de brouillages, une tache diffuse, un obscurcissement blanc qui scandent tous les passages d'une ligne à l'autre dans un même texte et d'un texte à l'autre ; il s'agit d'une fausse fixité, d'une fixité qui enraye le mouvement ; il s'agit d'un glissement qui perturbe le plan fixe de la page. Dans l'instant de la transition où deux images différentes s'associent dans une variation vibratoire – comme dans la contemplation de chacune des deux images envahies par l'autre – l'opération mentale, mêlant perception et remémoration, introduit une défiguration, propre à l'image mentale elle-même sitôt qu'elle entre dans une perception et fait donc participer celle-ci d'une sorte d'hallucination, qui brille ici comme la nervure même de toute vision. Cette hallucination est d'autant plus apparente que l'évocation de la chose perçue exhibe une clarté extrême. Elle tremble dans sa clarté, comme un mirage dans une lumière d'été. L'écriture, supplément de vision, est ici ce qui la trouble et produit une anamorphose fragile sur la ligne de partage du mobile et de l'immobile¹⁸.

2. D'autre part, un lieu est nécessaire où préparer l'avènement de l'image, la laisser flotter comme un fantôme exact, vibrant de mots qui l'enveloppent mais déjà coupée d'eux, se composant librement dans l'espace, au fil d'un temps qui se multiplie sans connaître aucun développement, temps dilaté, a-chronologique, suspendu, contemplatif, extatique. L'image vaut ici en tant que symbole et centre de tout ce qui, grâce à elle et en elle, se dissout, se décolle, se disperse

18. Butor analyse ce procédé dans un essai consacré à *La femme 100 tête* de Max Ernst, Michel Butor, *Répertoire IV...*, op. cit., p. 329. cf. aussi Lucien Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives de Lettres Modernes, n. 135, VIII 1972, p. 15-16.

et s'absente dans une sorte d'immense chambre optique où le regard se trouve réduit à son degré-zéro, comme aspiré vers un point de dislocation qui se développe en spirales selon les errances d'un œil devenu source et vecteur d'un renversement de la vision, laquelle parvient à montrer le retrait de la représentation sous l'attrait d'une image qui s'incorpore à elle sans pour autant s'y substituer. Butor met au point une structure hybride de figuration¹⁹, une sorte de formation de compromis entre la page et l'écran : à cet égard Dällenbach observe

qu'en étalant les mots et les phrases dans l'espace simultané du texte, [Butor parvient à constituer] une sorte de synopsis qui révèle l'espace que le langage couvre d'ordinaire sans le manifester. La conséquence de cette simultanéité, c'est que le lecteur, soustrait au temps univoque d'une lecture linéaire, peut lire en étoile, c'est-à-dire en tous sens, en toutes directions. Comme s'il se trouvait dans une cathédrale ou dans une ville, il lui est permis de se promener à ses risques et périls à l'intérieur de l'édifice [textuel], d'inventer des trajets et de porter l'entière responsabilité des parcours qu'il a programmés de sa propre initiative²⁰.

Par conséquent nous assistons ici à un déplacement de nos cadres cognitifs. À la géométrie projective se substitue une sorte de topologie dépolarisée très proche des *espaces hodologiques* de Kurt Lewin²¹. D'après les analyses de Michel Serres²², nous pouvons expliquer ce passage de la façon suivante : à l'intérieur de la pyramide visuelle, la géométrie projective installait l'œil au sommet du cône et nous donnait des « projections » aussi variables que les plans de section, de cercle, ellipse, hyperbole, parabole, point, droites ; l'objet lui-même n'était plus à la limite que la connexion de ses propres projections, c'est-à-dire la collection ou la série de ses propres métamorphoses.

Grâce à la topologie dépolarisée²³ des ouvrages de Butor nous découvrons une théorie des espaces qui est comme l'inverse de la géométrie projective. La source lumineuse occupe maintenant le sommet du cône, le corps projeté est l'opaque et les projections se font par reliefs ou plages d'ombre qui produisent

19. Butor offre dans son dernier *Répertoire* une illustration parfaite de cette structure hybride, cf. Michel Butor, *Répertoire V...*, op. cit., p. 243. Il s'agit de l'essai *Christian Dotremont et la neige*.

20. *Ibid.*, p. 86.

21. À cet égard cf. Pierre Kaufmann, *Kurt Lewin. Une théorie du champ dans les sciences de l'homme*, Paris, Vrin, 1968.

22. Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, 1968, surtout p. 151-206 et 348-352.

23. Cf. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 292.

une nouvelle architecture de la vision, au sein de laquelle les séquences d'images constituent la série faussement projective d'une même instance figurale, qui n'existe pas hors de ses métamorphoses. Il n'y a plus ni vérité ni apparence. Il n'y a plus ni forme invariable, ni point de vue invariable sur une forme. Il y a un point de vue qui appartient si bien à la chose que la chose ne cesse de se transformer dans un devenir identique au point de vue instable et transversal²⁴.

Les espaces hodologiques de Butor se structurent à partir d'une multiplicité de vues qui convergent vers un pôle oblique de condensation, lequel pôle se transforme en un système acentré, une sorte de *dyastème*²⁵ ayant comme contrepartie la diffraction de la vision devenue maintenant *multiplomie*, laquelle injecte dans la totalité du corps textuel une prolifération exponentielle de vecteurs perceptifs qui semblent naître des yeux saillants et à facettes des mouches.

Litanie d'eau met en place une leçon d'optique schizoïde et dispersive; elle nous expose au trompe-l'œil d'une vision qui, devenue pluri-oculaire à force de se réfléchir, ne donne plus à voir que le retournement de l'œil sur sa propre rétine, où le sujet – devenu à son tour reflet – se trouve dessaisi de tout pouvoir sur son propre regard. L'écriture passe dans l'orbite oculaire où prend forme cette *multiplomie* qui innerve maintenant la figure démultipliée de cet œil éclaté²⁶, au sein duquel l'image et la chose parviennent à coïncider grâce à un principe d'incertitude et d'indétermination qui transforme le texte en une sorte d'écran amplifié à perte de vue où l'image est à la fois le point de distorsion extrême de toute vision et le point vide où l'impersonnel s'affirme.

Pour conclure: en opérant une coupe mobile des mouvements, la page-écran de Butor ne se contente pas d'exprimer la durée d'un tout qui change, mais ne cesse de faire varier les corps, les parties, les aspects, les dimensions, les distances, les positions respectives des corps qui composent un ensemble dans l'image. L'un se fait par l'autre. C'est parce que le mouvement pur fait varier par fractionnement les éléments de l'ensemble à dénominateurs différents, c'est parce qu'il décompose et recompose l'ensemble qu'il se rapporte à un tout fondamentalement ouvert, dont le propre est de se faire sans cesse ou de changer. Toutes les surfaces se divisent, se tronquent, se décomposent, se brisent, comme on imagine qu'elles font dans l'œil à mille facettes de l'insecte.

Dans *Litanie d'eau* s'accomplit le passage définitif de la perception subjek-

24. Il s'agit, pour citer Butor lui-même, « d'une intrusion au cœur des choses », cf. Michel Butor, *Répertoire IV...*, op. cit., p. 332.

25. Michel Serres, *La distribution. Hermès IV*, Paris, éd. de Minuit, 1977, p. 49.

26. Cf. Michel Butor, *Répertoire I...*, op. cit., pp. 165166.

tive à la perception a-subjective: si pour la première les images varient par rapport à un centre de vision stable et privilégié, par contre, c'est a-subjective une perception qui se situe dans les choses, où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, perception polycentrique véhiculant un désir d'infusion et de pénétration dans le grain des objets, devenue en dernière instance infrastructure interne de fluctuations, milieu dynamique, champ de déformations qui font apparaître l'objet «derrière cette trame dans une sorte de transparence, et comme une condensation, un cristal supérieur en train de se former dans une solution déjà toute hantée de cristaux»²⁷.

Moyen privilégié pour exprimer cet état pré-subjectif ou a-subjectif de l'image est justement l'eau: voici expliqué alors le titre du texte sur lequel nous avons concentré notre attention et nos analyses. Dans ces textes Butor traite la mer non seulement comme un objet de perception particulier, mais comme un système perceptif distinct des perceptions terrestres, un langage différent du langage de la terre.

L'eau est le milieu par excellence où l'on peut extraire le mouvement de la chose mue ou la mobilité du mouvement lui-même: d'où l'importance optique et sonore de l'eau dans ces tableaux. L'abstrait liquide que Butor décèle dans *Litanie d'eau* est dès lors la promesse ou l'indication d'un autre état de perception: une perception plus qu'humaine, une perception qui n'est plus taillée sur les solides, qui n'a plus le solide pour objet, pour condition ou pour milieu. Une perception plus fine, plus vaste, une perception moléculaire propre à un œil devenu inséparable de la série qui le traverse et le fait vibrer par rapport au mouvement qui en dérive.

Dans les passages conclusifs de l'Entretien intitulé *Ongles et fleurs* Butor présente ainsi la nature expérimentale de *Litanie d'eau*:

[...] dans le texte *Litanie d'eau* [...] je voulais faire un texte marin, que dans ce texte il y ait une sorte d'équivalent du mouvement de la mer. Ce texte avait été fait pour illustrer des gravures de Grégory Mazurovsky, qui évoquent la mer. En étudiant ces gravures qui sont en noir, j'ai, pour chacune, noté un certain nombre de mots correspondant à ce qui était évoqué pour moi. Je me suis constitué un vocabulaire de verbes pouvant s'appliquer à la mer, et puis un vocabulaire de liquides [...]. Ceci m'a permis de réaliser une sorte de texte liquide, une sorte de texte coulant, coulant perpétuellement, avec des évocations, passant ainsi d'une strophe à l'autre, avec des images qui pouvaient se fondre les unes dans les autres...²⁸.

27. Michel Butor, *Répertoire IV...*, *op. cit.*, p. 335.

28. Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 183-184.

Butor voit donc dans l'eau le noyau matriciel d'un œil fluide et illimité, générateur d'une production d'images qui tendent vers une sorte de perception gazeuse dont les molécules figurales elles-mêmes se déplacent et glissent les unes sur les autres, les unes entre les autres. Les images sont ainsi la livrée d'une écriture faite d'ébranlements et de tremblements, de remous et de masses qui s'accumulent et déferlent autour d'un catalyseur optique lequel s'étoile selon les lignes brisées d'une syntaxe articulée à travers une infrastructure de vecteurs de réversibilité de la lecture²⁹ – et donc de la vision aussi – qui font de *Litanie d'eau* une sorte de cosmogonie fossile de ce que Michel Serres appelait le *réel-nuage*³⁰.

CRIVELLA GIUSEPPE

Société Philosophique de Bourgogne
Dijon – France

29. À ce propos cf. Michel Butor, *Répertoire IV...*, *op. cit.*, p. 92.

30. Michel Serres, *La distribution. Hermès IV*, *op. cit.*, p. 40.

HUGO PAR MICHEL BUTOR : TRANSARTIALITÉ ET SUBVERSIVITÉ D'UNE (RE)LECTURE

En 2002, année du bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, Claude Millet – grande spécialiste de Hugo – a présenté une *Anthologie* des œuvres poétiques¹. Dans la préface elle expose les critères de son choix et justifie, en quelque sorte, la nécessité d'une nouvelle anthologie au vingt et unième siècle en citant ce que Romain Rolland a écrit en 1935 (l'année du cinquantenaire de la mort du poète) : « Le Victor Hugo que j'ai 'connu', n'est point celui que connaît, ou méconnaît l'âge présent »². Et Claude Millet conclut : « Romain Rolland avait raison : chaque époque se crée 'son' Victor Hugo [...]. Toute anthologie est le produit de son temps, en même temps que s'expriment forcément, [...] les goûts personnels de l'anthologiste, formés par son histoire »³.

Quelques années plus tard, au mois de mars 2016, Michel Butor, lecteur fervent et critique lucide de Victor Hugo, publie un volume de pages choisies de l'œuvre de Hugo aux éditions Buchet-Chastel sous le titre : *Hugo par Michel Butor* dans la série « Les auteurs de ma vie ».

Dans une interview qui a suivi peu après la publication, Butor explique sa prédilection pour Hugo, donnant une réponse d'une spontanéité désarmante :

1. NOTICE

Pour servir au besoin de l'intervention, nous avons intercalé les images qui ont accompagné le texte prononcé lors du colloque. Néanmoins, pour une reproduction plus fidèle, nous renvoyons le lecteur au livre intitulé *Hugo par Michel Butor*, dans la série Buchet.Chastel « Les auteurs de ma vie », Paris, 2016, où toutes les images sont incluses.

Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, Anthologie établie, annotée et préfacée par Claude Millet, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2002.

2. *Ibid.*, p.7.

3. *Ibid.*, p. 32.

« Hugo est fascinant »⁴. Le volume s'ouvre par une apologie et se complète par l'image du lecteur-bon nageur, prêt à plonger dans l'ensemble de l'œuvre : « Je n'aime pas les anthologies. Je veux nager dans l'immensité du texte, l'explorer dans toutes ses dimensions »⁵ et il va naviguer dans cette œuvre immense que Victor Hugo « nomme aussi océan »⁶. Michel Butor voulait faire découvrir aux lecteurs des pages nouvelles de Hugo, pas nécessairement les plus belles, mais celles qui sont refoulées dans le silence et l'oubli. Et Butor a fait un travail inventif d'archéologue. « Il a fouillé » dans les cartons « du grenier hugolien »⁷ et nous a livré un trésor d'extraits inconnus et surprenants qui éclairent et complètent l'œuvre publiée.

« Hugo est débordant »⁸ dit Butor, tenant compte du vaste corpus romanesque et du nombre de pages – parfois des centaines – qui sont exclues de l'édition définitive, soit pour des raisons d'« économie », soit pour éviter la censure. « Le texte censuré est pour nous [dit Butor] plus beau, plus audacieux que les autres » et il ajoute : « Chacune des grandes œuvres est ainsi accompagnée d'un reliquat »⁹.

La subversivité du volume présenté consiste en grande partie à cette re-lecture exploratoire proposée par Butor qui enrichit notre connaissance de cette œuvre gigantesque et vertigineuse de Hugo par l'insertion dans le corpus textuel des reliquats. Du grenier hugolien Butor sort « toujours les mains pleines »¹⁰ et il nous offre de cette source inépuisable de belles pages littéraires et critiques. De la création romanesque il met au jour deux reliquats : un extrait des *Misérables* intitulé « Patron-minette » et un extrait de *Quatre-vingt-treize* portant le titre « Marat ». Les pages critiques abondent dans la production hugolienne et une partie de cet « océan critique » a trouvé sa place dans le volume. Ce sont des reliquats des passages extraordinaires de la préface que Victor Hugo a écrite pour la traduction de William Shakespeare réalisée par son fils François-Victor.

Fidèle au pacte de lecture qu'il expose dans le « Préambule » : « donner envie » au lecteur de connaître, de découvrir des pages d'« une œuvre aussi vaste

4. Voir l'interview de Michel Butor sur France 5, à l'émission de François Busnel « La Grande Librairie », https://www.youtube.com/watch?v=Y_mkNzut7RE.

5. *Hugo par Michel Butor*, pages choisies par Michel Butor (Éd. scientifique), Paris, éd. Buchet-Chastel, « Les auteurs de ma vie », 2016 (« Préambule » de Michel Butor), p. 7.

6. Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 31.

7. *Hugo par Michel Butor*, op. cit. (« Préambule » de Michel Butor), p. 8.

8. *Ibid.*, p. 81.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.* (« Préambule »), p. 8.

que celle de Hugo »¹¹, Butor présente des passages d'une tonalité et d'une modalité variées avec la même ingénuité qu'un architecte construisant une œuvre monumentale. Des textes critiques des extraits littéraires, quelquefois assez longs et peu connus, comme la méditation sur le cirque de Gavarnie qui est le prélude de *Dieu*, les scènes quasi-privées de son expérience des tables tournantes à Jersey et des séances spirites, ainsi que deux contes que « le grand-père » improvisait pour ses petits-enfants, subvertissent la structure habituelle d'une anthologie, d'autant plus qu'elle incorpore des dessins hugoliens.

Butor incite le lecteur à ré-inventer et à recomposer une image non plus figée et fragmentée de l'œuvre hugolienne, mais une image fluide, en devenir qui tiendra en considération ce que Butor appelle « littérature dormante »¹², littérature qui contient selon Mireille Calle-Gruber « les notes préparatoires et les brouillons [de Butor], une zone touchant la sphère familiale »¹³.

Le volume est composé de six parties numérotées en lettres latines dans l'ordre suivant : Poésie, Théâtre, Roman, Critique, Alentours, Dessins. Ce qui est étonnant et révélateur des intentions de Michel Butor, c'est l'énumération en continu des subdivisions de 1 à 21. À ce dernier numéro correspond le cahier de dessins, faisant ainsi partie intégrante du corpus textuel. Il s'instaure dès lors une relation intertextuelle entre les deux formes « textuelles », où « 'le texte' sera pris au sens large d'un ensemble cohérent de signes »¹⁴; et il peut, par conséquent, se référer aux signes non-verbaux.

Or, Butor envisage l'œuvre hugolienne comme une unité indissociable. Les seize dessins sont interprétés par Butor comme un intertexte de l'écriture hugolienne. Dans la brève mais très éclaircissante présentation des dessins il constate qu'il « s'agit d'une activité privée étroitement liée à son écriture, une sorte de laboratoire de l'imaginaire »¹⁵.

Butor se laisse aller par Hugo, car ils sont noués par des affinités électives qui émergent de leur conception inter-artistique de la littérature. Le dialogisme entre les différentes formes de l'Art et la transgression des genres consti-

11. *Ibid.*, p. 7-8.

12. Mireille Calle-Gruber, « Les brouillons brouillés de Michel Butor », in Amir Bilgari et Henri Desoubieux (dir), *Dix-huit Lustres Hommages à Michel Butor*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 62.

13. *Ibid.*, p. 61.

14. Jean Peytard, *Mikhail Bakhtine Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Référence », 1995, p. 97. (J. Peytard se réfère à l'étude de Bakhtine « Le problème du texte » dans *Esthétique de la création verbale*, traduit en français par Alfreda Aucouturier, préface de T. Todorov, Paris, Gallimard, 1984.

15. *Hugo par Michel Butor*, op. cit., p. 159.

tuent un concept fondamental commun. Je dirais même que c'est plus qu'un concept ; c'est une vision du monde, une façon de concevoir la création.

Roland Barthes, dans la *Théorie du texte* (1974) a signalé la délibération et l'interaction des genres et des formes artistiques :

Si la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c'est parce qu'elle ne considère plus les œuvres comme de simples 'messages', ou même des 'énoncés' (c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des *énonciations*, à travers lesquelles, le sujet continue à se débattre : ce sujet est celui de l'auteur sans doute, mais aussi du lecteur¹⁶.

Les brouillons des « Illuminations » de Butor, remarque Mireille Calle-Gruber, « brouillent les frontières entre les genres, les formes, les identités, les fonctions »¹⁷. N'est-ce pas cette liberté de concevoir la création, au-delà de toute convention et contrainte qui attire Butor vers celui qu'il reconnaît comme l'« Auteur de sa vie » ? Et n'est-ce pas cette *Anthologie* une occasion pour Butor de modeler son autoportrait en dessinant le portrait de Hugo ? Aujourd'hui nous trouvons, constate Butor, que son génie se manifeste dans les dessins autant que dans ses œuvres littéraires¹⁸. En effet, « dessins et écrits participent de la même esthétique et sont les fruits d'une seule et même imagination. [...] de là, entre les uns et les autres, une multitude d'analogies superficielles ou révélatrices »¹⁹.

Dans la section « Poésie » qui inaugure le volume, les six poèmes choisis sont d'une diversité thématique et formelle et manifestent les préoccupations esthétiques de Michel Butor : l'image poétique est validée par son dialogue avec les arts plastiques et la musique, c'est-à-dire par son rapport de transartialité – pour emprunter un terme qui traduit et élargit le concept bakhtinien du dialogisme entre les différentes formes d'art.

Le poème « Djinns » des *Orientales* est mis en tête de la section. L'architecture du poème et sa tension musicale convergent avec l'esthétique butorienne et témoignent de son souci de visualiser l'image poétique et de transformer « le langage sonore »²⁰ en un poème symphonique. Ce n'est pas un hasard

16. Roland Barthes, « Théorie du texte » in *Œuvres complètes*, tome IV, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 455.

17. Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 63.

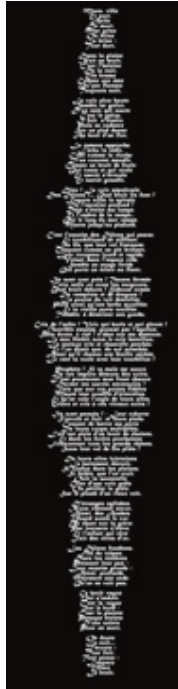
18. *Hugo par Michel Butor*, *op. cit.*, p. 159.

19. Pierre Georgel, *Victor Hugo Dessins*, Hors Série Découvertes Gallimard/SCÉRÉN – CNDP, 2002.

20. Else Jongeneel, « À l'école de la peinture avec Michel Butor », in Amir Bilgari et Henri Desoubreaux (dir.), *Dix-huit Lustres, Hommages à Michel Butor*, *op. cit.*, p. 122.

si Butor présente le poème par un terme musical: «crescendo-decrescendo» et par une référence à la symphonie de Moussorgski « Une nuit au mont Chauve » composé en 1865: «Crescendo-decrescendo. C'est comme une nuit sur le mont Chauve. Ce texte est caractéristique du souci plastique de Hugo. Il a voulu un texte qui soit un dessin, un calligramme»²¹.

L'image poétique dialogue avec l'image plastique et l'image sonore. Hugo a élaboré des formes à partir des mots. En effet, il a modelé la forme du texte poétique sur le nombre de syllabes de chaque vers, suivant une augmentation progressive de la longueur des vers composés par 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 syllabes, et ensuite, une diminution progressive de la longueur des vers dans une sorte d'image miroitée: 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2.



La même sensibilité pour la sonorité, la musicalité et la cadence «guide» Butor dans son choix des poèmes de toute la section. Soucieux aussi de la ponctuation, il nous fait partager un poème rythmé «Le parricide» où l'abondance des points-virgules donne au texte une fluidité et un rythme comparable à un mouvement respiratoire.

21. *Hugo par Michel Butor, op. cit.*, p. 15.

Les deux derniers poèmes sont extraits du recueil *L'Art d'être grand-père*²² et les critères du choix sont évidents. « Fenêtres ouvertes » est un poème construit à partir des images auditives et visuelles, ce qui charme Butor. Du verbe poétique jaillissent toutes sortes d'images. Hugo met en dialogue texte et image dans un amalgame de lettres, de sons, de touches picturales.

Et dans « Les griffonnages de l'écolier », le grand-père « expose » au lecteur les dessins enfantins de son petit-fils (qui sont en réalité ceux de son fils aîné Charles-Victor). Nous citons un très beau vers qui révèle la force générique de l'art :

Partout la main du rêve a tracé le dessin

Hugo dessinait avec ses enfants, ces jeunes écoliers. Lui-même, « sans aucune préparation au dessin que les rudiments reçus à l'école [...] se forme auprès de ses amis peintres et maîtrise rapidement techniques et matériaux traditionnels »²³.

En introduisant le lecteur au cahier des dessins, Butor nous fait sentir sa profonde affection et son adoration pour Hugo et la polyvalence de son génie : « Hugo est un immense dessinateur [...]. Les dessins de Hugo conserveront quelque chose de génialement enfantin, en particulier dans l'utilisation de techniques hétérodoxes »²⁴.

Parmi les seize dessins que Butor a sélectionnés de l'atelier hugolien, deux convergent avec les aspirations butoriennes étant donné l'importance qu'il accorde au rôle de la signature et du monogramme²⁵. Dans le dessin « Marine terrasse » tracé sur papier, les monogrammes entrelacés de Victor Hugo et de Juliette Drouet ainsi que les lettres au bas du dessin s'inscrivent dans l'espace pictural et rappellent « l'écriture peinte »²⁶ de Butor.

22. Michel Butor a préfacé une récente réédition de *L'Art d'être grand-père*, édition de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 2016.

23. Pierre Georgel, *Victor Hugo Dessins*, op. cit.

24. *Hugo par Michel Butor*, op. cit., p. 35.

25. Michel Butor, *Les mots dans la peinture* (sections 27-35), Genève, Skira, 1969.

26. *Ibid.* (couverture du livre).



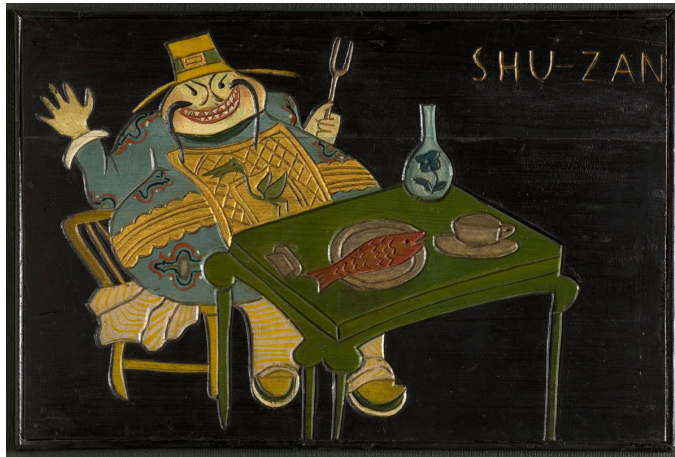
« Hugo a pratiqué aussi le rébus, rébus purement visuel ou associé aux jeux de mots »²⁷. Le « Rébus amoureux pour Léonie d'Aunet » est un excellent exemple de la conception graphique de la peinture. Les monogrammes de Léonie Aunet et de Victor Hugo – le « H » qui est renversé et le « V » vaincu par la lettre amoureuse mais aussi l'inscription sur une barre d'écriture où l'on peut lire Victrix « victorieuse »²⁸ – transforment le papier du dessin en une surface où sont étalées les lettres dans une mise en abyme.



27. *La Cime du rêve – Les surréalistes et Victor Hugo*, Paris, Musées, 2014 (voir « Jeux de mots, jeux graphiques », p. 110).

28. *Hugo par Michel Butor*, op. cit., p. 160.

Dernier fait remarquable, Butor initie le lecteur à l'univers hugolien avec un poème d'une plasticité incontestable: «Djinns» et ferme le cercle de sa présentation avec un panneau intitulé «SHU-ZAN» en bois incisé et peint qui décore la salle à manger de la maison de Juliette Drouet à Guernesey. Le matériel n'est plus le papier mais le bois pyrogravé et peint de scènes humoristiques. «Le papier ne lui suffit pas»²⁹ écrit Butor, et je dirais que Hugo retourne à la matière originelle du papier, c'est-à-dire au bois.



Je voudrais traverser, à mon tour, les frontières culturelles et temporelles et citer ce qu'un philosophe de l'antiquité grecque, Simonide de Céos, nous a laissé sous la forme d'un proverbe. Il convient à Victor Hugo qui écrivait en dessinant et dessinait en écrivant :

τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν,
τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν
ΣΙΜΩΝΙΔΗΣ Ο ΚΕΙΟΣ, *De gloria Atheniensium*, III, 346f-347d

la peinture est poésie muette
et la poésie est peinture qui parle

KARATSINIDOU CHRYSSI
Université Aristote de Thessalonique
Grèce

29. *Ibid.*, p. 161.

« ENSEIGNEZ-MOI L'INVENTION DU LANGAGE
PERPÉTUELLEMENT À RÉINVENTER » :
L'ALCHIMIE DU VERBE BUTORIEN

« Il est toujours vrai qu'un poème est une "alchimie du verbe". Mais cette alchimie, à la différence de l'autre, est une pensée, une pensée de ce qu'il y a, en tant que "là" désormais suspendu aux puissances d'évidement et de suscitation de la langue »¹, affirme Alain Badiou, soutenant que « d'une poétique fondatrice (celle de Platon), se tirent de nouvelles méthodes de la pensée poétique, une nouvelle prospection des ressources de la langue, et non pas seulement la délectation d'un éclat de présence »². Le poème se donne alors comme la pensée d'une vérité exprimée par l'exploitation des potentialités de la langue et devient ainsi « forçage de la langue par l'avènement d'une "autre" langue à la fois immanente et créée »³. Partant de ce principe théorique, nous tenterons d'aborder des aspects de l'invention du langage chez Butor, interroger sa techné poétique en tant que « forçage de la langue » qui amènerait à l'« avènement » d'une autre langue, pour illustrer son souci permanent d'un langage « toujours à réinventer ».

Jean-Michel Maulpoix, dans une anthologie récemment publiée, tient que l'écriture poétique de Michel Butor, « émancipée des conventions du roman », a « variété et fantaisie [comme] deux maîtres mots »⁴. Il parle « d'un homme-langue, revêtant tour à tour toute sorte de tenues », qui ajuste « des dispositifs » ou « des situations de langue ». Maulpoix insiste de cette manière sur l'inventivité et la liberté, deux caractéristiques éminentes de cette poésie, qui « décline

1. Alain Badiou, *Que pense le poème?*, Paris, Nous, 2016, p. 70.

2. *Ibid.*, p. 72.

3. *Ibid.*

4. Michel Butor, *Par le temps qui court*, choix de Michel Butor, préface de Jean-Michel Maulpoix et texte de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2016, p. 9-10.

un jubilatoire «il y a», affirmé et réaffirmé malgré tout ce qui s'y oppose et voudrait le nier»⁵.

L'invention du langage, prend chez Butor, nous le savons bien, des dimensions inédites, par les séries des termes juxtaposés, des galeries de mots, fondées sur l'incantation provoquée par les assonances, censées produire du sens, ou encore par des voisinages inattendus de mots, par des citations ou des réécritures, par la déconstruction de la langue et sa reconstruction. Autant de pratiques, parfois à la rabelaisienne, qui sont par ailleurs commentées et analysées par les spécialistes de l'auteur. Autant de techniques également, soutenues par les dispositions typographiques qui transforment l'espace neutre de la page blanche, en espace expressif, porteur ou co-élaborateur de présence.

Or, le «forçage de la langue», selon le mot de Badiou, témoignerait d'un effort obstiné dans l'art poétique de Butor. Tout est ou devient matière première sous la plume du poète qui n'hésite pas à exploiter des termes, considérés anti-poétiques, qu'il voue cependant à un avenir poétique, grâce au milieu verbal auquel il les insère. La poétisation de la langue prend ainsi un premier aspect d'élaboration alchimique, dont l'effet, souvent déconcertant, oscille entre l'illumination d'un concept et la création d'une image inattendue du monde offert au poète et toujours ouvert à son onirisme, à une mise en verbe enfin d'une vérité à explorer et à énoncer. Soucieux de mettre en contact l'homme et le monde, de réconcilier les mots et les choses, et considérant la poésie comme «cette garantie retrouvée du sens des mots et de la conservation des paroles»⁶, Butor se tourne vers les sciences qui lui parlent du monde moderne et qui pourraient lui fournir le matériau verbal pour l'énoncer pleinement, mais toujours poétiquement, à travers un échange et même un mélange des matières et des qualités. Nous nous bornerons ici à ce type particulier d'échange/mélange de la parole poétique et de la parole scientifique.

Dans son laboratoire d'alchimiste, Butor réalise en effet ses poèmes, pour affirmer ce nouveau «il y a», pour tirer l'or de la pierre, chaque fois qu'il voit «le coucher d'une strophe / Entre les huiles inférieures et supérieures», ou encore «des courants de textes visqueux / Se désirer se baiser se démêler»⁷. Pour un poète comme Butor, le cosmique vient ainsi s'installer dans la page de l'écriture, les textes se substantialisent dynamiquement et l'imaginaire de la

5. Voir *ibid.*, p. 10-12.

6. Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 18.

7. Michel Butor, *Œuvres Complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, v. IV, *Poésie 1*, Illuminations IV, p. 828.

matière⁸ apporte son support, quasi érotique, à la représentation du processus créateur qui se déploie dans le poème.

S'il s'intéresse à démêler des textes visqueux, il se voue pareillement à mêler des textes, des vocabulaires, des termes, « en explorateur des langues et des imaginaires, en orpailleur du verbe », pour reprendre les termes de Mireille Calle-Gruber⁹. En tant que chimiste ou alchimiste, il expérimente soigneusement sur la matière de la langue scientifique, ayant déjà affirmé le lien étroit qui unit, ou devrait unir, la poésie et la science, leur dépendance réciproque. Il dit précisément dans la leçon de poésie, intitulée « Poésie et science » :

La poésie tente de mettre en ordre les conflits entre les anciennes pensées religieuses et les nouvelles pensées scientifiques. Elle creuse le lit d'une nouvelle science. [...] La poésie apporte à celle-ci une matière essentielle¹⁰.

Et à propos du texte poétique, il explique :

Il ne se considère jamais comme suffisant. Il va toujours appeler une autre poésie. Il sera toujours en confrontation avec le langage quotidien ou les langages spécialisés dans n'importe quels domaines et il explorera toujours ces régions. Il appellera toujours une autre poésie et une autre science. Il va perpétuellement montrer que nous ne nous connaissons pas nous-mêmes, que nous commençons seulement¹¹.

De cette exploration prend naissance, dans les textes butoriens, une osmose, une fusion des langages, où la terminologie scientifique reflète, par endroits, le processus adopté dans l'élaboration poétique. Tantôt la science lui inspire les titres des trois parties de l'ouvrage *Travaux d'approche* dédié aux surréalistes, titres évoquant « l'ère tertiaire en paléontologie : Éocène, Miocène, Pliocène », mais elle s'insère aussi aux textes¹². Le choix devient d'autant plus significatif que cet ouvrage constitue en quelque sorte le certificat de naissance du poète Butor, qui s'affiche poète pour la première fois sur la couverture de l'édition chez Gallimard, en 1972¹³. Tantôt la science devient prétexte et pré-texte inter-

8. N'oublions pas par ailleurs que Butor avoue sa reconnaissance à son professeur Gaston Bachelard.

9. Michel Butor, *Par le temps qui court*, *op.cit.*, p. 23.

10. Michel Butor, *L'Utilité poétique*, Paris, Circé, 1995, p. 81.

11. *Ibid.*, p. 82.

12. Michel Butor, *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p. 473. À titre d'exemple, on peut citer la pièce « Blues des projets » (p. 557-593) et quelques expressions utilisées : « je suis un spermatozoïde dans tous ses états », « le coléoptère arlequin », « les aurores boréales géométrisées » (p. 562).

13. Voir *ibid.*, p. 474. François Aubral explique le choix de ces titres en soutenant que « ce titre montre combien Michel Butor ressent les différents états de son écriture comme l'histoire

textuel, lui dévoilant la synthèse indispensable, matrice de formes et d'images à exploiter, mobilisant son imagination pour illustrer l'œuvre d'un artiste¹⁴. Sa « Ballade de l'écharpe d'Iris », composée pour Vincent Bioulès, réalise « un texte en rayures, un spectre avec ses bandes, comme ceux qui nous permettent d'analyser la substance des étoiles. Les couleurs se mélange[nt] de plus en plus pour produire une lumière blanche dans la nuit, reproduisant la fameuse expérience du disque de Newton », explique le poète¹⁵ et étale ses mots-couleurs, son spectre poétique :

Bleu puis bleu dans le vert puis bleu dans brun vif
Vert puis bleu dans brun sur jaune vif vert puis
Bleu dans brun sur rouge vif vert puis bleu...

Et ainsi de suite, pour passer par l'indigo et le violet, mais par le sang et les ténèbres également, les larmes et les cris et le silence, la « vive angoisse » et « le drap douloureux », pour enfin parvenir à « la peau lumineuse qui attend son amant »¹⁶. Image finale qui essuie toutes les angoisses et toutes les ténèbres, en les incorporant cependant, cette peau-disque de Newton, cette peau-arc-en-ciel se transforme en condensation de toutes les couleurs et de toutes les sensations humaines, traduisant l'attente et la plénitude.

Dans la « Ballade du tremblement de ciel »¹⁷, composée pour une exposition ayant comme sujet les images de l'astronomie moderne, outre l'inter-texte baudelairien¹⁸ qui forme une sorte de réseau tissé tout au long du texte, l'imaginaire butorien associe l'univers à la beauté, à l'émoi, au rêve, dans des vers qui, à la fin de chaque strophe, rayonnent d'une lumière onirique et scientifique à la fois. Je cite :

Aux bois dormants de l'univers la beauté met à nu ses atomes.
Aux feux dormants de l'univers l'émoi met à nu ses fibrilles (Élément de la

d'une stratification lente, pour ainsi dire géologique, ayant la langue pour matière première et susceptible d'évoluer par sédimentation, tassements, plissements ou éboulements brusques, ruptures et chocs. En quelque sorte, tout est possible sur ce terrain », *Michel Butor*, Paris, Seghers, 1973, p. 16.

14. Dans sa « Ballade du photographe », l'utilisation du vocabulaire scientifique intervient à la notice de présentation « distiller ses élixirs de visages », pour préparer l'image finale de l'artiste en tant qu'« alchimiste d'ombre » (*Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 891, 893).

15. *Ibid.*, p. 1004.

16. *Ibid.*, p.1004-1006.

17. *Ibid.*, p.1046-1047.

18. Les vers « Par-delà les soleils par-delà les éthers » et « Avec une indicible mâle et femelle volupté » en sont des preuves suffisantes.

structure fine de la chromosphère solaire)

Aux énergies dormantes de l'univers le rêve met à nu ses matières.

La poésie de Butor est « la chance de rencontres exorbitantes [...] l'événement, toujours singulier, qui advient à la croisée des arts et des lettres », nous assure Calle-Gruber¹⁹. Mais, par un mouvement analogue, elle devient, pareillement, le produit d'une réaction chimique où, selon la même critique, « les textes ainsi conjugués deviennent réactifs comme les substances dans l'éprouvette du chimiste. Ils se transforment mutuellement; se mettent à "jouer, à dialoguer ensemble, à déteindre les uns les autres" »²⁰. C'est le cas lorsque Butor procède à la poétisation des concepts cartésiens, pour illustrer le catalogue d'une exposition d'œuvres très conceptuelles, comme il explique. Le procédé consistait à un découpage des passages tirés du *Discours de la Méthode* et du *Traité des Météores* de Descartes, suivi d'un collage, dont est sortie sa *Matière subtile*²¹, où le « discours » devient « parole poétique », illustration parfaite de la méthode des chimistes qui, à partir de deux éléments ou de deux matières premières, procèdent à la création d'un élément nouveau. Transposant, en effet, les concepts scientifiques au domaine de la prosodie, en les mélangeant et les aménageant, il rapproche « deux régions de la réalité profondément éloignées l'une de l'autre », il trouve « ce qui les rassemble, ce qui ici peut être nommé avec un mot qui était là », jouant avec les métaphores, méthode propre au laboratoire poétique. Du résultat vraiment surprenant je ne cite que deux strophes, à titre d'exemple :

Et cette même nuit au temps de la vendange,
j'ai découvert ce passage où il est question
d'une matière fort subtile et fort fluide
qui s'étendrait sans interruption
depuis les astres jusqu'à nous,

Semblable au vin
parmi les grappes dans la cuve,
et c'est cette enivrante matière
que depuis lors j'essaie de capter
et d'appriivoiser.²²

Pratique intertextuelle, décidément, dont la production textuelle, tout en restant intimement liée à son hypo-texte, dont on peut reconnaître les traces,

19. Michel Butor, *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 12.

20. *Ibid.*, p. 18.

21. Voir, Michel Butor, *L'Utilité poétique, op.cit.*, p. 65.

22. *Ibid.*, p. 70. Voir aussi « Ressac », dans *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 913.

s'affirme texte nouveau et indépendant. De nature même fort différente de celle de son hypo-texte, la *Matière subtile* n'est en fait créée que pour illustrer l'affinité de la science, l'astrologie ici en question, et de la poésie. Résultat non de moindre importance, le poète revient aux modes d'expression scientifique des présocratiques, renouvelant simultanément la méthode, fait évoqué d'abord par le sous-titre de son texte théorique, « Poésie et Science ou De la nature des choses », emprunté, selon le poète, à Lucrèce, mais initialement rencontré aux œuvres d'Empédocle et de Parménide²³. Par ailleurs, la dernière phrase du texte souligne poétiquement cette idée, puisque, « science et poésie se tendent les mains dans l'inspiration d'Uranie »²⁴. Mais, parallèlement, par l'exploitation qu'il fait des énoncés scientifiques, le poète accède au renouvellement du langage dans l'espace du poème, où ces mêmes énoncés réussissent finalement, Butor nous en assure, à « nous apparaître peu à peu comme toutes différentes de ce qu'elles semblaient d'abord [...] transfiguré[e]s par la lumière des formes fortes [pour] luire d'une phosphorescence inattendue »²⁵.

Ce voisinage heureux de deux langages apparemment lointains et étrangers est par ailleurs soutenu, lors d'une interview de 2007, où le poète développe sa conception relative au lien quasi nécessaire qui devrait unir la science et la poésie, en tant que « branches du savoir », pour donner naissance à une poésie scientifique qu'il identifie par ailleurs à la poésie didactique, soucieux comme il est du profit du savoir vulgarisé qui pourrait être tiré de cette manière, pour notre monde « qui bouge et nous avons aussi le sentiment qu'il s'écroule de partout »²⁶.

D'un autre point de vue, la notion de l'alchimie du verbe chez Butor, pour-

23. *De la nature* est le titre des ouvrages respectifs de deux anciens philosophes.

24. Michel Butor, *L'Utilité poétique*, *op.cit.*, p. 82.

25. Michel Butor, *Répertoire II*, *op.cit.*, p. 24.

26. « J'essaie de faire une poésie épique et didactique. Les épopées sont de la poésie épique, entre l'histoire et le mythe comme *L'Iliade* ou *La chanson de Roland*. À travers ces récits, toute une population essaie de prendre conscience d'elle-même. Je pense qu'en ce moment nous avons besoin de comprendre ce qui nous arrive. Nous sommes dans un monde qui bouge et nous avons aussi le sentiment qu'il s'écroule de partout. Alors les historiens sont très utiles pour nous éclairer, mais cela ne suffit pas. Ce travail préalable ne peut être fait que par la poésie. Et c'est la poésie épique, celle qui raconte l'Histoire, avec bien sûr ses obliques et sa part de fiction. Et une poésie didactique, c'est-à-dire une poésie scientifique. Car la science regorge de capacités poétiques tout à fait extraordinaires dont les savants eux-mêmes n'ont pas toujours conscience. C'est une des raisons pour lesquelles ils ont tellement de difficultés à vulgariser leurs travaux et à saisir ce qui peut les relier à d'autres branches du savoir comme la poésie ».

<http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Michel-Butor-135261> (Date de dernière consultation 9/5/17).

rait dépasser même le sens poétologique, pour refléter une relation intime entre alchimie et poésie, si nous considérons l'attrait qu'exerce sur lui le langage alchimique, qu'il traite d'«éblouissant langage»²⁷, dans *Répertoire I*, en lui reconnaissant des qualités qu'on oserait assimiler à celles du langage poétique :

Le langage alchimique est un instrument d'une extrême souplesse, qui permet de décrire des opérations avec précision tout en les situant par rapport à une conception générale de la réalité. C'est ce qui fait sa difficulté et son intérêt. Le lecteur, qui veut comprendre l'emploi d'un seul mot dans un passage précis, ne peut y parvenir qu'en reconstituant peu à peu une architecture mentale ancienne. Il oblige ainsi au réveil des régions de conscience obscurcies²⁸.

Si, dans ce texte, on remplaçait le terme «alchimique» par «poétique», on aurait, croyons-nous, la définition du langage poétique. Car, en effet, pour se dire, pour s'écrire, la pensée poétique culmine pareillement entre une réminiscence et une nostalgie, puisque son mouvement, selon la pensée de Butor, «d'abord retour vers un certain passé perdu, va être indéfiniment renvoyé plus loin, à tel point qu'il ne pourra trouver de repos qu'en dehors du monde et du temps, [...] dans une utopie ou une "uchronie" dans cet en dehors de l'histoire qui va se présenter comme "ce que nous désirons"» et qu'il appelle lui-même «l'âge d'or»²⁹. Outre qu'il projette cet «il y a» dont parle Badiou, cette conception de la poésie s'ouvre vers un dehors qui n'est pas sans nous rappeler l'*Arrière Pays* de Bonnefoy, avec sa réminiscence à lui d'un passé perdu, de la langue et de la conscience de la langue cette fois.

Le poète, en bon alchimiste, non seulement du verbe, mais également de la réalité humaine qui dépend des mots, envisage la création de cette utopie, de cette uchronie, «prépare des jours meilleurs»³⁰, dirions-nous, pour citer Hugo, poète si cher à Butor. Illusion poétique, mythe moderne ou mythe renouvelé, la construction du poète aspire à incarner les caractéristiques d'un âge d'or, d'une époque à jamais perdue mais inlassablement recherchée. «Il faut perpétuellement oublier ce qui était vrai hier, pour ne plus retenir que ce qui est vrai aujourd'hui»³¹, affirme notre poète, proclamant le renouvellement de la réalité au moyen d'un langage pareillement renouvelé qui puisse,

27. Michel Butor, *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 13.

28. *Ibid.*, p. 19.

29. Michel Butor, *Répertoire II*, *op.cit.*, p. 18, 19.

30. Victor Hugo, «Fonction du poète», *Les rayons et les ombres*, dans *Œuvres Poétiques*, t. 1, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 1023-1031.

31. Michel Butor, *Répertoire II*, *op.cit.*, p. 15.

cependant, gagner un statut consacré sans risquer de « se défaire, s'effiloche aussi facilement qu'à l'habitude »³². À partir des moments, endroits, hommes et femmes merveilleux qu'il isole dans sa vie, le poète, selon Butor, « va essayer de reconstituer un âge d'or perdu, [...] un paradis perdu, une vie antérieure, un temps à retrouver, en les tissant les uns aux autres, par la chaîne d'une prosodie »³³. Cette chaîne, au lieu d'assujettir, libère des potentialités de relier la réalité par des réseaux de relation novateurs, la prosodie étant en effet la pierre de touche, métaphoriquement et au sens propre, qui permet d'extraire de la vie et du langage la matière pure, à savoir la vérité profonde et l'essence des mots qui lui garantiront la construction de la nouvelle époque. C'est en considérant autrement les mots, en les interrogeant, en les voyant autrement³⁴, en les combinant autrement pour les faire cohabiter dans la forme prosodique choisie, que le poète parvient à « capter quelque chose à quoi il ne pensait pas auparavant »³⁵, ou, pour emprunter encore une expression à Badiou, à « faire surgir de la langue une venue en présence antérieurement impossible »³⁶. Le monde entier [alors] apparaîtra autrement »³⁷, nous assure Butor. Un tel monde apparaîtrait, effectivement, lorsque lui-même s'exprime de la manière suivante :

J'ai cueilli des fleurs minérales
 au bord des bassins des geysers
 pour alimenter mes vergers
 alchimiques en greffons drus
 afin d'obtenir les agrumes
 dont se délectent les dragons
 veillant autour de mes trésors
 convoités par les gens en place
 que leurs espions ont alertés
 [...]
 J'ai cueilli les interminables
 minutes des accouchements
 au bord des scènes et des vies
 pour en tisser l'allongement
 des cases du calendrier
 en plages d'immortalité

32. *Ibid.*, p. 18.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 19.

36. *Ibid.*, p. 75.

37. Michel Butor, *Répertoire II*, *op.cit.*, p. 19.

à l'abri de toutes les taxes
l'or des ans le citron des vagues
pour ouvrir les géôles du temps³⁸

En *Horticulteur itinérant*³⁹, Butor parcourt les horizons du langage et de l'imagination, des terres souvent incultes, pour cueillir des fleurs minérales, pour alimenter ses vergers alchimiques, pour cueillir une autre manière de compter le temps, des moments-fleurs, de celles que seuls les poètes peuvent nous offrir et nous faire partager ainsi une expérience autre de notre monde.

Simultanément, les vers du poète reflètent le monde présent, qu'il saisit à tout moment et à chaque étape de son évolution, des vers scandés sur le rythme du monde, accordés à sa temporalité réelle, pour réussir à le refléter par l'immédiateté de la représentation. À travers cette poésie qui est plutôt tournée « vers le dehors », qui est « créatrice de monde et d'histoire »⁴⁰ selon Maulpoix, le sociotexte de la réalité extérieure – historique, politique, sociale, scientifique – devient l'intertexte du texte butorien. C'est le cas, par exemple, de l'exposition sous forme de bilan micrographique fait pour le XXe siècle dans « Que reste-t-il du chiffre XX? », teinté de désespoir amer et de désillusion, alors que la pièce « En avant pour le XXI » expose le tournant du siècle, avec le progrès scientifique et technologique de la planète, mais aussi avec tous les dangers inhérents à ce progrès, toutes les préoccupations de l'homme vivant dans l'ère contemporaine. Une sorte de mise en garde par une poésie qui souhaiterait être didactique, nous délivrant les illusions et les déceptions de notre époque. On lit dans la première pièce que :

Le millénaire agonisait
dans les soubresauts des marchés
après tant de murs et de pestes
on arrachait les barbelés
on découvrait des antidotes
mais les microbes sont malins
comme les escrocs ils inventent
des arnaques et mutations
[...]
Les jeunes gens qui ont fêté
leurs XX ans dans l'année deux mille
s'interrogeaient sur les tyrans

38. « Soufre », dans *À perte de vue*, Paris, Carte blanche éditions, 2001.

39. Titre d'un autre ouvrage de M. Butor (Paris, Édition Melville, 2004).

40. J.-M. Maulpoix, « Préface » dans Michel Butor, *Par le temps qui court*, op.cit., p. 10.

mais pensaient qu'une Europe unie
 équilibrerait les puissances
 que le chômage s'en irait
 puisqu'on avait argent et tâches
 mais chaque année sonna son glas⁴¹

Dans la deuxième pièce, après les constatations faites, le ton change cependant, le regard se tourne vers l'avenir :

Alors les déserts fleuriront
 d'éoliennes dans le silence
 vibrant des murmures du vent
 et les innombrables miroirs
 concentrant l'ardeur du soleil
 ce seront de grands lacs de flammes
 nous apportant de l'énergie
 pour entretenir la fraîcheur
 [...]
 Quand la recherche sera reine
 dans les ruines aménagées
 des usines abandonnées
 on installera des écoles
 appelées des récréations
 où toutes les générations
 rivaliseront pour former
 la nouvelle imagination⁴²

Or, la dernière strophe citée laisse, croyons-nous, une voie ouverte vers un monde différent, projetant l'utopie dans l'uchronie du siècle nouveau, une chance éventuelle pour la création de l'âge d'or, aspiration et vœu du poète.

Pour ce faire, le poète entre comme élève à « L'école d'Orphée »⁴³ – c'est un poème en prose construit à plusieurs niveaux et avec plusieurs récepteurs – se vouant à suivre les traces du premier maître, archétype poétique incontournable, cherchant sa propre Eurydice, métonymie de l'inspiration, afin de renouveler le mythe et le rôle du poète dans l'époque contemporaine. L'avidité du savoir est soulignée par la sollicitation réitérée, « enseignez-moi », alors que les connaissances désirées embrassent de vastes domaines de qualités, d'aptitudes, d'activités concernant tant le monde sensible que le monde intellectuel : « le guet et le bond, la traque et le déchiffrement, le camouflage, la déclaration et

41. *Ibid.*, p. 159-160.

42. *Ibid.*, p. 162-163.

43. *Ibid.*, p. 89.

l'alarme», ou encore « non seulement la solidarité mais la solitude, le transport et la construction, le démontage et la transmission », mais aussi et surtout « l'arpentage et le repérage, la cosmographie et l'astronautique », « la production et la transmutation de l'énergie, la distillation des alcools et des élixirs, la multiplication de la vue, l'exploration des vitesses et l'émission des plus subtiles palpitations ». Connaissances indispensables pour « séduire plus durablement les puissances infernales », pour reprendre Eurydice « au fin fond de la Terre » et pour se perdre ensemble et sortir « de l'autre côté du centre aux rivages des Antipodes »⁴⁴, afin de parvenir finalement « jusqu'aux régions de la foudre et de la neige où les dieux repentis [les] accueilleront dans leur Olympe en ruine, et ils [les] aideront à construire ensemble une tour de lancement pour la nouvelle arche de Babel ». L'enseignement poétique s'affirme singulier et exigeant, ainsi que le motif de ce parcours du nouvel Orphée. Mêlant des mythes anciens à des connaissances modernes, avec l'accent mis surtout sur la mythologie de la langue, il souhaite remodeler, réinventer le monde, réel, poétique et langagier, puisque la dernière formule de la prière « enseignez-moi », est celle qu'on a insérée au titre de notre communication : « Enseignez-moi l'invention du langage perpétuellement à réinventer ».

La nécessité d'un langage à réinventer perpétuellement est ressentie comme une impérative de la création poétique, qui s'alimente ainsi chez Butor par le rapprochement de la poésie et de la science. Effectivement, comme nous l'avons montré à travers nos exemples, l'espace langagier butorien est fertilisé par le langage scientifique et la poétisation du monde contemporain est effectuée par cette poésie soucieuse de faire correspondre à tout moment la parole poétique à l'être de ce monde accéléré, qui évolue et se transforme incessamment. Par ce processus alchimique, l'espace verbal devient, simultanément, le lieu où le langage poétique trouve sa place dans la réalité extérieure, tout en se synchronisant avec elle. Celle-ci, ancrée dans sa temporalité propre, s'élance vers des horizons atemporels, vers cette utopie et uchronie idéales qui prennent forme et figure dans le symbolisme et l'imagerie des poèmes et dont la réalisation devient dès lors plus désirée et moins distante.

LITSARDAKI MARIA

Université Aristote de Thessalonique
Grèce

44. À cette conception poétique nous pouvons rapprocher la pièce « Le chant de la terre » de la partie *Envois*, où le poète, par la répétition successive de l'expression « Au-delà » et le vers intercalé chaque fois « Adieu je m'en vais de l'autre côté de... », prend congé de la terre réelle pour aller rejoindre un monde différent (*Œuvres complètes, op.cit.*, p. 909).



BUTOR ET BAUDELAIRE: VOIES ET VIES PARALLÈLES ?

« On dit souvent de moi que je suis un inconnu célèbre » déclarait dans une interview récente Michel Butor. Romancier, poète, critique d'art, essayiste, professeur universitaire, l'écrivain présente autant de facettes qu'il serait, en effet, impossible de tout connaître sur lui. La tâche de ses lecteurs et exégètes est ainsi compliquée ; ils se trouvent, comme le remarque à juste titre sa spécialiste de renom Mireille Calle – Gruber « souvent conduits à lotir et découper la masse insaisissable de ses textes ; qui se consacrant au « nouveau romancier », qui au prosateur poète ; qui au librettiste d'opéra et qui à l'essayiste ; qui suivant fasciné le rêveur éveillé, alchimiste, magicien, et qui l'artisan des mots, ami des pâtes du peintre et du pétrissement des sculpteurs »¹. Et, précisément, l'objectif du présent colloque est, comme nous l'avons tous remarqué en suivant les différentes interventions depuis hier, de mettre en évidence les multiples facettes de cette œuvre palimpseste qui ne cesse de nous ravir et de nous surprendre par sa diversité.

Nous venons éclairer par notre intervention un des aspects les plus importants de Butor : celui de l'amateur de la littérature du XIXe siècle, période qui l'inspire tout particulièrement si l'on tient en compte la publication récente d'une anthologie sur Victor Hugo mais aussi ses *Improvisations* sur Gustave Flaubert et Arthur Rimbaud, ses conférences et cours, enfin et surtout ses différents écrits et citations sur Charles Baudelaire, écrivain qui constitue l'objet de notre étude.

Il suffirait, en effet, de consulter l'*Index* des *Œuvres complètes* de Butor pour constater que Baudelaire est cité à maintes reprises et ce dans la qua-

1. « Présentation » de *La création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Ecart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. VII.

si-totalité des douze volumes. L'expression « réciter un passage de Baudelaire » revient souvent sous sa plume dans cette masse de notes et citations diverses (il ressent souvent le besoin de réciter tel poème ou petit poème en prose du poète du XIXe siècle) et il parle de lui avec presque, j'oserais dire, de la tendresse en le nommant « notre Baudelaire ». De même, dans le huitième volume des *Œuvres complètes*, Baudelaire figure parmi les « Principaux auteurs cités, traduits, adaptés »², preuve irrécusable de son importance dans le parcours butorien.

Nous pouvons résumer en quelques lignes les différents principaux écrits de Butor sur Baudelaire : dans « Opusculum baudelairianum » nous avons des découpages et des collages d'éléments de divers poèmes des *Fleurs du Mal* qui seront repris dans *L'œil de Prague* (dialogue de Charles Baudelaire autour des travaux de Jiri Kolar). Nous avons ensuite dans les *Naufragés de l'Arche* des citations, des variations et des interprétations de deux textes des *Fleurs du Mal* (« L'Irrémédiable » et « Rêve parisien »). Une brève étude sur *Les Paradis artificiels* reprise dans *Répertoire* (1960) sera suivie par son fameux essai sur un rêve de Baudelaire intitulé *Histoire extraordinaire* (1961). Ce même rêve sera repris dans le cinquième tome de *Matières de rêves*, œuvre incluse dans les *Œuvres complètes*. Il y a aussi son *Essai sur les modernes*. Enfin, même s'il ne s'agit pas de document écrit, nous ne devons pas ignorer son cours sur Baudelaire, notamment celui dont nous possédons, grâce à l'Internet, le document sonore, à savoir le cours qu'il a donné à l'Université de Genève de 1977 à 1978.

Ce bref résumé nous permet de constater encore une fois que le commerce avec Baudelaire est presque ininterrompu durant tout le parcours butorien. Les notes, les citations, les récitations sont interminables. Nous avons donc choisi de nous limiter à deux corpus qui présentent un aspect plus structuré de même que plus ample : d'une part *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire* ; d'autre part, le cours de Butor sur Baudelaire dont nous venons de vous parler.

Histoire extraordinaire

Cet ouvrage qui porte le sous-titre Essai³ a été inspiré à Butor par un rêve de Baudelaire, rêve qui le préoccupe (Butor) déjà lors de ses cours et conférences aux États-Unis à partir des années 1960. Il paraît, comme il le confiera plus

2. *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Différence, 2006, p. 410.

3. *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard (Folio/essais), 1961.

tard à ses étudiants genevois, que ce livre constitue le fruit de ses réflexions d'alors. Il s'ouvre sur le récit dudit rêve, rêve fait par Baudelaire dans la nuit du 12 au 13 mars 1856 et interrompu vers 5 heures du matin par la femme avec qui le poète vivait alors, Jeanne Duval, qui a fait du bruit avec un meuble dans sa chambre. Intrigué par ce dont il vient de rêver, le poète se met immédiatement à sa table de travail et confie son rêve dans une lettre envoyée à son ami et futur exécuteur testamentaire, Charles Asselineau.

Les rêves (il en est assiégé par des milliers, dit-il) jouent un rôle important dans l'œuvre et la pensée de Baudelaire comme dans celle de Butor. Mais comme le souligne le texte sur le quatrième de couverture, « celui-ci est le seul dont nous ayons la date, le seul dont nous puissions étudier, par conséquent, les circonstances... »⁴. En effet, la date du 12 mars 1856 est importante, comme le souligne Butor dans son essai, dans la carrière littéraire de Baudelaire : c'est la date de la parution de son premier livre, de sa traduction des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, et dont il rêve qu'il en fait cadeau à sa mère alors qu'il n'avait pas encore d'exemplaire à sa disposition pour le lui offrir dans la vraie vie.

Pour résumer en quelques lignes le rêve, ce qui nous permettra de mieux comprendre le travail de Butor, il s'agit d'une promenade de Baudelaire avec l'éditeur Castille dans les rues de Paris. La voiture qu'ils louent s'arrête devant une maison de prostitution et le poète décide d'y aller pour faire cadeau à la maîtresse de maison d'un livre qu'il porte. Cette visite lui permet d'entrer dans une sorte de musée et d'admirer non seulement les filles mais aussi des objets mystérieux qui y sont exposés, tels des oiseaux coloriés mais aussi une espèce de petit monstre portant un long appendice autour du cou.

Le lecteur impatient s'attendrait à une interprétation trait pour trait du rêve, en tout cas à un effort de reconstitution. Nous sommes pourtant surpris de nous retrouver devant un commentaire qui se développe en spirale et qui met en lumière différents éléments de la vie et de l'œuvre de Baudelaire. Ainsi, le fait que le poète rêve d'être pieds nus donne l'occasion à Butor de se référer longuement à ses problèmes financiers (son dénuement avant la publication des *Fleurs du Mal* était presque complet et il lui arrivait même de vendre ses vêtements au Mont-de-piété pour couvrir ses besoins). D'autre part, le critique saisit l'occasion pour nous rappeler combien Baudelaire prenait soin de sa toilette ce qui lui permet aussi de disserter longuement sur son dandysme, préfiguration de l'état poétique. De même, il commente le fait que le pantalon du poète est déboutonné lorsqu'il entre dans la maison de prostitution

4. *Ibid.*

(ce qui ne lui interdit pas pourtant l'accès) et l'interprète comme un désir de scandaliser les autres. Il remarque également que lorsque le poète veut nous faire comprendre ses sentiments en général, « ce sont des images empruntées à la sexualité masculine qui viendront tout naturellement sous sa plume »⁵. Cette réflexion l'amène à nous parler de la contraction de la vérole qui a tant stigmatisé Baudelaire et qui lui a beaucoup coûté comme il avait aussi contaminé la femme de sa vie, Jeanne Duval. Le poète en parlera avec ironie dans son *Choix de maximes consolantes sur l'amour* que Butor cite avec une aisance extraordinaire.

Nous devons remarquer ici que notre critique cite ou récite sans se soucier d'un appareil précis : « ... point de notes en bas de page, point de références bibliographiques, de mentions de pages, des médiations critiques ou théoriques. Le commentaire semble émaner d'une voix solitaire », mentionne judicieusement Mireille Calle-Gruber⁶.

Nous revenons à nos exemples de l'essai. L'entrée dans le monde interdit de la maison de prostitution rappelle à Butor un des premiers titres choisis pour les *Fleurs du Mal*, celui des *Lesbiennes*. Il cite notamment un des poèmes baudelairiens interdits (donc ne figurant pas dans la deuxième édition) intitulé « Delphine et Hippolyte ». Cette citation est importante comme la lesbienne constitue, selon l'interprétation butorienne, le symbole de l'apprenti poète. De même, la présence des filles est une occasion pour parler de l'importance du monde de la femme chez Baudelaire, de ce *mundus muliebris* magique auquel le poète a eu la chance de goûter lors de son enfance, mais aussi en tant qu'adulte amoureux de belles femmes.

Les allusions à Jeanne Duval, une des muses, peut-être la plus importante, de Baudelaire inspire à Butor la réflexion de trois intercesseurs, comme il les appelle, dans la vie du poète : Jeanne, la foule, Edgar Poe. Notre critique y voit une correspondance intéressante, celle qui relie ces « personnages » aux trois titres choisis successivement par le poète pour son recueil : *Les Lesbiennes*, *Les Limbes*, *Les Fleurs du Mal*. L'allusion aux limbes est l'occasion que saisit Butor pour se référer au rôle de Fourier (nous savons que Baudelaire a traversé une période socialiste pendant sa jeunesse), philosophe qui semble avoir aussi inspiré au poète le concept de l'analogie. De même, la référence à la puissance érotique de la foule permet à Butor de se référer à l'amour pour l'insurrection, celui ressenti par Baudelaire lors des événements de 1848. Butor cite, à l'occasion, le texte du poète intitulé « Le Peintre de la vie moderne » mais aussi

5. *Ibid.*, p. 58.

6. « Passages de lignes ou les *Improvisations critiques de Michel Butor* », *op.cit.*, p. 124.

son petit poème en prose intitulé « Les Foules » sans oublier les références à ses idées socialistes et son enthousiasme pour le « Chant des ouvriers »⁷. Il mentionne pourtant que le coup d'état du 2 décembre 1851 a « physiquement dépolitiqué » le poète.

Tout, ou en tout cas, une grande partie de l'essai est consacré à la parenté étroite qui lie Baudelaire à Poe. Déjà le titre constitue un hommage au grand écrivain américain *Histoire extraordinaire* étant un clin d'œil significatif aux *Histoires extraordinaires* de Poe qui viennent justement de paraître (entendons ici leur traduction en français par Baudelaire) et dont la publication coïncide avec celle des *Nouvelles Histoires extraordinaires* dans le journal *Le Pays* ainsi que des *Fleurs du Mal* un peu plus tard. Butor parle longuement de l'ivrognerie de Poe qui le mènera à la mort mais qui lui permet de supporter la foule. Le vin est « une méthode littéraire » pour lui mais aussi pour Baudelaire ; c'est un des paradis artificiels et le poète lui consacre toute une section dans son recueil en la mettant, comme le souligne Butor, après celle intitulée « Tableaux parisiens » pour lier plus étroitement le vin à la fermentation de la grande ville. Et Butor de citer en entier le fameux poème « Le Vin de l'assassin »⁸.

Si le poète admire tellement Poe, c'est qu'il constitue un exemple de jongleur, de farceur, d'anti-Franklin, de profondément anti-américain. N'oublions pas qu'il a révélé, ainsi que Chateaubriand à Baudelaire, le dandysme des Indiens nord-américains. C'est un frère de plume qui a su exprimer avant le poète ce que son admirateur français a ressenti avec des années d'intervalle.

Butor remarque en plus que les deux écrivains sont également l'alter ego l'un de l'autre, par exemple en ce qui concerne leurs années collégiennes. N'oublions pas, déjà, que les collégiens apparaissent dans le rêve comme des visiteurs de la maison de prostitution. Et Butor de citer un extrait caractéristique tiré apparemment des *Journaux intimes* du poète : « Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole »⁹. Se promenant dans la grande maison de prostitution, Baudelaire revit ses années de collégien, retrouve son innocence et sa timidité et retrouve Poe collégien. Ce sont des années qui l'ont rendu malheureux comme il le mentionne à plusieurs reprises dans ses notes autobiographiques. Butor saisit l'occasion pour citer une des histoires de Poe intitulée « William Wilson » et qui constitue un exemple parfait de superposition de trois « je » et de trois écritures autobiographiques : celle du héros

7. *Histoire extraordinaire*, op. cit., p. 102.

8. *Ibid.*, p. 161.

9. *Ibid.*, p. 191.

éprouvant une adolescence malheureuse au collège, celle de Poe racontant les états d'âme de son personnage, enfin celle de Baudelaire traduisant mais aussi prenant à son compte les sentiments du héros: «Que dites-vous de ce morceau? [...] Pour moi, je sens s'exhaler de ce tableau de collège comme un parfum noir. J'y sens circuler le frisson des premières années de la claustration. Les heures de cachot, le malaise de l'enfance chétive et abandonnée, la terreur du maître notre ennemi, la haine des camarades tyranniques, la solitude du cœur, toutes ces tortures du jeune âge, Edgar Poe ne les a pas éprouvées», écrit le poète dans son étude de 1852 sur Poe¹⁰. Et Butor de disserter sur l'enfance et l'adolescence de Baudelaire («le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté», cite-t-il), sur l'importance de cet âge si chanté par le poète, alors qu'il se plaît à recopier aussi une partie du poème «Bénédictio» se référant au même sujet¹¹.

Nous le voyons bien, le rêve baudelairien est commenté de telle façon qu'il éclaire de plus en plus les différents aspects de la vie du poète, Butor pratiquant constamment des retours en arrière, des «voyages» entre les différents textes, tantôt ceux de Baudelaire tantôt ceux de Poe. Ainsi, la maison-musée dans laquelle se trouve le rêveur rappelle à notre critique que les histoires de l'écrivain américain ressemblent souvent à des tableaux – ceux qui peuvent orner un musée – et lui permet de mentionner la chambre singulière décrite dans la nouvelle «Ligeia» toujours de Poe. Les objets qui y sont exposés sont aussi commentés; ainsi, les oiseaux qui ornent les murs du musée-maison de prostitution renvoient, selon Butor aux oiseaux qui peuplent «Les Aventures d'Arthur Gordon Pym» – toujours chez Poe – notamment les pingouins, dandys des oiseaux, et les albatros. Figure du poète, ce dernier oiseau se retrouve chez Baudelaire: qui ne connaît pas son fameux poème «L'Albatros», symbole de l'écrivain cloué sur terre et aspirant vers l'infini? Enfin, nous nous rappelons le corbeau, oiseau totémique de Poe et son fameux poème éponyme.

Un dernier exemple s'impose ce qui nous permettra d'éclairer encore une fois le procédé butorien. Nous nous attarderons, en effet, sur l'explication de l'appendice que porte le petit monstre autour de son cou. Notre écrivain y voit, inspiré sans doute cette fois de Freud, l'allusion à un organe sexuel ou alors à une corde qui peut étrangler le petit être mystérieux. Il portera pourtant plus loin son interprétation en faisant allusion au suicide par pendaison de Gérard de Nerval; l'anniversaire de la date de sa mort coïncide avec la date de parution de l'étude de Baudelaire sur Poe. Le poète mentionne longuement cette

10. Cité par Butor, *op. cit.*, p. 197.

11. *Ibid.*, p. 198.

coïncidence en se référant avec vénération à l' « illustre pendu ». Et Butor de commenter : « La plaque tournante du rêve donne sur tant de voies ! »¹².

La dernière page de l'*Histoire extraordinaire* tournée, le lecteur doit se rendre à l'évidence : le Baudelaire de Butor est un créateur « réinventé » (je reprends le titre de l'article de Jacques La Mothe)¹³. Au fil des pages, les différentes facettes du poète sont éclairées, des textes inconnus ou méconnus sont mis à notre disposition, une mine d'informations sur sa vie et son œuvre nous est fournie. Enfin, et comme le remarque Jacques La Mothe dans son article, l'essai butorien est aux antipodes du fameux *Baudelaire* de Sartre qui paraîtra deux ans plus tard. Chez ce dernier, le poète « n'a pas eu la vie qu'il méritait » ; il apparaît comme constamment malheureux, souffrant de son spleen, s'apitoyant sur sa « fêlure » après le remariage de sa mère. Butor, au contraire, met l'accent sur tout ce qui est création, donc source de réjouissance chez Baudelaire, en faisant le tour d'horizon de toute l'œuvre du poète.

Les derniers mots du texte sont significatifs de la place que le poète du XIXe siècle occupe pour notre écrivain : « Certains estimeront peut-être que, désirant parler de Baudelaire, je n'ai réussi à parler que de moi-même. Il vaudrait certainement mieux dire que c'est Baudelaire qui parlait de moi. Il parle de vous »¹⁴. En effet, ce que Butor découvre chez Baudelaire c'est un frère de plume, un intercesseur qui « parle de lui » et pour lui de la même manière que Poe se faisait la voix de Baudelaire. Comme le remarque à juste titre Mireille Calle-Gruber « ... il rencontre chez ses confrères d'élection des affinités de pratiques autant que des sentiments... Bref, il se fait explorateur »¹⁵.

*Cours de Genève*¹⁶

Et cette exploration s'étale au grand jour dans son travail remarquable d'enseignant. En effet, Butor revient seize ans après la parution de l'essai dont nous venons de parler, donc au cours de l'année académique 1977-1978, à l'étude de l'œuvre baudelairienne dans un milieu universitaire. Nous avons pu, grâce à l'Internet, mettre la main sur l'enregistrement de son cours à l'Université de Genève (où Michel Butor a enseigné pendant environ vingt ans). Il s'agit de 29

12. *Ibid.*, p. 245.

13. Jacques La Mothe, « Baudelaire réinventé », in *Dalhousie French Studies*, vol. 24 (Spring – Summer 1993), p. 119-136.

14. *Histoire extraordinaire*, *op. cit.*, p. 247.

15. « Passages de lignes ou les *Improvisations critiques* de Michel Butor », *op. cit.*, p. 121.

16. Cours de Michel Butor, <https://mediaserver.unige.ch/play/55697>, consulté le 25 avril 2017.

séances de 47 minutes chacune et se développant, contrairement à l'Essai qui suit un mouvement de spirale, selon un plan très précis : Baudelaire traducteur – Baudelaire critique (d'art, littéraire, social) – Baudelaire poète. En effet, ce que Butor entend faire et qu'il déclare dès son premier cours, c'est éclairer l'ensemble de l'œuvre baudelairienne aussi bien que la personnalité de ce créateur, rendre plus proche de ses étudiants ce grand écrivain du XIXe siècle. Voilà ce qui explique son choix de laisser pour la fin de ses cours l'étude des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, choix qui surprend au premier abord, si l'on prend en compte le fait qu'il s'agit des œuvres baudelairiennes les plus structurées et les plus accomplies. Il faudrait mentionner pourtant ici que Butor profite de l'édition relativement récente à l'époque des *Œuvres complètes* de Baudelaire dans la Bibliothèque de la Pléiade (parues en 1975, donc deux ans avant le cours dont il est question). Il met la main donc sur ce qui est connu mais aussi sur les inédits, aussi bien la correspondance que les journaux intimes et les carnets du poète, ce qui a été publié de son vivant, mais aussi les écrits posthumes qui constituent, comme il le dit, la majorité de son œuvre.

Enfin, au cours de sa première séance, il délimite bien sa méthode qui est celle du voyage entre les textes, de l'intertextualité, Baudelaire constituant pour lui un exemple caractéristique d'écriture intertextuelle. Cela ne nous surprend point sachant que Butor pratique les textes en dialogue à tel point que quelqu'un a écrit de lui qu'il est « le plus bakhtinien des écrivains d'aujourd'hui »¹⁷.

Il serait impossible de reprendre ici mot à mot les cours de Michel Butor ; cela ferait plutôt le sujet d'un livre entier. Nous nous en tiendrons ainsi à quelques exemples caractéristiques qui nous permettront de juger la méthode butorienne. Pour mieux délimiter le champ de notre recherche, nous avons choisi deux axes principaux : Baudelaire-traducteur et Baudelaire-poète.

Pour ce qui est de l'activité traductrice du poète, Michel Butor opte, pour entamer sa série de cours, pour la toute première nouvelle traduite par Baudelaire et publiée en 1846 et que seuls les spécialistes du grand poète connaissent : il s'agit du « Jeune Enchanteur » que Baudelaire présente comme son propre ouvrage dans une lettre à sa mère désirant ainsi lui prouver qu'il travaille et qu'il peut désormais gagner sa vie tout seul. Or, il s'est avéré, comme le remarque Butor, qu'il s'agit d'une traduction d'un texte d'un certain Révérend Croly de 1836. Butor y dégage des caractéristiques et des thèmes qui reviendront dans l'œuvre baudelairienne en suivant une pratique chère à lui, comme

17. Lucien Dallenbach, « Une écriture dialogique », in *La création selon Michel Butor. Réseaux- Frontières-Écart*, op. cit., p. 209.

nous venons de le remarquer, celle de l'intertextualité. Il insiste aussi sur la présentation du texte par fragments ce qui donne à l'histoire toute son importance ; nous retrouvons l'amour du fragment chez Baudelaire, notamment dans *Le Spleen de Paris*. De même, il remarque que les personnages sont des sortes de dandys, thème qui a dû aussi passionner le jeune créateur, alors que les tableaux qui ornent les galeries souterraines où se passe l'action rappellent l'amour de Baudelaire pour la peinture déjà exprimé dans un de ses premiers écrits, « Le Salon de 1845 ». Enfin, des passages du « Jeune Enchanteur » sont à relier à un sonnet baudelairien célèbre, « La Vie Antérieure » que Butor cite à maintes reprises.

Or, comme le remarque notre critique, l'œuvre de Baudelaire est le résultat d'une constellation d'auteurs dont l'astre majeur, selon l'expression butorienne, est Edgar Allan Poe. Butor lui consacre quatre cours en soulignant l'importance de la traduction baudelairienne de cette œuvre qui a permis aux Américains de mieux l'apprécier et de voir en Poe un précurseur du roman policier, de la science-fiction et du roman noir. Nous l'avons déjà souligné : Poe est, comme le redit ici Butor, un frère de plume qui a « écrit d'avance » une partie de l'œuvre baudelairienne. Ainsi, Baudelaire aurait aimé écrire des nouvelles comme Poe (il n'en a écrit qu'une seule, « La Fanfarlo » ainsi que les textes en prose du *Spleen de Paris*). Il retrouve donc ces nouvelles toutes accomplies chez son alter ego américain.

Butor s'étale sur la « première rencontre » de Baudelaire avec l'œuvre de Poe (le poète semble l'avoir découvert grâce à la traduction du « Scarabée d'or ») et s'intéresse tout particulièrement aux trois grands articles qu'il lui a consacrés à commencer par le fameux « Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages » qui révèle pour la première fois au public français la personnalité du créateur américain. Nous le voyons bien, Butor entend embrasser l'ensemble de l'activité de Baudelaire concernant Poe, aussi bien ses traductions que ses essais sur son écrivain favori ; de même, il choisit de résumer certaines nouvelles et d'en dégager leurs caractéristiques ainsi « Révélation magnétique », texte obscur selon Butor, ou alors « William Wilson », texte dans lequel Baudelaire reconnaît sa propre enfance comme nous venons de le signaler aussi dans *l'Essai sur un rêve de Baudelaire*. Il retrouve dans la nouvelle « Philosophie de l'ameublement » deux notions baudelairiennes, le luxe ainsi que le dandysme. Il retient tout particulièrement la traduction du poème célèbre « Le Corbeau » et s'attarde sur les difficultés rencontrées par le poète français qui a pourtant, comme le remarque Butor, su influencer un autre grand poète français de la fin du XIXe siècle, Stéphane Mallarmé, qui a traduit le poème américain en prose en se fondant néanmoins sur le texte baudelairien.

Enfin, Butor consacre un cours entier au long texte philosophique de Poe, « Euréka » que Baudelaire a aussi choisi de traduire, et qui constitue une sorte de cosmogonie. Notre critique remarque ici combien la pensée du poète français se rapproche de celle de son modèle américain, notamment quand Poe souligne que l'inspiration poétique découvre que le monde ne peut être considéré que sur le modèle d'une œuvre d'art. Il paraît que les artistes fournissent au savant ses modèles, la poésie étant, comme Baudelaire le soulignera à sa suite, la voie royale vers la connaissance suprême. Pour imaginer l'univers, nous avons besoin d'œuvres d'art, nous dit Poe. Inversement, les modèles que l'on nous propose de l'univers peuvent être actualisés à l'intérieur d'œuvres d'art. Nous retrouvons ici la pensée baudelairienne dans sa genèse qui nous rappelle par exemple le vers fameux du « Voyage » : « Plonger au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau ! »

Pour parler de l'activité traductrice de Baudelaire, Butor se réfère aussi à sa traduction de Longfellow, destinée à devenir le livret d'une symphonie romantique d'un musicien allemand Stoppel. Mais ce qui retient tout particulièrement son attention, c'est son œuvre *Les Paradis artificiels* due en partie à la traduction du fameux texte de Thomas de Quincey. Butor souligne comment la biographie de Baudelaire s'organise à la manière d'un roman comme il emprunte à la réalité des personnages qui sont traduits dans ses textes (Poe, De Quincey) et dont il a besoin pour s'exprimer. En effet, le poète fait siennes ces substances décrites par son modèle anglais, le vin, le haschisch et l'opium tout en distinguant différents types d'ivresse dont celles qui sont solitaires sont aussi dangereuses.

Les cours sur *Les Paradis artificiels* sont, pour Butor, encore une occasion d'exercer son activité intertextuelle. Ainsi, il cite le petit poème en prose « Enivrez-vous » tout en soulignant l'importance de s'enivrer par la poésie qui est capable de nous donner ce que les excitants ne peuvent pas, comme ils détruisent notre volonté. Tout en analysant *Du Vin et du haschisch*, il cite le poème « L'Âme du vin » qui chante dans les bouteilles. Il souligne également l'influence que le texte « Le théâtre de Séraphin », résultat de la dégustation magique, a exercé sur l'écrivain Antonin Artaud qui a repris ce titre dans *Le Théâtre et son double*. La troisième phase qui suit l'absorption de l'opium, et appelée le Kif, le nirvana, lui rappelle un texte de Nerval, celui du Khalife cité dans *Le Voyage en Orient*. La divinisation de l'homme, l'impression que tout dépend de notre volonté rappelle le texte de Poe, que nous venons de citer, « Euréka », où l'homme, et notamment l'artiste, se place au centre de toute la création.

Enfin, Butor voit chez De Quincey un frère pour le poète français. Les

deux créateurs, comme le souligne notre écrivain, ont pratiqué l'absorption des excitants et ont rencontré des difficultés pour s'en débarrasser. L'écrivain anglais se plaint d'être incapable d'écrire dans ses périodes d'opium qui s'avère être dangereux pour Baudelaire qui veut réussir à écrire. Et Butor de souligner que la traduction du livre de De Quincey est une imitation au sens religieux du terme (Imitation de Jésus-Christ). Nous voyons, en effet, la personnalité de Baudelaire se profiler au fil des pages comme le livre se constitue non seulement par le texte traduit mais aussi par les commentaires du poète ce qui lui confère toute son originalité. Il s'agit d'une œuvre palimpseste à la manière – avant la lettre – de celles de Butor.

L'enseignement semestriel de Michel Butor concernant Baudelaire s'achève par huit cours consacrés aux *Fleurs du Mal* et au *Spleen de Paris*. Mais ne croyons pas qu'il s'agit de cours traditionnels optant pour les poèmes les plus connus et suivant l'ordre des livres. Ainsi, tout un cours est consacré à l'ordre du recueil et aux différentes dédicaces qui permettent au poète de s'identifier à ces lecteurs privilégiés.

Butor se penche dans la suite sur trois poèmes dédiés à Victor Hugo qui fut, comme nous le savons, un père d'adoption pour Baudelaire : il s'agit du « Cygne », des « Sept Vieillards » et des « Petites vieilles », poèmes de la section « Tableaux parisiens » où le thème de la grande ville, et surtout du nouveau Paris refait par Napoléon III, apparaît en filigrane. Il enchaîne avec les poèmes dédiés au statuaire Ernest Christophe (« Le Masque » et « Danse macabre ») et en profite pour se référer au chapitre du *Salon de 1846* « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » qui marque la prédilection de Baudelaire pour la peinture. Deux poèmes dédiés le premier au photographe Nadar, le second au peintre Constantin Guys retiennent ensuite son attention (« Rêve » et « Rêve parisien » respectivement). Le deuxième texte s'offre tout particulièrement à une lecture intertextuelle. Ainsi, la description d'un monde artificiel parfait évoque le *Voyage en Orient* de Nerval, les naïades géantes évoquent le poème « La Géante » et la déchirure du réveil fait penser au poème en prose « La Chambre double », chambre sinistre à cause de moment du réveil, mais aussi au poème « L'Horloge » et au discours de la pendule.

Les différentes dédicaces du poète font penser au fameux texte « Les Phares » qui met en place les artistes admirés par Baudelaire mais aussi des images de tableaux les unes à côté des autres. Le quatrain consacré à Delacroix retient toute l'attention de Butor, comme les couleurs évoquées, le spectre chromatique y existe tout entier. Enfin, notre critique choisit d'examiner deux poèmes qui se trouvent, selon les éditions à la place finale du recueil « La Pipe » et « L'Horloge », poèmes de symbolique variée.

Nous terminons cette partie plus descriptive que critique avec une référence au cours, un seul, consacré au recueil des petits poèmes en prose intitulé *Le Spleen de Paris*. Butor y voit, et à juste titre, un pendant des *Fleurs du Mal*, un texte qui s'organise en relation avec le recueil poétique. Notre critique n'omet pas de se référer au livre qui est à l'origine de ces poèmes en prose, à savoir *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand ce qui nous donne un auteur double et qui permet de se référer encore une fois à l'activité traductrice de Baudelaire, une activité qui l'a accompagné tout au long de sa vie. Il essaie également de retrouver l'ordre qui régit ce recueil et examine pour ce faire des notes éparses du poète ; ces dernières nous permettent, comme le révèle Butor à ses étudiants, de retrouver des sections à l'intérieur des textes (ainsi « Ailleurs », « Symboles et moralité », « Choses parisiennes », « École flamande », « Humour »). Par contre, aucun petit poème en prose n'est traité en classe ; il faudrait dire, néanmoins, que Butor n'a cessé de se référer aux textes de ce recueil au cours de tout son enseignement.

* * *

« Un livre doit être un mobile réveillant la mobilité des autres livres, une flamme ranimant leur feu », déclarait Michel Butor dans *Répertoires II*¹⁸. Le bref parcours que nous avons effectué démontre, comme nous l'espérons, comment notre écrivain par son Essai aussi bien que par son travail d'enseignant éclaire d'un jour nouveau l'œuvre de Baudelaire, « ranime » ses pages d'une flamme nouvelle. Lecteur passionné lui-même de cet ancêtre qu'il sent pourtant si proche de lui, il parcourt avec une grande aisance ses textes, l'ensemble de ses textes et met le doigt sur le problème de la création qui n'est pas, comme il le prouve, faite ex nihilo. En effet, et comme le remarque judicieusement Mireille Calle-Gruber « ... en convoquant les plus modernes de nos classiques et les moins classiques de nos modernes, (il) n'a cessé de chercher à répondre à la question de son ouvrage propre. De son ouvrir propre au sens oulipien du terme¹⁹ (« Présentation », *op. cit.*, p. X).

PAPASPYRIDOU IOANNA

Département de Langue et de Littérature Françaises
Université d'Athènes

18. Michel Butor, « Victor Hugo romancier », p. 240. Cité par Antoine Compagnon, « Butor et les classiques », *La création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écart*, *op. cit.*, p. 28.

19. Présentation de *La création selon Michel Butor*, *op. cit.*, p. X.



