

MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav románských jazyků a literatur

Románské literatury

Kateřina Sedláčková

Œuvre mobile de Michel Butor

Dizertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Šrámek, CSc.

Brno 2009

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Brně dne 27.března 2009

Kateřina Sedláčková

Poděkování

Děkuji panu profesoru Jiřímu Šrámkovi za trpělivé a laskavé vedení.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE	
Opusculum butorianum : oeuvre multicolore et multiforme	8
SECONDE PARTIE	
<i>ILLUSTRATIONS</i>	28
Génèse et organisation du cycle	30
<i>Illustrations I</i>	34
<i>Illustrations II</i>	71
<i>Illustrations III</i>	91
<i>Illustrations IV</i>	98
<i>Illustrations V</i>	109
TROISIÈME PARTIE	
ARTS ET LETTRES	
Interaction des arts.....	114
Butor et ses artistes.....	116
Pouvoir des images	119
Écrire les images : <i>ekphrasis</i> butorienne	124
TISSU DE TEXTES (ABSENTS) ET D'IMAGES (ABSENTES)	
Concept d'intertextualité	133
Architecture de citations	138
<i>Récritures</i> butoriennes	141
Illustrations sans illustrations	145
LIRE BUTOR	149
CONCLUSION	153
ANNEXE	
Aperçu biographique de Michel Butor	158
Bibliographie de Michel Butor	159
BIBLIOGRAPHIE	162

INTRODUCTION

*Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens
(plus ou moins fondé, plus ou moins libre),
c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.*
Roland Barthes

L'objectif du présent travail est de décrire et d'expliquer les principes de l'écriture butorienne après sa rupture avec le Nouveau Roman.

Michel Butor a publié quatre romans de facture néo-romanesque dont *La Modification* a connu le plus grand succès et est devenu casse-tête des manuels scolaires des lycéens et étudiants français. Devenir un classique de son vivant n'a pas protégé Butor de la méconnaissance du grand public. En effet, Butor a quitté le territoire du roman après son quatrième et dernier opus de cette facture intitulé *Degrés* et a emprunté le chemin de l'expérimentation. Ce tournant lui a coûté la perte d'intérêt du lectorat français qui a jugé ses nouveaux textes comme trop techniques et hermétiques. Il est paradoxal que Butor ait alors gagné un succès considérable à l'étranger, notamment aux États-Unis et au Canada, mais aussi dans beaucoup d'autres pays où il a été traduit.

Notre travail, aspirant à saisir le *geste sémantique* de Butor, est axé sur sa collaboration avec les beaux-arts. Cette pratique, qui atteint effectivement tous les niveaux de son écriture, y compris les recherches formelles, s'avère essentielle. Nous avons choisi comme texte d'analyse représentatif le cycle *Illustrations* publié entre 1964 et 1973, couvrant ainsi l'époque cruciale de l'écriture butorienne après le Nouveau Roman et dans laquelle Butor développe les procédés de création mis en oeuvre dans ses romans, tout en quittant le champ de ce genre. Ce texte cumule toutes les techniques que Butor utilise dans ses textes, et démontre les principes du travail en collaboration, un des piliers de sa nouvelle forme de création. En développement constant, les textes de Butor

communiquent entre eux et chacun avance par rapport à ce qu'a fait le précédent. Ce cycle *Illustrations*, comportant quatre volumes, nous permettra de démontrer comment se passe un tel développement. Cependant, cette progression ne se limite pas aux livres d'un seul cycle, tous les textes de Butor étant intégrés dans un vaste réseau de rapports plus ou moins explicites. C'est la raison pour laquelle notre travail nécessitera l'inclusion d'autres textes qui entrent en communication avec le cycle analysé.

La bibliographie butorienne dépasse un millier de titres¹ y compris les entretiens et la correspondance. Il est impossible de présenter de manière exhaustive une œuvre si prolifique; cependant, il serait inenvisageable de laisser nos analyses hors contexte, sans une présentation sélective des textes butoriens les plus importants. C'est la raison pour laquelle nous présentons dans la première partie les contours de son oeuvre, c'est-à-dire, les textes qui manifestent tous les traits typiques de manière la plus marquante. Comme notre étude est centrée avant tout sur l'écriture de Butor après le Nouveau Roman, la présentation des romans de cette facture est limitée à la mise en relief des traits significatifs. Ainsi, nous portons attention aux textes de notre choix en fonction de leur importance, certains d'entre eux seront analysés en détail dans la seconde partie consacrée à l'étude de la série *Illustrations*. Cette irrégularité méthodologique est due à la forte interférence de ces textes avec le cycle en question, il s'est donc avéré plus efficace de les inclure directement dans l'analyse. Enfin, la troisième partie se fixe l'objectif de tirer les conséquences de l'analyse et de formuler les principes générateurs de l'écriture butorienne.

¹ En 2006, elle comptait selon Butor plus de 1400 pièces – ce qu'il déclare dans l'entretien qu'il donne à l'occasion de ses quatre-vingts ans au *Nouvel Observateur* en septembre 2006.

PREMIÈRE PARTIE

Opusculum butoriano : œuvre multicolore et multiforme

Les romans de facture néoromanesque constituent la base des thèmes et des procédés que Butor développe largement dans ses textes ultérieurs et qui l'obséderont toute la vie : « Les quatre romans se sont suivis comme des théorèmes, chacun étant la conséquence des problèmes qui avaient surgi dans la réalisation du précédent.² » Butor y tente en premier lieu de résoudre le problème phénoménologique suivant : comment raconter quelque chose, étant donné que la réalité est en grande partie ce que l'on raconte.

Passage du Milan (1954), rédigé pendant le séjour en Égypte et en Angleterre, dans la nostalgie de Paris³, est fondé sur une histoire simple où les habitants d'un immeuble parisien rentrent le soir chez eux, font comme d'habitude ; les jeunes montent au quatrième étage pour fêter l'anniversaire d'une fille, qui à la fin sera retrouvée morte. La façon dont le lecteur est guidé dans les appartements s'apparente à un schéma musical: la description de chaque appartement développe son propre thème et ses variantes, chaque chapitre correspond à une heure vécue dans cet immeuble. Le thème important de l'exil et du départ y est déjà présent, de même que de nombreuses réflexions sur des œuvres d'art.

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

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

³ *Entretiens II*, p. 149 : « Écrire *Passage de Milan*, c'était pour moi le moyen d'être à Paris tout en n'y étant pas, d'avoir Paris à moi – dans ma poche tout en étant en Égypte ou en Angleterre. »

d'un journal intime où il veut décrire les événements qu'il a déjà vécus et en même temps ceux qu'il est en train de vivre. Cependant l'entreprise s'avère de plus en plus compliquée parce que le passé se montre pratiquement insaisissable, influencé sans cesse par le présent instable, de même que ce présent se voit toujours hanté par le passé. Comme le remarque Françoise Van Rossum-Guyon : « Dans ce récit, le présent du narrateur intervient progressivement dans le passé de l'histoire racontée et vécue autrefois par le héros, transformé par lui et réciproquement le transformant.⁴ » L'échec du projet est donc pratiquement inévitable. Le héros, tel Thésée, se perd dans le labyrinthe en dépit du fait qu'il a trouvé son Ariane et le Minotaure. Comme dit Butor « ce livre est plein de fantômes, et le personnage est tout le temps en train de se battre contre des fantômes.⁵ » Plusieurs textes interviennent dans l'histoire et l'influencent: l'histoire de Caïn et de Thésée y sont racontées à partir de vitraux dans la cathédrale, ensuite un roman policier dont l'intrigue et le personnage dépassent leur existence textuelle et menacent le héros et surtout le journal intime lui-même, dont la rédaction commence progressivement à faire obstacle à sa vie. Le mythe du labyrinthe obsède Butor toute sa vie⁶ : « Je me sens aussi bien le minotaure, monstre enfermé dans son inextricable prison, l'un des otages envoyé par la ville d'Athènes, et Thésée qui les délivre et se délivre lui-même. J'ai donc toujours cherché à baliser le territoire dans lequel je m'agitais, et à regarder à côté ou de l'autre côté de ce qu'on me montrait, cadre ou horizon. Ce n'est pas fini. Nous sommes toujours dans le labyrinthe, à la fois monstres et victimes tant que nous ne devenons pas libérateurs.⁷ » Le labyrinthe se reflète non seulement au niveau thématique mais aussi structure le texte entier qui est conçu comme un labyrinthe à boucles, où des segments entiers et même des phrases sont répétés. « Cette structure a aussi un rôle musical et prosodique extrêmement important.

⁴ Françoise van Rossum-Guyon : *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970, p. 135.

⁵ *Entretiens III*, p. 338.

⁶ Pour citer un texte des plus récents : en 2006 Butor inaugure l'exposition-performance faite en collaboration avec l'artiste Patrice Pouperon, *La fleur de Dédale* qui concerne le labyrinthe de la cathédrale de Chartres.

⁷ « Michel Butor est toujours un autre », entretien, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007.

Les paragraphes deviennent des versets soulignés par des espèces des rimes. Mais ces rimes, au lieu d'être à la fin de l'ensemble, sont au début, comme dans certaines poétiques différentes de la prosodie traditionnelle française. [...] Il en résulte une organisation rythmique très forte, une organisation musicale évidemment. C'est l'organisation de la musique baroque avec la structure fondamentale de l'*aria da capo*.⁸ » Cette organisation musicale, fondée sur la répétition avec des modifications du motif principal, préfigure l'écriture sérielle qui sera plus tard la base de toute l'écriture butorienne.

La Modification (1957), couronné par le prix Renaudot, poursuit le thème de la confrontation du passé et du présent⁹ et de leur stratification compliquée, du voyage comme moyen de prendre du recul par rapport à soi-même et à sa vie, le rôle des mythes et des œuvres d'art dans l'intrigue et les techniques descriptives. La description régit le développement de l'intrigue, à travers cet inventaire épuisant des objets, des lieux et des événements, le lecteur peut situer la progression temporelle et spirituelle du héros. Les références culturelles et géographiques ancrent le texte dans le monde réel du lecteur – cet ancrage est pour Butor très important, il le fait même dans ses textes les plus fantastiques. Comme le remarque Françoise van Rossum-Guyon « Michel Butor cependant, s'il fait sa part et même sa grand part à l'imaginaire, introduit toujours dans ses œuvres un grand nombre d'éléments qui non seulement permettent au lecteur de raccrocher l'œuvre à une réalité préexistante, mais le contraignent même à le faire.¹⁰ » Notons qu'à la différence de *L'Emploi du temps*, les villes sont ici réelles et le texte invite, non seulement par la perspective narrative inhabituelle, à la confrontation avec l'expérience du lecteur. Le motif du voyage, qu'il soit conçu comme réel, intérieur ou initiatique est omniprésent dans l'œuvre butorienne.

Le dernier roman de facture néoromanesque, *Degrés* (1960), met, selon les propres mots de Butor, « en branle une sorte de machinerie descriptive¹¹ ». Le but

⁸ *Entretiens III*, p. 340.

⁹ Françoise van Rossum-Guyon y discerne six niveaux temporels. in *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹¹ *Entretiens I*, p. 207.

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

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

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

¹² « Michel Butor est toujours un autre », entretien, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 61.

lui-même. Au début, je me suis adressé au roman parce que j'estimais que c'était la forme la plus libre, la plus englobante.¹³ » Le roman, dans la conception de Butor à l'époque, oscillait entre la prose et l'essai philosophique capable de réfléchir sur sa propre forme, il se donc montrait idéal pour des explorations phénoménologiques.

Les années 1960-1962 ont été de ce point de vue transitoires. Butor cherche alors comment accéder à son but, la réalité se trouvant toujours au centre de son intérêt, et il considère la littérature comme « un champ d'excellence de l'investigation des façons comment la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître¹⁴ ». Butor vise non seulement toutes ses manifestations, qu'il s'agisse des lieux, des idées ou des produits de l'activité humaine, mais il se concentre aussi en particulier sur notre perception et sur notre appréhension de celle-ci. Il opère avec le terme du réel qui lui permet d'élargir le champ opératoire du potentiel et du virtuel, comme le décrit Jean Roudaut : « le réel ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais aussi ce dont on se souvient, qu'on rêve, qu'on regrette ou qu'on espère. Le réel devient fantastique (ou féérique) non par déficience, mais parce qu'il dépasse de toutes parts le donné visuel. ¹⁵ » L'objectif de Butor ne se limite pas à la simple description mais aspire à répertorier, organiser et surtout mettre en relation¹⁶ tous les éléments qu'ils soient réels, potentiels ou virtuels. Charles Dobzynski dit à ce propos que c'est moins « une obsession de l'exactitude dans l'assemblage et la coïncidence des mots et des choses, qu'un souci encyclopédique de la connaissance¹⁷ ». Pascal Dethurens est

¹³ TEM. *Écrire avec Butor. Texte en main 2*. Été 1984, p. 11.

¹⁴ *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1960, p.9.

¹⁵ Jean Roudaut : *Michel Butor ou le Livre futur*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.

¹⁶ « His activity can be defined as a kind of intellectual exercises working perpetually upon itself in search of its own essence and applying itself much more to the deciphering of reality than to reality itself ; hence his being fascinated by grids and diagrams on the structuralistic line. », Jean-Claude Vareille : « Michel Butor : Synthesis or dilemma ? », *The Review of Contemporary Fiction*, 1985, n° 3, p. 150.

¹⁷ « Un poète planétaire », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 109.

de même avis. Selon lui, l'objectif de l'entreprise de Butor est de « faire le bilan, dresser un état des lieux, avant liquidation de l'aventure humaine¹⁸ ».

En 1961, Butor publie *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, fine analyse de la création et du monde imaginaire de Baudelaire, extrait les lignes principales de son oeuvre et de sa vie¹⁹. Il procédera plus tard de la même manière dans les *Improvisations*²⁰ sur ses auteurs préférés avec qui il sent une forte affinité. Mireille Calle-Grubber saisit très bien l'esprit de son procédé: « Le titre même d'*Improvisations* l'indique : il s'agit de faire éclater l'écriture de l'individualité et de la possession auctoriale pour revendiquer le droit aux variations sur un thème donné. Droit à l'interprétation, ou plutôt à cet étrange exercice où le jazz excelle d'une liberté de création sans contrainte : joindre-dis/joindre sa voix. De sorte que ces improvisations *sur* (Flaubert, Michaux, Rimbaud) sont tout autant les improvisations *de* Butor. Il se passe là, entre la lecture du commentateur et le texte commenté, quelque chose qui est d'ordre du transit. Relation transitaire et paradigmatique que cette relation critique. Où les sujets sont toujours en cours de modification(s).²¹ » À travers ces analyses empathiques transparait Butor lui-même, le mode de son appréhension du texte et son geste créateur. Il est significatif et tout à fait conforme à cette logique que Butor publie, en 1993, *Improvisations sur MB : écriture en transformation* pour boucler la série.

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

¹⁸ « La poésie sans fin », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 104

¹⁹ Il consacre aussi à cet auteur un texte de *Répertoire IV*, intitulé « Opusculum Baudelairianum ».

²⁰ *Improvisations sur Flaubert*, 1984 ; *Improvisations sur Henri Michaux*, 1985 ; *Improvisations sur Rimbaud*, 1989, *Improvisations sur Balzac*, 1998 (trois volumes).

²¹ Mireille Calle-Grubber : « Passages des lignes ou les improvisations critiques de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 120.

pour les histoires et les drames qu'elles cachent en dépit de leur caractère fragmentaire et passager.

L'année 1962 est également la date de sortie du fameux livre *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. La réception par la critique non seulement française n'a pas été favorable²², faute de compréhension et surtout due à la déception des attentes envers l'auteur de *La Modification*. *Mobile* est le fruit d'un séjour de sept mois aux États-Unis où Butor avait été avant tout fasciné par l'immensité de ce pays et voulait la communiquer. Il a rangé les cinquante États selon l'ordre alphabétique français ce qui a provoqué des rapprochements inattendus, le second principe de classement était l'homonymie des noms de lieu²³. Cet ordre alphabétique est censé d'en faire une sorte de catalogue, liste des mots de même catégorie. Ces mots, par leur arrangement et la fréquence de leur apparition tâchent d'exprimer l'essentiel de l'Amérique et de son esprit. Ainsi, la suite des mentions « for whites only », « hommes, femmes, gens de couleur » ou « la réserve Indiens Cherokees » et d'autres retracent les aspects douloureux de l'histoire et de la société américaine, révèle ses points névralgiques. De même, les citations littérales des « Founding Fathers » tendent à démasquer d'une certaine façon²⁴ ces derniers. Néanmoins, *Mobile* ne se donne pas pour but de décrire les États-Unis ; ce n'est pas un récit de voyage classique, c'est un « récit d'une infinité de voyages possibles à l'intérieur des États-Unis²⁵ ». Butor n'y relate pas seulement ce qu'il a vu mais aussi ce qu'il lu à ce sujet. Il y a plein de fragments de textes quelle que soit leur nature, y compris des pancartes, des prospectus ou

²² Nous reprenons ces commentaires de Henri Desoubieux, qui a rassemblé les entretiens avec Butor, volume I, p. 187 : Henri Dumazeu dans *Le Français dans le monde*, n°17, juin 1963 : « Pour nos professeurs (de français à l'étranger) cependant, la décadence de la forme est plus grave, elle signifie qu'un homme de talent, sous prétexte de faire encore plus vrai que Dos Passos, a renoncé à s'exprimer par le moyen normal du langage pour ce confier à des balbutiements, des borgorygmes et des déchets. » Henri Clouard dans le tome 2 de son *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1915 à 1960*, a écrit : « Hélas ! *Mobile* : pur zéro. » Jean-Paul Aron, vingt ans plus tard (!) dans le livre *Modernes* : « Dommage que la seconde nature de l'écrivain, sa manie de déconcerter par des constructions arbitraires et des typographies affectées, la confusion de la création qui fait du tapage avec celle qui révolutionne ne le conduisent sporadiquement aux jeux littéraires les plus vains ; que son imagination s'autoconsume par la folle tentation d'épuiser la réalité. »

²³ Les lieux de même nom font coïncider les États et nouent de nouveaux liens entre eux.

²⁴ *Entretiens I*, p. 267.

²⁵ *Ibidem*, p. 260.

des extraits des catalogues que Butor arrange de manière à les faire dialoguer. Le texte lui-même n'est pas linéaire ni disposé sur la page de manière « normale », c'est-à-dire en paragraphes et en blocs. Il repose sur l'organisation en groupes de mots arrangés en unités visuelles. À ces fins, il varie les polices de lettres et arrange le texte dans des formes diverses afin de distinguer des lignes d'information conductrices. Butor conseille aux lecteurs : « Laissez-vous guider par votre œil. J'ai voulu échapper à la convention livresque ordinaire, qui veut qu'il y ait un fil du discours, qu'on suive ligne à ligne, en finissant par oublier qu'un livre est d'abord un objet. Ici, vous êtes immédiatement appelé dans plusieurs directions à la fois : les capitales appellent les capitales, l'italique, l'italique ... C'est exprès, pour vous obliger non plus à suivre un chemin linéaire, mais à faire des trajets en étoile... Il faut se promener dans *Mobile*, c'est un livre qui joue dans l'espace.²⁶ » L'espace et le mouvement sont les notions clés. Ce n'est pas par hasard que le livre est appelé « mobile ». Ce titre renvoie directement au sculpteur et peintre non-figuratif Alexandre Calder²⁷ qui invente en 1930 le *mobile*, une sorte de sculpture animée. Butor partage avec Calder sa fascination par le mouvement et sa représentation. « *Mobile* doit s'apparenter un peu au Mobile de Calder, à ces étranges agencements de tiges et de palmes. Un souffle d'air, un coup de vent, et ces agencements vibrent, oscillent, se gonflent. [...] Aucune image n'est stable, ni définitive.²⁸ » L'espace et sa matérialisation dans le livre acquiert chez Butor une importance majeure. Par la disposition en page et l'application de différents polices et caractères, Butor renoue avec la tradition mallarméenne du livre comme objet physique. L'objectif qu'il se fixe, vise l'effet de simultanéité des éléments représentés. La structure compliquée du texte tâche de correspondre à celle de la réalité décrite. C'est la raison pour laquelle Butor a renoncé au récit classique : « J'ai essayé de saisir la structure de son milieu. Je ne

²⁶ Ibidem, p. 190.

²⁷ (1898-1976) Ingénieur de profession, il se consacre aux œuvres abstraites qui font référence au monde naturel et aux lois de la physique qui le régissent : « Le sens sous-jacent à mon œuvre fut le système de l'univers. C'est un grand modèle à partir duquel travailler ».

²⁸ *Entretiens I*, p. 193; Le grand intérêt de Butor envers Calder prouve entre autres le fait que la même année de la sortie de *Mobile*, il écrit un court texte intitulé *Cycle*, inspiré cette fois-ci par les gouaches de cet artiste, lequel il insère plus tard dans le premier tome d' *Illustrations*.

pouvais pas employer les divisions classiques des livres de géographie, des souvenirs ou des journaux de voyage. Je me suis rendu compte que cela ne pouvait pas suffire pour saisir la totalité de l'ensemble. Ce que je racontais isolément perdait une grande partie de sa valeur, devenait automatiquement trompeur.²⁹ »

À partir de *Mobile* Butor passe définitivement dans le domaine de la poésie même si longtemps il n'ose pas se l'avouer à lui-même : « *Mobile* correspond à un retour en force de l'activité poétique qui était auparavant un peu honteuse. C'est d'ailleurs au moment où j'écris *Mobile* que je commence à rédiger les textes qui seront dans le premier *Illustrations*.³⁰ » Il consacre à cette mutation du roman à la poésie plusieurs essais théoriques ; il définit son écriture comme « la poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme poésie qui a su tirer sa leçon du roman³¹ ». En effet, la classification n'est pas facile, ses textes oscillent entre la prose, la poésie et l'essai. Pierre Lepape est sûr : « Ce discours sur le monde réel contemporain que le roman semble historiquement incapable de prendre en charge, Michel Butor va le demander à un genre beaucoup plus ancien encore que le roman, et si universel qu'il se confond même avec le bruit même de la langue : la poésie. À partir de *Mobile*, ce grand poème descriptif sur le États-Unis, on peut dire que tout est poésie dans les écrits de Michel Butor, inscription d'une image du monde dans l'espace d'un livre. Poésie critique, poésie didactique, poésie ambulatoire, poésie dramatique ou lyrique, poésie ludique, poésie dialoguée avec un écrivain, un musicien ou un peintre.³² » Il n'est pas seul dans ces considérations, de nombreux critiques et théoriciens jugent les textes de Butor comme poésie, les autres n'osant pas les désigner directement et choisissant le terme englobant de texte.

Comme les quatre premiers romans forment une sorte de suite où chacun développe ce que le précédent a commencé et que ce procédé s'est avéré

²⁹ Ibidem, p. 184.

³⁰ *Entretiens II*, p. 151.

³¹ *Répertoire II*, 1964, p. 25.

³² Pierre Lepape : « Michel Butor et le roman », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 75.

productif et utile, il n'est pas surprenant que Butor ait aussi poursuivi cette pratique plus tard. : « J'ai commencé par écrire des livres séparés les uns des autres, mais très vite j'ai compris ces livres comme une suite de livres. Mes premiers romans se suivaient l'un l'autre selon une ligne, et cela s'est développé, c'est devenu un espace. Chaque livre que je publie est quelque chose qui pousse, avec ses branches, dont certaines s'organisent en séries : *Matière de Rêves*, *Illustrations*, etc. Il y a des degrés dans l'individualité des textes : une partie de *Matière de Rêves* a déjà une certaine autonomie, puis le volume a une autonomie ; il y aura en tout cinq volumes qui pourront d'ailleurs être republiés en un seul qui aura lui-même son autonomie, et ainsi de suite.³³ » De cette manière se sont profilées les grandes séries qui forment l'essence de l'œuvre butorienne après le Nouveau Roman. La composition de ces séries, où l'auteur collabore avant tout avec lui-même³⁴ en combinant ses textes divers, s'étale sur plusieurs années. Butor les élabore simultanément en cherchant la solution du même problème à des niveaux différents.

Le début de la première grande série, celle de *Génie du lieu*, date encore de la période néoromanesque, de 1958. Ce cycle de textes voulant embrasser le globe entier comprend cinq livres : *Génie du lieu*, qui se concentre sur le monde méditerranéen, est encore rédigé en prose ; *Où, Le Génie du lieu 2* (avec accent barré, 1971) couvrant l'hémisphère nord et évoquant « l'histoire de la découverte de mondes nouveaux³⁵ » ; *Boomerang, Le Génie du lieu 3* (1978) « le récit d'une suite de mouvements d'aller et retour³⁶ » qui découvre l'hémisphère sud et qui était si compliqué que Butor s'est senti obligé de l'expliquer dans le livre des entretiens fictifs *Le Retour du boomerang* (1988) ; *Transit A et B, Le Génie du lieu 4* (1993) qui nous amène au Japon et dans ses lieux favoris au Mexique et finalement *Gyroscope, autrement dit Le Génie du lieu 5 et dernier* (1996), qui fait une grande place à la Chine mais regroupe aussi des sites qui pourraient, selon Butor, être considérés comme des centres du monde dans le sens géopolitique et

³³ *Entretiens I*, p. 337.

³⁴ Comme le remarque Lucien Giraudou, p. 13.

³⁵ Jennifer Waelti-Walters : *Michel Butor*, 1992, p. 70.

³⁶ *Ibidem*, p. 73.

culturel. Comme le titre l'annonce, la forme de ce texte est très variable, voire interactive et sa lecture fait penser au zapping.

Cette série matérialise de manière explicite le voyage et son rôle dans l'écriture butorienne. Mais elle n'est pas la seule, le voyage est pratiquement omniprésent dans l'œuvre butorienne à commencer par ses romans, passant par *Mobile*, *Réseau aérien*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965), *Description de San Marco* (1963), *Ici et là : relations intercontinentales* (1997) où Butor ajoute ses propres collages des cartes géographiques et finissant par *Anthologie nomade* (2004). Le voyage est présent même dans la série *Illustrations*. Comme le note Bernard Teulon-Nouailles : « Le voyage est consubstantiel à l'écriture de Michel Butor, à tel point qu'on ne peut pas dire lequel des deux engendre l'autre ou le précède.³⁷ »

Notons tout d'abord que Butor a beaucoup voyagé³⁸, il a effectivement visité un grand nombre de pays, dont certains très exotiques, qu'il fait découvrir aux lecteurs dans ses livres. Constaté que le voyage est pour Butor l'inspiration serait trop banal et imprécis. Pour Butor, voyager, c'est écrire et écrire, c'est voyager, comme il l'explique dans son essai « Le voyage et l'écriture³⁹ ». Voyager, c'est saisir par la langue car « l'explorateur, avant le conquérant, recouvre de sa langue la terre qu'il parcourt⁴⁰ ». Le voyage implique également un retour aux sources car « le pays inconnu est déjà travaillé comme un texte⁴¹ ». Le voyage se transforme ainsi en lecture. Lecture de l'histoire, de notre histoire et finalement de nous-mêmes. Friedrich Wolfzettel parle de « l'intertextualisation du souvenir personnel en tant que souvenir littéraire.⁴² » Le déplacement permet de prendre du recul par rapport à sa réalité, à sa situation actuelle. « Je parle d'un lieu dans

³⁷ « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 180.

³⁸ Sur le rabat la couverture de *Où il se décrit* comme « commis voyageur en culture française »

³⁹ *Répertoire IV*, 1974, p. 9-29, « J'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture », p. 9.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁴¹ *Ibidem*, p. 21.

⁴² Friedrich Wolfzettel : « À propos de quelques aspects intertextuels des *Génies du lieu* de Michel Butor », in *Le Plaisir de l'Intertexte*, actes du colloque, 1985, p. 261.

un autre et pour un autre. J'ai besoin de faire voyager mes voyages. Entre deux termes d'une de mes phrases, ou d'un de ces sites verbaux que je détache et marque, la terre tourne.⁴³ » Comme le dit Friedrich Wolfzettel, « comme tout récit butorien, le voyage prend l'allure d'une interrogation existentielle et savamment organisée au moyen de laquelle l'auteur cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, en sens à son existence.⁴⁴ »

Butor se heurte à un grand obstacle de représentation lorsqu'il décide de communiquer l'impression des chutes du Niagara⁴⁵. *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique* a été publié en 1965 et destiné originairement à l'enregistrement radiophonique⁴⁶. Son but est de représenter la totalité de la vie et la réalité des chutes du Niagara. Butor y applique non seulement des techniques comme la polyphonie et la disposition typographique spéciale, ce qui le rapproche de *Mobile*, mais aussi renouvelle la technique de la citation. Butor laisse communiquer son propre texte avec deux descriptions des chutes que Chateaubriand a faites à leur propos⁴⁷. Cette intégration crée une œuvre qui dans le résultat possède les qualités que les textes interférant ne montrent pas. Il réunit dans le texte dix-sept personnages représentants-types de différentes tranches d'âge et classes sociales. À travers leurs conversations simultanées, dont les variations sont minimales, se dessine l'ambiance de ce site touristique. La seule information sur les personnages est chiffrée dans leur caractéristique initiale, comme « couple de vieux ménage, just married, veuf noir, vil séducteur »,

⁴³ Ibidem, p. 29.

⁴⁴ Friedrich Wolfzettel : « À propos de quelques aspects intertextuels des *Génies du lieu* de Michel Butor », in *Le Plaisir de l'Intertexte*, actes du colloque, 1985, p. 256.

⁴⁵ « Quand je suis allé pour la première fois aux chutes du Niagara, je me suis dit qu'il était impossible d'en parler avec des mots. Donc, j'ai décidé d'essayer. De faire un texte qui donne au moins envie d'aller voir ou entendre. », *Entretiens III*, p. 94.

⁴⁶ Sa première réalisation pour la radio en version française due à Philippe Guinard, postérieure aux versions anglaise et allemande (versions chaque fois différentes), date du 22 novembre 1967 seulement. Elle a été diffusée en stéréophonie sur France-Musique et en « version normale » sur France-Culture. Et c'est le 12 février 1968 qu'a lieu la première version scénique. Source d'information : Henri Desoubreaux in *Entretiens I*, p. 342.

⁴⁷ En effet, il y a au moins deux descriptions que Chateaubriand a faites des chutes de Niagara : la première se trouve dans son *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, daté de 1797, et la seconde « rectificative » reprise dans ses *Mémoires d'outre tombe* et retrace des changements depuis sa première visite de ce lieu.

etc., et pourtant elle suffit à faire imaginer les drames qui se cachent dans leurs vies. Mais c'est au lecteur de les écrire car Butor ne le fait pas, laissant ainsi au lecteur le plein pouvoir créateur. Derrière ces histoires potentielles nous entendons toujours le texte de Chateaubriand. Butor le prend et l'acommode au rythme du fleuve en déconstruisant la description jusqu'aux mots et l'incorporant dans son propre texte parmi les répliques des personnages, ce qui donne plusieurs effets. Tout d'abord, la description de Chateaubriand, à l'origine statique, est après la transformation capable de mimer le tempo du Niagara, son parcours, « nous fournir un équivalent verbal de ce *monument liquide en perpétuel mouvement*⁴⁸ » Deuxièmement, l'interférence des deux textes étrangers a des effets poétiques, ainsi que le contact avec les propos des personnages créent des images presque surréalistes qui contribuent à saisir le génie du lieu. Il est flagrant qu'un texte si multiforme non seulement propose, mais aussi exige de nombreuses relectures. Butor expose au début de chaque chapitre plusieurs parcours possibles : « Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes. Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter. Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairages fait apparaître nouvelles formes et aspects⁴⁹ ». *Étude stéréophonique* poursuit ainsi directement le projet de *Mobile* en proposant une lecture multiple non seulement au niveau du volume mais aussi dans le cadre d'une seule page.

Butor avoue que certains des textes de *Répertoire*⁵⁰ sont dus à sa lecture professionnelle, qu'ils ont été prononcés lors de conférences, chacun à plusieurs

⁴⁸ Lucien Dallenbach : *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des lettres modernes, 1972, p. 51.

⁴⁹ p. 10.

⁵⁰ Cinq tomes parus en 1960, 1964, 1968, 1974, 1982 aux Éditions de Minuit.

reprises⁵¹. Le premier tome est consacré entièrement à la littérature, Butor y traite de ses confrères de plume à qui il se sent lié par une « relation de complicité fraternelle⁵² » et qui l'ont influencé par leur style⁵³. Le second tome instaure des thèmes théoriques et observe le rôle de la musique dans la littérature. Le troisième tome contient surtout des essais sur les peintres et la peinture. Le quatrième se focalise sur la géographie, les voyages réels et spirituels, et enfin le cinquième reprend les thèmes principaux des précédents : « un livre qui se construit dans les marges des autres livres (des livres des autres et des miens). Et puis aussi dans les marges d'autre chose que la littérature : la peinture, la musique... »⁵⁴ Ces essais ne relèvent pas du domaine du discours rigide de la critique universitaire et ne veulent pas présenter une doctrine que l'on puisse inculquer. Butor apprend à ses lecteurs à lire autrement. La critique est pour lui étroitement liée à l'invention, à sa propre écriture, tous ses auteurs font partie de sa propre oeuvre : « Critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux *genres* différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles.⁵⁵ » Aussi est-il que les thèmes majeurs des *Répertoire* coïncident avec les thèmes récurrents de son oeuvre et de ses explorations. Les essais ne représentent qu'un autre niveau de recherche.

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

Les séries qui restent entretiennent une relation plus ou moins forte à la peinture. Chacune la traite de manière différente. En premier lieu, la série

⁵¹ *Entretiens I*, p. 161.

⁵² Entretiens avec Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 120.

⁵³ Il pense surtout aux longues phrases de Faulkner, à Proust, Joyce, Kafka, Henri James : « Il y a beaucoup d'écrivains qui m'ont donné le courage de faire certaines choses. [...] J'ai cherché systématiquement à me faire influencer et je cherche toujours. », in Santschi p. 118 et 119.

⁵⁴ *Entretiens III*, p. 113.

⁵⁵ « La critique et l'invention », *Répertoire III*, p. 17.

Illustrations, qui fait l'objet principal de notre analyse, tente de transposer l'image au texte. Ce lien direct à l'image est décalé en arrière dans la série de cinq *Matière de rêves* : *Matière de rêves I* (1975); *Matière de rêves II, Seconde sous-sol* (1976); *Matière de rêves III, Troisième dessous* (1977); *Matière de rêves IV, Quadruple fond*, (1981) et *Matière de rêves V, Mille et un plis* (1985). Ce sont des récits de rêves, mais ces rêves sont construits et Butor y « rêve » à partir des images. Le premier tome est directement inspiré des artistes⁵⁶, alors que si dans les autres tomes les artistes ont bien déclenché son inspiration, le texte est beaucoup plus indépendant. Il faut souligner que dans *Matière de rêves* l'objectif n'est pas de raconter l'image mais de faire surgir des éléments de l'inconscient que celle-ci fait résonner. Ainsi, ces textes sont parfois très personnels, reflétant non seulement les phobies et obsessions de Butor mais aussi ses désirs⁵⁷. Le premier tome traite des angoisses courantes comme une conférence ratée, une perte d'identité, une métamorphose; le second réagit plutôt à ses voyages mais aussi à la culture, y défilent non seulement des artistes mais aussi des écrivains; le troisième aborde des thèmes freudiens et plus personnels centrés sur Butor et sur son oeuvre; le quatrième propose des variations sur le livret de *Votre Fauste*⁵⁸. Dans celui-ci, les femmes réelles de la vie de Butor y sont remplacées par des métamorphoses infinies des deux soeurs de ce livret : Maggie et Greta, qui sont selon Jennifer Walti-Walters « la soeur profane et la sacrée, si souvent présentes dans notre culture – une dichotomie qui existe chez Butor dès ses premières œuvres⁵⁹ ». Dans le dernier tome Butor se moque ouvertement de Freud et de ses collègues auxquels il emprunte des thèmes et personnages. Dans ce cycle, Butor met l'accent sur la continuité, il n'y a pas d'artifices typographiques ni spatiaux, à la différence d'*Illustrations* où les pages sont traitées comme des toiles à peindre.

⁵⁶ Par exemple le premier texte « Rêve de l'ammonite » dont il est possible de connaître même la genèse parce que Butor a y collaboré avec Pierre Alechinsky par correspondance : au début, Alechinsky a fait cinq eaux-fortes selon ses thèmes personnels et Butor a écrit à partir de chacune d'elles un rêve qui leur convenait ce qui était suivi des échanges explicatives et des corrections suite auxquelles Alechinsky retravaillait ses eaux-fortes et lithographies.

⁵⁷ Il décrit sa démarche : « j'ai inventé des rêves possibles à partir de motifs qui reviennent souvent dans mes vrais rêves. », *Entretiens III*, p. 33.

⁵⁸ Texte, genre opéra, publié en 1962, nous y reviendrons plus loin, dans l'analyse d'*Illustrations*.

⁵⁹ Jennifer Waelti-Walters : *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 96.

Les textes sont juxtaposés, leur rapprochement est parfois si fort que Butor parle d'un « *accouplement* : on ne voit absolument plus les limites entre les deux textes qui ont été rapprochés.⁶⁰ » Les rêves s'entrelacent, leurs segments sont prêtés à d'autres personnes et repris dans des perspectives différentes à travers les volumes. Butor y cite les rêves des volumes précédents, reprend même ceux de *Portrait de l'artiste en jeune singe* (voir plus loin) où il remplace les pronoms par Michel Butor. Il y garde une certaine logique du récit même si la linéarité se trouve parfois assez perturbée. Butor les arrange comme des histoires à tiroirs : « *Matière de rêves* doit beaucoup à l'œuvre de Roussel, pas *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mais à la façon dont sont organisés les grands récits, *Locus solus* et *Impressions d'Afrique*, la façon dont les choses apparaissent les unes dans les autres. Chez Roussel, il y a une prodigieuse richesse dans la manière dont une histoire peut intervenir à l'intérieur d'une autre histoire.⁶¹ »

Les rêves artificiels jouent un rôle important dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, publié en 1967, qui est le texte le plus biographique de Butor. Mais il ne faut pas s'attendre à un texte cohérent saturé de données biographiques. Les informations sont réduites à des bribes de souvenirs soigneusement choisis, liés à l'évolution spirituelle du narrateur, et surtout à la lecture. Même si quelques personnages sont identifiables, le but du texte n'est pas d'informer le lecteur sur la jeunesse de Butor même s'il a dit s'être efforcé de respecter la vérité historique⁶². Les événements évoqués ne sont ancrés ni chronologiquement ni factuellement. La section centrale, la plus importante, est composée de 15 chapitres, dont 7 sont oniriques. D'après Jennifer Waelti-Walters qui a analysé ce texte d'un point de vue alchimique et ésotérique, leur titres symbolisent les étapes de la transmutation des métaux⁶³. Même le lecteur ignorant l'ésotérisme reconnaît que le texte est surchargé de la symbolique des chiffres, des couleurs et

⁶⁰ *Entretiens II*, p. 286.

⁶¹ *Entretiens II*, p. 161.

⁶² *Entretiens III*, p. 323.

⁶³ Jennifer Waelti-Walters : *Alchimie et littérature: étude de "Portrait de l'artiste en jeune singe" de Michel Butor*, Paris, Denoel, 1975, p. 33.

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

La collaboration avec des artistes est également l'objet de la série *Envois I, II*⁶⁴ mais Butor y raconte plutôt des circonstances de la collaboration avec ses amis artistes et décrit la genèse des textes qui en découlent, ce que nous trouvons aussi dans *Avant goût I-IV*⁶⁵.

Les textes de Butor après le Nouveau Roman sont progressivement organisés dans les *matrices*. Butor définit une matrice comme « une structure commune qui peut recevoir toutes sortes de réalisations différentes.⁶⁶ » Ce principe ressemble un peu à la musique sérielle⁶⁷ en déployant des variantes de la

⁶⁴ 1980, 1984 chez Gallimard.

⁶⁵ 1984, 1987, 1988, 1990 chez Ubacs.

⁶⁶ *Entretiens II*, p. 305.

⁶⁷ La musique sérielle ou *sérialisme* est un mouvement musical du 20^e siècle. Ce concept englobe les musiques dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée *série*. Les rapports d'intervalle propres à la série restent stables. Elle fut initiée par la Seconde école de Vienne avec Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern, qui ont érigé en système une certaine évolution du langage musical déjà perceptible chez Gustav Mahler et d'autres précurseurs qui poussèrent les schémas de la tonalité jusqu'à créer une absence de repères tellement les modulations étaient nombreuses. L'intérêt

structure principale. Cependant, ces variantes ne sont régies que par la logique combinatoire, qui n'est pas soumise à la signification des mots. Butor est fasciné par le fonctionnement, par tout ce qui se rapporte à la technique, au procédé et au secret de la fabrication⁶⁸. La structure matricielle apparaît pour la première fois dans *Mobile*, qui n'est pas un récit de voyage mais une *matrice* de récits de voyage en proposant une infinité de ces récits. Ainsi, chacun peut, avec des éléments qui y sont présents, créer des récits. Dans *La Rose des Vents. 32 rhumbs pour Charles Fourier* (1970), l'écriture matricielle est amenée à son comble : Butor prend 32 termes, dont Charles Fourier déclare qu'ils représentent le pivot de son œuvre, et il en crée des matrices de son propre texte.

Néanmoins, l'espace élargi de dimension théorique ne suffit pas à la volonté butorienne d'embrasser la totalité de la culture et de subjuguer même ses limites. Il poursuit toujours son but qui est de décrire la réalité de manière la plus totalisante possible afin de pouvoir agir sur elle – objectif qui mérite une explication : Butor est persuadé que notre appréhension de la réalité passe avant tout par le langage. De cette manière, si son œuvre saisit par le langage tous les aspects imaginables de la réalité en poussant à l'extrême les possibilités d'expression de celui-ci, elle nous permettra de nous rendre compte de toutes les anomalies de la réalité. Mais ce n'est pas tout : en changeant les habitudes langagières qui sont étroitement liées au mode de pensée, elle changera notre conception de la réalité et surtout nous incitera à la changer⁶⁹. C'est pourquoi Butor veut créer une œuvre qui n'a pas une moindre ambition que celle de Balzac ou Hugo de donner une image complexe du réel et d'en analyser tous les aspects.

compositionnel du procédé provient du fait que les intervalles (ou plutôt les parités intervalliques) sont récurrents et proposent à l'audition une couleur harmonico-mélodique spécifique. Il en résulte que les mélodies ne sont plus soumises aux lois harmoniques d'attraction vers une note ou un accord. In http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_sérielle, <http://creation.musicale.free.fr/ecole/E18.htm>

⁶⁸ George Charbonnier : *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.

⁶⁹ Butor s'est exprimé maintes fois à ce sujet, nous proposons cette explication : « Je pense que la littérature transforme la réalité. Le seul fait de constater un certain nombre de choses fait qu'elles ne peuvent plus rester comme elles étaient avant cette constatation. Un écrivain n'a pas besoin de s'engager. Il lui suffit sa littérature. Presque tout ce qui fait notre vie passe par le langage. Dès qu'on touche au langage, on transforme la réalité. Il y a des choses que nous ne savons pas dire, faute de trouver l'expression juste. Si on arrive à cette expression, des pans de murs entiers s'écroulent, et on découvre des horizons tout neufs. C'est cela changer la vie. », *Entretiens III*, p. 33.

C'est également la raison pour laquelle ses textes sont si reliés et reprennent les mêmes thèmes sous différentes perspectives. Butor laisse entendre : « J'ai le sentiment d'avoir toujours fait la même chose, de toutes sortes de façons différentes : c'est une espèce de substance, tout ce que j'ai écrit. Je suis toujours en train d'écrire la même oeuvre. Ce n'est pas que j'écrive plusieurs fois la même chose, mais tout ce que je fais, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble – un peu comme Balzac. J'écris une espèce de *Comédie humaine* à laquelle je suis incapable de donner un titre et que je vois beaucoup moins clairement que Balzac a pu la voir à certains moments et qui a une forme différente mais c'est analogue, cet ensemble qui augmente et révèle peu à peu à moi-même de nouvelles possibilités. »⁷⁰

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

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

⁷⁰ *Entretiens II*, p. 134.

SECONDE PARTIE

ILLUSTRATIONS

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

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

Le cycle *Illustrations* sort de la pratique courante de collaboration artistique pour deux raisons : la première est qu'il n'y pas en réalité d'illustrations, c'est-à-dire que ces livres sont composés uniquement de textes. Ceci non seulement met en cause le lien de l'intermédialité mais institue aussi le problème de la réception, car il suscite la question de savoir si la lecture nécessite la connaissance des images-sources pour pouvoir parvenir à une bonne interprétation de ces textes.

La relation entre l'œuvre picturale et le texte est dans ce cas renversée : à l'opposé de la pratique courante depuis des siècles consistant à ce que les dessins accompagnent le texte, ce dernier étant considéré comme le plus important, et le dessin renvoyé au rang d'une simple illustration, Butor invertit cette hiérarchie et attribue au texte le rôle d'illustration incitée par l'image originelle.

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

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

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

Génèse et organisation du cycle

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

Tous ces textes sont inspirés d'images, ou plus précisément d'œuvres d'art visuelles, et leur première publication était dans le cadre de livres d'artiste. Ce phénomène né au 20^{ème} siècle⁷¹ consiste à rassembler des reproductions de peintures accompagnées de texte poétique écrit à leur intention par un écrivain dans un livre de luxe, c'est-à-dire un livre imprimé en nombre limité d'exemplaires sur un papier de meilleure qualité. Néanmoins, outre ces livres de luxe, Butor a créé également 300 livres manuscrits qui n'étaient réalisés qu'en une douzaine d'exemplaires. Le premier motif de la republication de ces textes était donc la volonté d'augmenter le nombre de leurs lecteurs.

Comme ces livres d'artistes sont plus chers et peu accessibles, finissant généralement chez des amis et rarement chez des bibliophiles, leur lectorat est très limité. Le nombre peu élevé de ces livres est également dû au fait que Butor collabore le plus souvent avec des artistes peu connus, le rendement pour les maisons d'édition est donc assez incertain. Ces livres sont rarement accessibles dans les grandes bibliothèques, par exemple la Bibliothèque Nationale à Paris n'en possède que quelques exemplaires. En effet, aucune bibliothèque ne donne accès à la totalité des textes de Butor⁷². L'aspect

⁷¹ Daniel Bergèze : *Littérature et peinture*, 2004.

⁷² Mireille Calle-Grubber dirige la préparation des Œuvres Complètes de Butor, onze volumes sont pour l'instant prévus, dont les titres, pour la plupart pris au lexique de Butor, constituent des mots clefs. Déjà parus : Volume I – Romans : *Passage de Milan* (1954) ; *L'Emploi du temps* (1956) ; *La Modification* (1957) ; *Degrés* (1960) ; *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) ; *Intervalle* (1973). 1260 p. ; Volume II – Répertoire 1 : *Répertoire I* (1960) ; *Histoire extraordinaire* (1961) ; *Répertoire II* (1962) ; *Essais sur les Essais* (1968) ; *Répertoire III* (1968), 1080 p. ; Volume III – Répertoire 2 : *La Rose des vents* (1970), *Répertoire IV* (1974), *Dialogue avec 33 variations...* (1971), *Le Château du sourd* (2002), *Répertoire V* (1982), *L'Utilité poétique* (1995). 912 p. ; Volume IV – Poésie 1 : *Illustrations I* (1965), *La Banlieue de l'aube à l'aurore* (1968), *Illustrations II* (1969), *Travaux d'approche* (1972), *Une chanson pour Don Juan* (1972), *Illustrations III* (1973), *Illustrations IV* (1976), *Envois* (1980), *Brassée d'avril* (1982), *Exprès* (1983). 1120 p. ; Volume 5 - Le génie du lieu 1:

économique est, soit dit en passant, la raison principale pour laquelle la plupart des écrivains de la seconde moitié du 20^{ème} siècle ont quitté cette pratique de livre d'artiste et travaillent plutôt sur des tableaux connus de peintres établis, leurs textes ainsi ne nécessitent pas la présence de l'image.

Butor explique ainsi le second motif de sa republication: « J'ai la chance d'être beaucoup sollicité, et c'est un grand plaisir pour moi : il y a beaucoup de revues qui me demandent des textes, et il y a eu aussi beaucoup d'éditeurs de luxe dans ces temps derniers. Ces deux formes de publication interdisent des œuvres qui dépassent une certaine dimension, surtout, je dirais, l'édition de luxe, qui ne supporte que des textes assez brefs. J'ai été amené ainsi à écrire un assez grand nombre de textes brefs accessibles à un public restreint, d'où la nécessité pour moi ensuite de les publier d'une nouvelle façon.⁷³ » Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

L'apparition dans *Illustrations* n'était donc pas la première sortie « à nu » de ces textes. La plupart d'entre eux avaient été publiés dans des revues littéraires ou artistiques mais sans avoir été remaniés par rapport à la version primitive. Leur mise en volume a apporté des modifications considérables, voire essentielles. Butor a expliqué à plusieurs reprises que le fait seul de réunir ces textes l'a forcé à les retravailler. Il fallait les traiter comme des éléments d'une structure qui exige une position précise de chacun d'entre eux par rapport aux autres et à l'ensemble. Il ressentait la nécessité de changer la disposition des paragraphes et des strophes, de retravailler la conception. Butor s'explique dans *Travaux d'approche*⁷⁴ : « Pour la série d'*Illustrations* l'acte de recueillir devient tellement essentiel que les textes originaux ne sont plus que les matériaux d'une opération qui les change complètement. » Nous tenterons de démontrer ces changements dans nos analyses.

Mobile, Réseau aérien (1962), *Description de San Marco* (1963), *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965). Source d'information : site web de la maison d'édition La Différence : <http://www.ladifference.fr/fiches/livres/oeuvrescompletesbutorletII.html>

⁷³ *Entretiens II*, p. 109.

⁷⁴ p. 11. *Travaux d'approche* a paru en 1972, ce livre reprend un nombre de textes écrits en d'autres occasions qui y sont relus et réécrits pour être insérés dans une collection de poésie. Butor les organise en trois parties dont chacune porte le nom d'une des périodes de l'ère tertiaire pour renvoyer aux strates géologiques comme métaphore de son œuvre.

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

Chaque volume est organisé de façon différente et nous pouvons citer Jennifer Waelti-Walters à propos la série *Matière de rêves* : « comme dans les autres séries butoriennes, il est impossible d'interpréter le premier texte pour en faire la clé de ceux qui suivent.⁷⁵ ». Cette remarque est pertinente non seulement au niveau des textes rassemblés dans un volume mais également au niveau des volumes dans le cadre du cycle. C'est pourquoi chaque volume nécessite une approche différente en fonction de sa nature.

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

⁷⁵ Waelti-Walters: « D'où ça nous vient : propos sur l'intertextualité des *Matière de rêves* », *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 56.

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

Illustrations I

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

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

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

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

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

Selon la logique butorienne, puisqu'il est possible que le texte illustre la peinture et vice versa, et que ces images ont été faites avant l'existence du texte qui devrait être leur illustration, c'était des images « qui attendaient leur texte⁷⁶ », donc des images sans leur illustration (textuelle). Des images qui voulaient être illustrées, des images dans l'attente de l'avenir prometteur de la coexistence avec le texte. Ces images, après avoir donné naissance au texte illustrateur, ont été finalement ôtées. Il se pose la question de savoir comment Butor réussit à combler ce vide qui en reste, comment il fait suppléer leur rôle. Mais tout d'abord il faut déterminer en quoi consiste cette collaboration du texte et de l'image.

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

Dans un premier groupe nous pouvons classer les textes qui manifestent la forte volonté d'ajouter quelque chose de plus aux images, nous rangeons deux premiers textes. Le premier, « **La Conversation. Sur quelques tableaux d'Alessandro Magnasco.** », a été rédigé en texte linéaire en prose, continu, en

⁷⁶ Michel Butor cité par Barbara Mason : « Illustration in Michel Butor's *Illustrations* », in *Romanic Review*, LXXVII, n° 2, 1986, p. 147.

phrases complètes, sans perturbations, il en est même possible d'extraire l'axe de l'histoire. Leon S. Roudiez le qualifie « d'une sorte de prose poétique⁷⁷ » Le récit est raconté par un narrateur à la première personne qui arrive dans un jardin peu soigné, où il rencontre un couple de propriétaires énigmatiques vêtus de costumes historiques. Il semble que le jardin entoure un palais ou un château. À la grande surprise du narrateur, ces deux personnages l'appellent Abel et le traitent comme leur page, tout du moins a-t-il cette impression. Soudainement, il se rend compte que sa peau à lui est noire, qu'il est beaucoup plus petit qu'eux et que son costume est également très bizarre. Il comprend très bien la conversation du couple mais ils s'adressent à lui dans une langue qui lui est inconnue. Peu à peu, il en découle qu'il est singe sans le savoir et que les deux personnes sont des marionnettes vivantes qui se dégradent en délire. Tout d'un coup le narrateur se trouve chassé devant le mur entourant le jardin et c'est la fin de son aventure.

Il est possible de relever dans ce texte, rare par sa lisibilité et sa cohérence, les motifs butoriens récurrents qui figurent dans ses romans. En premier lieu, la perte d'identité souvent exprimée sous forme de transformation en nègre ou en singe, allant de pair avec une incapacité à communiquer. Ce motif exprimant les phobies⁷⁸ de Butor se trouve dans le premier tome de *Matières des rêves*, rappelons aussi le personnage du Noir dans *l'Emploi du temps*, incarnant l'incompréhensible et le mystérieux. Sa variante figure plus tard dans le *Portrait de l'artiste en jeune singe*⁷⁹ où le motif du singe acquiert des significations extrêmement importantes pour Michel Butor.

Tout d'abord, il y a deux niveaux de perception du motif du singe chez Butor : le technique et le personnel. En premier plan, c'est un renvoi direct à la

⁷⁷ Leon S. Roudiez : « Le réel et la peinture : Comment décrire ce qui se dit ? », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 170.

⁷⁸ Jennifer Waelti-Walters considère les personnages de Noirs comme l'ombre ou l'alter-ego des personnages butoriens lequel hante ces derniers en leur posant des questions auxquelles ils ne savent pas répondre, ce qui les les oblige à chercher des réponses en eux-mêmes. in *Michel Butor*, 1992, p. 23.

⁷⁹ Paris, Gallimard, 1967.

mythologie égyptienne⁸⁰ matérialisé dans l'épithète de la section centrale du livre : « En Égypte, le dieu de l'écriture, Thot, était souvent représenté par un singe. » qui traduit la thématique de l'écriture et de toute activité artistique, et qui dans la conception butorienne de création⁸¹ relève du domaine de l'intertextualité. Le singe est pour le lecteur moderne le symbole de l'imitation, mais Butor rappelle que dans l'Europe médiévale et également dans le pays des hiéroglyphes – l'Égypte ancienne, le singe était la représentation de l'artiste, à cette époque-là considéré comme imitateur de la nature. Le motif de singe est d'autant plus important que le *Portrait* est non seulement un récit métaphorique de la quête artistique mais aussi un récit autobiographique où Butor relate son séjour en Allemagne. Le singe désigne également l'apprenti des sciences ésotériques, y compris la philosophie, et ainsi la personne qui s'efforce de comprendre l'ordre du monde, qui veut pénétrer dans les mystères de l'art et de la beauté, trouver la clef de leur secret et qui dans ce but doit subir des rites initiatiques. Pour ce faire, il doit structurer son expérience du monde dont le sens ne cesse de lui échapper et transformer cette expérience en objet esthétique. Il n'est pas sans importance que ces thèmes de l'errance, du labyrinthe et de l'initiation échouée soient récurrents dans tous les romans de Butor et que leurs reflets soient aussi présents dans les textes qui suivent.

⁸⁰ Sans parler du rôle de l'Égypte dans sa vie – le pays qu'il considère comme sa seconde patrie et où il a exercé la profession de professeur de français dans les années 1950.

⁸¹ Il l'explique clairement dans son essai intitulé « La critique et l'invention », paru dans le troisième tome de la série des essais sur la littérature et les arts, *Répertoire III* où il parle du caractère imitatif de toute création littéraire, qui est toujours insérée dans un milieu déjà saturé de littérature. Les auteurs, selon Butor, réécrivent consciemment ou non les grands auteurs du passé, de sorte que l'invention devient la critique des œuvres antérieures: « elle prend parfois la forme de l'imitation. (...) L'inventeur appelle à la rescousse tels ou tels inventeurs du passé, montrant du même coup à quel point on connaît mal ceux-ci, s'indignant de ce qu'on ait été incapable d'entendre leurs leçons.» (*Répertoire III*, p. 12) Et il ajoute : « La formule du roman habituel est donc tout simplement une sorte de parodie.» Nous pouvons y reconnaître les reflets du principe dialogique bakhtinien. Butor perçoit la parodie et l'imitation comme des procédés créateurs, et les deux sont des éléments de base de sa propre écriture. La parodie, de même que l'imitation, dans le sens butorien, est une sorte d'hommage à l'auteur « parodié » et devrait mener le lecteur à relire ce dernier.

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

L'autre motif est celui de la mise en abîme et de l'illusion baroques : le héros regarde un spectacle dont il ne connaît pas le sens ni son rôle à lui dans ce spectacle. Il ne peut discerner les frontières entre sa réalité et l'illusion. Dans « La conversation » un personnage révèle à l'autre qu'il se sont transformés en marionnettes :

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

- Alors qu'advient-il?
- Alors les capucins viendront acheter nos défroques. Ils animeront leurs théâtres avec nos gestes, puis, quand ils auront épuisé notre répertoire de contenance, ils nous rangeront dans leurs grands greniers, et nous montreront à leurs visiteurs contre un peu d'argent. (...) »⁸²

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

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

La position de « La conversation » vis-à-vis des autres textes du recueil est extraordinaire – tout d'abord en raison de la démarche créatrice qui sort de la

⁸² *Illustrations*, p. 27.

pratique habituelle : ce récit joue seulement sur le souvenir des tableaux (en particulier *l'Assemblée dans un Jardin* installé au Palazzo Bianco de Gênes). C'est une sorte de rêve éveillé⁸³ sans avoir été jamais mis ensemble avec les tableaux inspireurs, à la différence des autres textes faits à la commande pour accompagner des peintures. La raison en est évidente, Alessandro Magnasco est un peintre du rococo italien (1667-1749), il ne s'agit pas de collaboration dans le sens butorien du terme.

Nous proposons de comparer ce texte avec un autre, plus récent, *L'embarquement de la reine de Saba, d'après Claude Lorrain*⁸⁴, qui représente sous cet angle de vue le même cas puisque Claude Lorrain (1600-1682) est un peintre néo-classique. De plus, certains ont vu des ressemblances entre la perspective des paysages de Magnasco et de Lorrain. Le tableau de Lorrain repose sur une composition géométrique en trois dimensions. La scène se déroule dans un port où la reine est en train de descendre les marches menant vers la barque qui va la transporter à son navire pour aller chez le roi Salomon. Le peintre s'est inspiré d'une histoire biblique, celle de Salomon et de la reine de Saba. Il n'a pas choisi le motif plus attractif de leur rencontre, mais au contraire la scène où presque rien d'important ne se passe. Butor a écrit, à partir de ce tableau, un texte d'une centaine de pages divisé en cinq parties dont chacune à six chapitres d'une longueur progressivement croissante jusqu'à la moitié puis progressivement décroissante. Au fur et à mesure que les chapitres s'allongent, plusieurs choses sont répétées : aspects du palais de Salomon tels que les imaginent les voyageurs, organisation de la caravane qui doit transporter les cadeaux, énumérations des objets destinés au roi, rêves souvent centrés sur les rapports de la reine de Saba et du roi Salomon et ainsi de suite. Le texte commence par une sorte d'incantation qui le clôt au dernier chapitre mais dont les diverses variations se répètent régulièrement : « Toi, premier marinier de la Reine, hêtre-rameur, avant de longer pendant tant de jours et de nuits les côtes occidentales de l'Arabie

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

84 Paris, La Différence, 1989.

heureuse, chante-nous ton appel du large »⁸⁵. Le rythme de la répétition est encore souligné par la présentation des trente énigmes qui seront proposées au roi pour qu'il affirme sa réputation de sage d'une ingéniosité infinie.

Le tableau confronté au texte paraît tout d'un coup rigide, stérile et trop parfait selon la doctrine classique. La reine, en dépit de son origine exotique, y est belle et élégante comme une aristocrate italienne. Butor y introduit l'exotisme oriental avec sa sensualité et se laisse emporter par son désir personnel en y ajoutant la volupté et la luxure potentielles. Il ne songeait pas à évoquer précisément le tableau de Lorrain, il raconte et développe des possibilités latentes. « Le texte anime le tableau en détachant les objets, en leur rendant leur mobilité, en racontant l'histoire dont il est un moment ou une combinaison de moments⁸⁶. » Butor enrichit le tableau par l'intermédiaire d'allusions aux autres textes. Ainsi on pense dans l'atmosphère fantasmagorique à *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier; de même, la reine, dans ses rêves, doit raconter des histoires au roi pour échapper à la mort, ce qui rappelle Schéhérazade des *Mille et une nuits*. Parfois la reine est évoquée sous le nom de Balkis ce qui est nom que lui donne le Coran⁸⁷. De l'autre côté, il est indiscutable que la rigueur de la composition classique est réfléchi dans le texte par un vocabulaire également classique.

La comparaison de ces deux textes nous permet d'évaluer le taux de correspondance du texte de Butor à l'image source. Butor lui-même laisse entendre qu'« à l'origine, les textes ont été faits pour coller le plus possible avec les images. Pour qu'il y ait un jeu qui passe entre le texte et les images. Pour que les images fassent ressortir des détails du texte.⁸⁸ » Nous pouvons constater que, dans le cas de Magnasco, Butor saisit et évoque parfaitement l'ambiance fantastique et déroutante des tableaux de ce peintre qui se plaisait à peindre des scènes paysagères étranges et fantasmagoriques. En même temps Butor réussit à

⁸⁵ M. Butor : *L'embarquement de la reine de Saba*, Paris, La Différence, 1989, p. 17.

⁸⁶ M. Butor: *Improvisations sur Michel Butor: écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 215.

⁸⁷ Ce dont s'aperçoit Leon S. Roudiez : « Le réel et la peinture : Comment décrire ce qui se dit ? », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 168.

⁸⁸ Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 145.

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

Le niveau personnel est également accentué dans le second texte du volume, « **Rencontre. Sur cinq eau-fortes d'Enrique Zañartu** ». Ce texte correspond parfaitement aux eaux-fortes abstraites de Zañartu, pourtant nous dirions qu'il est beaucoup plus nettement érotique parce que les images inspiratrices n'ont rien d'explicite. Butor y introduit tout d'abord le je qui mène un monologue. L'errance originelle du narrateur mute progressivement en prospection du corps féminin, conçu comme un paysage, pour arriver finalement à la fusion des deux corps. Ainsi est instauré l'ordre successif qui organise la matière abstraite des tableaux. Lucien Giraudo remarque que le texte accorde une importance essentielle aux sensations tactiles⁸⁹, ce qui pourrait contribuer au fort effet érotique final. Léon S. Roudiez est persuadé que c'est son propre désir [de Butor] qu'il y rejoint⁹⁰, en d'autres mots qu'il y projette ce qu'il veut y voir. Le passage à l'intimité est encore accentué par le fait que ce récit est plus proche de la poésie :

⁸⁹ Lucien Giraudo : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 74.

⁹⁰ Leon S. Roudiez : « Le réel et la peinture : Comment décrire ce qui se dit ? », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 170.

Nus, enfin nus, bien plus nus qu'au jour de notre naissance, toute notre peau se faisant tympan, se faisant filtre et miroir, nos quatre jambes formaient des figures si souples et si sûres qu'enfin nous comprenions les raisons de leurs courbes, enfin nos muscles deux à deux trouvaient leurs tendons et leurs répondants, et nos os dans le prolongement les uns des autres épelaient enfin leur délicieuse géométrie, nos bras perdus bien au-delà des nuages, dans les ténèbres foudroyantes, toutes bombardées de rayons, que nous cache le bleu du ciel.

*... que nous cache le bleu du
CIEL
d'étain qui se gravait de frondaisons*

5

*... planant et tournoyant sous le
CIEL
c'était l'aurore, c'étaient les flammes de la ville*

Cet enrichissement suscite la question de savoir dans quelle mesure ce sentiment de manque est éprouvé par d'autres spectateurs, autrement dit, si ces éléments supplémentaires sont encodés d'une manière ou d'une autre dans le tableau en question. Nous recourrons encore une fois à Léon S. Roudiez : « Il est fort possible qu'une autre personne contemplant les premiers n'éprouve aucun sentiment de manque, ou alors que ce manque soit ressenti d'une manière complètement différente – de manière purement formelle, par exemple⁹¹. » À notre avis, ce manque est encodé ou plutôt non-dit, dans « L'Embarquement » car Lorrain a choisi des personnages fortement chargés de symbolique. Ceci dit, il les met en scène dans une situation peu importante quiconque, qui n'a rien à voir avec leur histoire. Ce tableau, qui nécessite un spectateur instruit, invite à développer la situation. Butor a choisi la voie intellectuelle et joue sur la valeur intertextuelle des personnages. Pourtant, il est indiscutable qu'il y ajoute des éléments relatifs à ses obsessions personnelles, ce qui est également le cas de « La

⁹¹ Ibidem, p. 171.

Conversation ». Dans ce texte nous pouvons aussi relever des liens intertextuels, essentiellement ceux qui se réfèrent aux autres textes de Butor. Dans ce sens, « Rencontre » se montre le plus subjectif et reflétant de la manière la plus intense le désir de Butor.

Néanmoins, Zañartu nécessitait un plus grand investissement de la part de Butor car il est non-figuratif, abstrait et de surcroît surréaliste. La différence des procédés est liée à la nature de l'image et aussi à la personne de l'artiste. Le texte, fait à partir de peintures abstraites, est plus difficilement transposable au verbal. Il propose ainsi un espace plus large à l'imagination du poète. « Le texte, qui s'élabore dans le voisinage des images, tente de les travailler, de faire entame ou entaille, d'agir comme un acide textuel à la fois à travers la continuité narrative, à travers la description des lieux comme scène, [...]. À cet égard le texte relève de l'ordre de la suppléance : non seulement miroir de l'œuvre mais aussi son envers ; non seulement l'équivalent textuel de l'œuvre plastique, mais aussi le lieu plastique réintégré dans la poésie.⁹² »

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

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

⁹² Lucien Giraudou : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 76.

que la lecture du texte. Ainsi Butor, en re-racontant les images, remplace l'arrangement spatial par le temporel.

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

« *Cycle. Sur neuf gouaches d'Alexandre Calder* », texte central, selon Waelti-Walters texte-clé du volume en raison des techniques appliquées. Pour la première fois publié en juin 1962⁹³, dans « La Hune » au nombre limité de 500 exemplaires. L'insertion dans *Illustration* lui a apporté en premier lieu des ajouts en italique. Néanmoins, il ne s'agit pas d'ajouts au sens propre du terme car ce sont des expressions reprises du texte et assemblées dans différentes combinaisons. Cette fois-ci le texte n'est pas divisé en parties numérotées en fonction du nombre de gouaches, mais la mise en page laisse deviner que chaque page correspond à une gouache différente. Le noyau de chaque page est formé par un paragraphe décalé en bloc à droite précédé ou suivi d'expressions dont l'assemblage est fondé sur les variations de la matrice de base. Cette matrice inaugure et clôt tout le cycle :

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

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

⁹³ Il est à noter que c'est la même année de la sortie de *Mobile*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Parmi les lichens et les nuages, (83) nageant (83) de toutes leurs
nageoires de fer,**

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

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

Tout dans ce texte tourne autour des séries de mots qui se répètent : soleil – lune – terre – jour/matin/soir et rouge – blanc – noir – jaune complétées par les mots alternants : graines, roseaux, spirales, feuilles, lichens. Cette alternance donne l'idée du mouvement et du renouvellement. Ce texte illustre assez fidèlement les images inspiratrices, ce qui explique non seulement le choix du lexique mais aussi l'organisation du texte. Si Calder affirme que son expérience esthétique décisive était le « spectacle du soleil et de la lune illuminant ensemble la tombée du jour sur la mer⁹⁴ » nous ne pouvons pas être surpris de la présence itérative et insistante de ces termes dans le texte butorien. Ses gouaches sont des tableaux abstraits où l'expression joue en premier lieu strictement sur l'opposition du blanc, du noir et du rouge, les seules autres couleurs pouvant encore intervenir étant les couleurs primaires. Par contre le choix des formes est illimité, ce qui vaut aussi pour les textures. En effet, on pourrait dire que ses peintures correspondent à la réduction unidimensionnelle de ses mobiles, donc on peut y trouver non seulement des disques, ovales, triangles, tiges, spirales, mais aussi des têtes de personnages et d'animaux, des formes naturelles. Il est possible de découvrir plusieurs points communs entre l'entreprise de Calder et les tentatives de Butor, en particulier la fascination pour la représentation du mouvement – mais les gouaches caldériens réduisent le mouvement à une seule dimension, le fixent dans un moment figé. Butor, par la répétition systématique

⁹⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Alexander_Calder, <http://www.calder.org/>,
<http://www.arteseleccion.com/ventanas/autor/autor.php?idioma=fr&id=183&autor=>

et sérielle des expressions, leur redonne la mobilité et la mouvance. De plus, les couleurs alternant dans le texte affichent une forte congruence aux tableaux.

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

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

L'arrangement et la composition des dix parties de « Litanie d'eau » sont systématiques et obéissent à des règles strictes. Chaque partie est intitulée par un titre qui ne figure pas dans la version primitive, on pourrait y voir une certaine relation aux images inspiratrices : glacier, calice, torrent, enfant (il est bien possible qu'il s'agisse des titres de Masurovsky lui-même mais nous ne sommes en mesure d'en avoir la certitude). Parfois ces titres ont plutôt rapport à la technique d'écriture⁹⁵, par exemple le titre de la seconde partie, « phrase », avertit le lecteur de l'orientation à la langue et au texte. C'est également pour la première fois qu'apparaissent des citations, ce qui est aussi un élément autoréflexif de la langue. Ce qui est certain, c'est qu'il est impossible au lecteur qui ne connaît pas les gravures de comprendre la motivation du titre puisque rien dans le texte n'y renvoie. L'exemple de la quatrième partie le prouve suffisamment. L'image originale montre une sorte de boule qui se dresse sur une tige hors de l'eau. Ceci est traduit dans le texte par des séries de mots dont les variantes apparaissent régulièrement dans tout le texte (nous les mettons en gras):

⁹⁵ Butor dit à ce propos qu'il s'agit toujours d'un mot choisi de la troisième strophe. In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 247.

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

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

Revenons encore à la seconde partie dont le titre mentionné ci-dessus prévoit l'orientation vers la textualité, ce qui se manifeste au premier plan dans le lexique : la vie de cette eau ne se limite pas à mouvement mais elle commence à « chuchoter », « murmurer », « hurler » et « grogner » « une phrase une seule phrase interminable un horizon de phrases », « une mer de phrases » qui résonnent « une eau de mots » pour « éclater » en « vague de phrases » et finalement « s'adoucir » en « livre de larmes ». Ceci s'accroît à la cinquième partie où l'intertextualité devient débordante : « mer de mots, mots d'eau, mer de lignes, eau de signes, phrase »

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

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

Sur la page suivante le premier paragraphe :

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

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

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

Avant d'entrer dans l'analyse, il s'avère essentiel de préciser la terminologie employée. Tout d'abord la *réécriture*. Nous empruntons ce terme à Anne-Claire Gignoux qui dans son étude *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*⁹⁶ distingue la *réécriture* comme un cas particulier d'intertextualité qui devrait être motivé et obligatoire⁹⁷. Elle introduit ce terme et le distingue du terme couramment utilisé de *réécriture* (en anglais *rewriting*) qu'elle réduit au domaine de la généalogie du texte, c'est-à-dire au fait de retravailler des brouillons de la version finale du texte. Elle définit trois types de *réécriture* : la *réécriture intertextuelle* qui ressemble beaucoup à l'intertextualité classique consistant à la reprise de texte de quelqu'un d'autre, la *réécriture intratextuelle* reposant sur la répétition des fragments d'un même texte et la *réécriture macrotextuelle* où l'auteur reprend des passages de ses autres œuvres. Au centre de son attention se trouvent les deux dernières du fait qu'elles étaient abondamment exploitées par les nouveaux romanciers. Son concept de *réécriture*

⁹⁶ Paris, PUF, 2003.

⁹⁷ Obligatoire non dans le sens de la réception mais dans le sens de son incontestabilité dès qu'elle est perçue dans le texte. Cf. Gignoux p. 18.

couvre la répétition systématique des éléments d'un autre texte qui s'étend tout au long du texte, c'est-à-dire qu'elle exclut par exemple la citation isolée ou l'allusion simple.

Butor dépasse dans « Litanie d'eau » la pratique de la *réécriture intratextuelle* qui est la base du cycle des *Illustrations* pour puiser dans *Mobile*, *Description de San Marco*, *Votre Faust* et *Réseau aérien*, *6 810 000 litres d'Eau par Seconde (Étude stéréophonique)*⁹⁸, ce qui le déplace dans le domaine de la *réécriture macrotextuelle*. Cette fois-ci il va encore plus loin pour emprunter à Chateaubriand, Mallarmé, Goethe, Marlow, Pétrarque et Gongora en indiquant non seulement les intertextes (à l'exception de Chateaubriand et Mallarmé dont il n'indique que les noms) ce qui est du jamais-vu chez Butor qui, malin, aime jouer à cache-cache avec son lecteur, mais aussi en ajoutant les traductions des segments de textes repris, car les citations sont en langue d'origine. Peut-on le comprendre comme le moment où Butor a heurté la limite de l'intertextualité? Ou si ce ne sont pas les limites de l'intertextualité elles le sont du moins de son intelligibilité et de son but didactique.

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

⁹⁸ Paris, Gallimard 1962; Paris, Gallimard, 1963; Paris, Gallimard, 1962; Paris, Gallimard, 1962; Paris, Gallimard, 1965 – nous allons expliquer plus tard pourquoi nous y comptons également *Étude stéréophonique* même si ce texte a été publié un an plus tard que *Illustrations I*.

Le principal dénominateur commun sémantique de ces intertextes est le motif d'eau, quelle que soit sa forme ou signification. Or, le réseau des intertextes mis en jeu est plus complexe et relève d'une hiérarchie : Butor lui-même y distingue trois groupes, dont le premier comporte trois poèmes entiers de Mallarmé (*Brise marine, à la Nue accablante tu, au seul Souci du voyageur*) « choisis pour leur qualité d'achèvement et quasi fermeture aussi bien que pour leur thématique marine⁹⁹ », le second est formé par ses propres livres : *Description de San Marco, Mobile, 6 810 000 litres d'Eau par Seconde, Votre Faust et Réseau aérien* et le troisième groupe comprend les auteurs qu'il a utilisés dans *Votre Faust*. La distinction de Butor est tout d'abord auctoriale, plutôt intuitive. Néanmoins, comme ces intertextes différents possèdent différents statuts et degrés, il serait très utile de les ranger plutôt en fonction de leur statut intertextuel et donc en fonction de leur participation à la construction du sens du texte dans son ensemble.

Il s'avère qu'une des clés de « Litanie d'eau » se trouve dans *Description de San Marco*, publié en 1963. Butor y tente de donner la description totale de la fameuse basilique en embrassant tout ce qu'elle comporte, y compris les minutieux détails architecturaux, l'ambiance de vieux récits bibliques¹⁰⁰ qu'il re-raconte lors du déchiffrement des inscriptions presque illisibles sur les tableaux et les fresques, des bribes de conversations de touristes, bref, de transmettre son *genius loci*¹⁰¹. Le texte, à la recherche de l'idéal de sa propre construction, est fortement autoréflexif. En effet, Butor réfléchit comment saisir le plus efficacement possible la totalité architecturale et l'effet subjectif produit par la basilique:

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

⁹⁹ Butor in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 248.

¹⁰⁰ Le rôle de la Bible est d'autant plus important que ses récits guident toute la visite de la basilique.

¹⁰¹ MB in *Entretiens I* : « Naturellement, mon livre n'est pas une photographie plate du temple : il est une façon de l'approcher, de tourner autour, de le pénétrer. Il est aussi, parfois, une interprétation, une tentative de déchiffrement. », p. 229.

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

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

D'ailleurs, la Bible est un intertexte énorme de *Description de San Marco* et dans ce cas la présence de ses textes exemplifie la conviction de Butor que la peinture ne se passe pas de texte et que nous ne sommes capables de voir qu'à travers le texte¹⁰². L'omniprésence textuelle se propage en outre dans les paroles profanes de visiteurs qui n'ont souvent rien à voir avec le thème, pourtant représentent l'élément incontournable de la vie de la basilique. Butor a consacré à cette relation de l'image au texte plusieurs réflexions théoriques. Effectivement, c'est le problème qui l'a toujours préoccupé, non seulement sous perspective phénoménologique mais évidemment aussi au niveau créateur. Cette omniprésence de texte ne se limite pas à la présence effective et littérale mais elle se traduit entre autres par la métonymie d'eau. Cette eau en mouvement, variable, connote l'instabilité et l'imprécision de notre capacité de maîtriser la langue en tant qu'instrument de connaissance et de communication :

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

¹⁰² P.ex. in *Les mots dans la peinture* : « Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale », p. 8, « [...] l'illustration paraît dans son emboîtement de commentaires », p. 14.

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

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

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

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

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

Butor s'explique à propos de l'eau dans *Description de San Marco* dans l'entretien avec Claude Couffon : « Il s'agissait pour moi d'établir un texte mobile qui glisserait entre les blocs stables du texte. Ce texte évolue, il devient de plus en plus poétique vers l'intérieur, et se fait tout à fait trivial à la fin. Pourquoi ce procédé ? Parce qu'il y a, à Venise, un élément essentiel dont il fallait que je trouve l'équivalent : c'est l'eau, l'eau qui accroche la lumière et qui la réfléchit, l'eau qui baigne Saint-Marc. Or j'ai été frappé par les rapports qui existent là-bas entre l'eau et la foule. J'ai compris que je pouvais utiliser les murmures de la foule pour donner la sensation de l'eau.¹⁰³ » Voilà comment ce texte est complexe, rien n'y est fortuit. La fluidité de ces bribes de conversations est accentuée par l'italique coulant autour des parties descriptives stables.

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

¹⁰³ *Entretiens I*, p. 229n.

Chateaubriand repose sur plusieurs raisons. La première concerne la fréquence de l'apparition des intertextes dans le texte final, autrement dit la distribution et le taux de leur coopération à la construction du sens. Or, il se montre que la *Description de San Marco* et le texte de Chateaubriand y sont présents systématiquement dès le début tandis que les autres intertextes n'apparaissent que ponctuellement dans les septième, huitième et neuvième parties. Une autre raison, non des moindres, repose sur le statut intertextuel différent de ces intertextes. La reprise du propre texte relève de la *réécriture macrotextuelle* où l'on peut s'attendre à la connaissance absolue de l'intertexte y compris son intentionnalité et l'arrière-plan. Nous pouvons supposer la connaissance intime également dans le cas du texte de Chateaubriand étant donné le fait que Butor en a usé dans son étude sur les chutes de Niagara. Néanmoins, la raison la plus forte est la complexité et le caractère structural de l'œuvre entière de Butor qui est un vaste réseau des éléments interactifs et communiquant les uns avec les autres. Étant donné qu'il ne cesse de poursuivre son but artistique en améliorant et développant continuellement ses procédés créateurs, il va sans dire qu'il établit un fort lien au texte où il tâchait d'accomplir un objectif semblable. En premier lieu il s'agit de l'entreprise qui consiste à collaborer avec une œuvre d'art quelle que soit sa forme matérielle, donc y compris l'œuvre architecturale. Ensuite, c'est le même savoir-faire, la même approche de la réalité artistique. Le dénominateur commun le plus important repose sur l'omniprésence du fondement textuel de la perception du monde. Les deux textes insistent sur le fait que, même si de manière différente, le texte structure notre appréhension du monde et que c'est à travers le langage que nous sommes (in)capables de saisir et par conséquent décrire la réalité¹⁰⁴. La troisième raison est tout simplement sémantique – le motif d'eau.

¹⁰⁴ C'est aussi la raison pour laquelle il se sert de tant de textes non-artistiques : « [...] dictionnaires, encyclopédies, catalogues, annuaires, indicateurs, guides, manuels, qui sont constitués par les éléments communs à d'innombrables récits possibles, qui sont comme des noeuds du tissu de récit qui nous enveloppe et à travers lequel nous voyons le réel. », *Répertoire II*, p. 294.

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

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

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

alignée à droite, dans l'espace vide de la moitié supérieure de page qui est, comme le lecteur peut vite comprendre, réservé à tous les éléments intertextuels. Ce qui ne nous permet pas d'instaurer le lien simple et direct à Chateaubriand, c'est justement cette rythmicité fondée sur la répétition au sein de la citation qui n'est pas propre à Chateaubriand mais qui domine *Étude stéréophonique*. C'est également la raison pour laquelle nous sommes persuadée que même si *Étude stéréophonique* a été publié un an plus tard, Butor l'avait incluse déjà dans « Litanie ». Chateaubriand, dans son illustre description des chutes du Niagara, s'exprime en phrases logiques et linéaires, ce qui n'est pas le cas de Butor reprenant ces descriptions dans son *Étude stéréophonique* où il les transforme en texte mimant le tempo du Niagara et son parcours, le texte capable de « nous fournir un équivalent verbal de ce monument liquide en perpétuel

mouvement »¹⁰⁵ Rappelons que *Étude stéréophonique* a été faite à la commande de la radio, et était donc destinée avant tout à l'écoute. Le texte originel de Chateaubriand est purement descriptif sans que les procédés poétiques tels que répétition, rythme, allitération et d'autres soient appliqués.

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

BRISE MARINE

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

De nickel qui vient revient s'étend s'étale l'eau une phrase
une seule phrase qui se love sous le ciel qui s'incurve s'enroule
se creuse à l'horizon calice lèche la mer suce lape ploie somnole
sous le ciel une phrase d'eau qui se stabilise s'immobilise vibre
à l'horizon tape claque s'atténue mer de phrases qui s'allongent
sous le ciel enfle monte phrases d'eau qui roulent croulent
sur l'horizon vont viennent reviennent paragraphes s'étendent
sous le ciel d'or s'étalent en mer violette s'allongent
s'amincissent rides noires sur l'eau d'or s'effilent tourbillon vert
à l'horizon courent écume s'émeuvent transparents s'élancent au ciel

(p. 127)

¹⁰⁵ Dällenbach, Lucien: *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des lettres modernes, 1972, p. 51.

Il serait plus adéquat de dire que c'est la « Brise marine » qui répond en écho au texte butorien puisqu'elle y a été ajoutée ultérieurement. Effectivement, on aborde ici le problème fondamental de l'intertextualité concernant la chronologie. Celle-ci incite de violents débats sur le caractère intentionnel et conscient de l'intertextualité qui est étroitement lié à la problématique du lecteur. Le point de vue lectorial apporte toujours de l'anarchie car le lecteur n'est jamais saisissable et nul ne peut prévoir ses capacités et connaissances¹⁰⁶. Butor se heurte à ce casse-tête du côté auctorial : il introduit le texte datant du 19^{ème} siècle dans la *réécriture* de son propre texte sans que nous puissions déterminer s'il s'en était inspiré lors de la rédaction de la première version qui ne comporte pas d'intertextes étrangers, ou s'il a retrouvé ce texte plus tard et ainsi ce rapprochement serait « aléatoire ». Nous le mettons entre guillemets parce qu'il ne s'agit évidemment pas de hasard. Nous voulons ainsi seulement rappeler que Butor n'a pas touché aux textes primitifs, il n'y a fait que des ajouts, sous cette optique on pourrait donc dire que le rapprochement est aléatoire et le rapport entre ces textes a été créé a posteriori. Ce qui pourtant ne change rien au fait que dans « Litanie d'eau » qui fait partie d'*Illustrations*, cet intertexte mallarméen participe à la création de son sens, forcément différent de la version originale et

¹⁰⁶ Néanmoins, il est nécessaire d'éviter la relativisation selon laquelle le lecteur peut faire avec le texte n'importe quoi sans aucune prévisibilité. Car c'est souvent l'argument des chercheurs qui préfèrent l'intertextualité au sens large et prônent ainsi son caractère aléatoire et par conséquent incontrôlable dont l'une des manifestations est, entre autres, l'anachronologie absolue où il peut être considéré comme le texte original le texte allusif, donc ultérieur, du fait que le lecteur l'a lu comme premier. Un tel arbitraire n'appartient pas dans l'intertextualité, d'ailleurs ni à la littérature en global, il y a tant de facteurs qui influencent l'appréhension du texte : à commencer par les aspects volitifs et caractériels, les circonstances de lecture, la situation de vie jusqu'aux oeuvres lues ultérieurement. Et c'est une erreur fort répandue de les prendre en considération lors de l'analyse de l'optique lectoriale et des possibilités de l'interprétation. Le texte génère par lui-même son potentiel interprétatif qui englobe les interprétations pertinentes. Logiquement, il ne peut pas y inclure les textes qui n'existent pas encore au moment de sa création même si ces textes reprennent ses thèmes, motifs ou éléments structurels. Il est vrai que la lecture du texte B contenant les éléments du texte A peut enrichir ou modifier notre interprétation du texte A mais cette interprétation n'est pas pertinente vis-à-vis ce texte A non seulement en raison du caractère accidentel et aléatoire de celle-ci mais avant tout en raison des règles de base de la communication littéraire. Le lecteur (que l'on appelle implicite, idéal ou autre) n'est rien d'autre qu'une catégorie textuelle faisant partie intégrante du texte et participant à la constitution de sa signification. Par conséquent les arguments de la lecture anachronologique ne sont pas pertinents et ne peuvent être pris en considération dans la discussion sur le fonctionnement de l'intertextualité.

devenant ainsi sa partie intégrante. Il ne faut pas sous-estimer Butor en y cherchant des liens uniquement thématiques renvoyant aux motifs proches de la « Litanie d'eau ». Rappelons les deux vers fameux « Ni la clarté déserte de ma lampe/sur le papier que la blancheur défend » cités à maintes reprises non seulement par Butor mais aussi par beaucoup d'autres qui dissertèrent sur l'entreprise mallarméenne (et butorienne).

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

Un autre aspect frappant est que Butor ne choisit pas des *réécritures* cruciales par rapport à l'intertexte et conséquemment au lecteur. Autrement dit, des *réécritures* dont le lecteur pourrait facilement identifier la source grâce aux *marqueurs*¹⁰⁷ quelle que soit leur forme. D'ailleurs cette fois-ci Butor s'est vu dans l'obligation de joindre à la fin du livre les traductions et les auteurs des *réécritures*. Voici l'exemple comment il met en collaboration des extraits de Petrarca et de Marlow :

HAVING NOW, MY GOOD MEPHISTOPHILIS,
PASS'D WITH DELIHGT THE STATELY TOWN
OF TRIER,
ZEFIRO TORNA E 'L BEL TIEMPO RIMENA,
ENVIRON'D ROUNG WITH AIRY MOUNTAIN-
TOPS,

¹⁰⁷ C'est Ziva Ben-Porat (in « The Poetics of Literary Allusion, in *Poetics and the Theory of Literature*, 1, 1976, n°1, p. 105-128) qui introduit le terme de *marqueur* (marker) pour désigner un élément étranger (appartenant à un autre texte indépendant) qui déclenche l'actualisation. Le lecteur doit s'apercevoir de l'existence du *marqueur* avant qu'il ne se mette à interpréter le texte, ce qui devrait le mener à se souvenir de la forme originale du *marqueur* et à identifier le texte-source. Le souvenir de la forme originale du *marqueur* (le texte évoqué) devrait suffire à modifier et interpréter de façon plus complexe le texte nouveau. L'identification du *marqueur* ne dépend pas de l'identité formelle, le *marqué* (le même élément tel qu'il apparaît dans le texte évoqué) peut différer.

E I FIOR, E L'ERBE SUA DOLCE FAMIGLIA,
 WITH WALLS OF FLINT, AND DEEP-
 ENTRENCHED LAKES,
 E GARRIR PROGNE E PIANGER FILOMELA,
 NOT TO BE WON BY ANY CONQUERING
 PRINCE;
 E PRIMAVERA CANDIDA E VERMIGLIA;
 S'effile dans le doux ciel jaune vif monte ramures sur la mer
 brune à l'horizon léger arbre chaud d'eau brune qui s'émeut roule
 WE SAW THE RIVER MAINE FALL INTO
 RHINE,
 RIHDON I PRATI E 'L CIEL SI RASSERENA;
 WHOSE BANKS ARE SET WITH GROVES
 OF FRUITFUL VINES;
 GIOVE S'ALLEGRA DI MIRAR SUA FIGLIA;
 plus claire saute salée souple croule rangée d'algues jaunes
 étincelle mélodieuse lâche des lamelles brunes sur le ciel froid
 L'ARIA E L'ACQUA E LA TERRA E D'AMOR PIENA :
 chuchote une multiple phrase aérienne tendre douce vive légère
 chaude brune glisse claire salée souple froide multiple aérienne
 OGNI ANIMA D'AMAR SI RICONSIGLIA.
 tendre murmure une douce caresse brune vive et légère chaude
 perd l'horizon clair dans l'eau salée souple de la mer brune
 qui frissonne froide s'effondre en multiples crinières
 aériennes qui enflent tendres dans le ciel brun
 (p. 159)

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

Un autre fait qui nous paraît problématique du point de vue intertextuel est la relation entre les auteurs de ces extraits. Butor explique tout simplement que ce sont les auteurs qu'il a utilisés dans *Votre Faust*. Nous trouvons cette motivation très faible et surtout absolument inidentifiable car *Votre Faust* est, comme son sous-titre « Fantaisie variable genre opéra. En collaboration avec Henri Pousseur » l'indique, un opéra. Néanmoins, il a été publié sous la forme d'un enregistrement de trois disques accompagné de deux jeux de cartes¹⁰⁸. Malheureusement, la maison d'édition (Harmonia Mundi) avait à l'époque des problèmes de distribution ce qui a selon Butor eu pour conséquence que « pratiquement ces disques n'ont jamais été distribués, et donc ils sont

¹⁰⁸ Des jeux de cartes car c'est au lecteur de déterminer la suite d'action. Comme l'indique Encyclopedia Britannica, lors de la performance, les auditeurs votent un de quatre dénouements possibles. In <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/473109/Henri-Pousseur>

L'idée des oiseaux planant est suscitée non seulement par le motif des intertextes mais avant tout, également par la forme matérielle en laquelle les *récritures* sont arrangées : « Je voulais que par sa seule typographie ce livre exprime déjà quelque chose. Je voulais que chaque page se présente comme un tableau, qu'on puisse la regarder comme un tableau et qu'elle exprime déjà quelque chose par la façon dont sont disposés les groupes de mots, les espaces, dont l'italique est encadré par le romain.¹¹² » Elles suscitent l'idée d'illustration, ce que prouve indirectement Butor quand il explique le fonctionnement des mots en italique à *Mobile* : « les italiques représentent des « illustrations ». Comme dans un dictionnaire, une série de mots où il y a un texte et des illustrations.¹¹³ » Si nous restons dans les hauteurs du ciel textuelles, nous y rencontrons les nuages de *Réseau aérien*¹¹⁴ : *Nuages, toujours les nuages, les blancs, les merveilleux, les tourmentés.* (p. 133) Le même est valable pour les *récritures* de *Description de San Marco* dont Butor extrait seulement les conversations de touristes qui contournent le texte principal et coulent comme l'eau. Seule la *réécriture* de *Votre Faust* se limitant à l'énumération de villes se prête peu à l'interprétation et à notre avis, est très difficile à identifier comme telle même pour un lecteur connaissant l'œuvre butorienne:

NEW YORK

MEXICO

VIENNE

NAPLES

VENISE (p. 151)

¹¹² Butor in *Entretiens I*, p. 188. En effet, tout texte contient un élément visuel même s'il n'est pas arrangé en disposition artificielle suivant des objectifs supplémentaires : « Un énoncé qui n'est pas oral constitue donc une réalité qui n'est plus purement verbale. A un niveau supérieur, tout texte *constitue lui-même une image, une surface offerte au regard.* », Dominique Mainueneau : *Analyser les textes de communication*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Collin, 2007, p. 57.

¹¹³ In *Entretiens I*, p. 190.

¹¹⁴ Paris, Gallimard, 1962.

Comme Butor n'a pas mis dans son texte les indications pour comprendre la motivation de ses *récritures intertextuelle* et *macrotextuelle*, il perturbe inévitablement le processus de la réception¹¹⁵. Ce processus commence par la reconnaissance de l'élément étranger, continue par la compréhension de sa valeur de signification, c'est-à-dire que le lecteur identifie le texte évoqué, et finit par l'interprétation, autrement dit la mise en relation de deux textes, établissement d'un sens nouveau qui englobe les deux textes. C'est le moment où les valeurs intertextuelles entrent en jeu, sans interprétation il n'y a pas de valeurs de répétition mais purement répétition. C'est bien le cas des *récritures* dans « Litanie d'eau ».

Le troisième groupe réunit les textes qui ne renvoient pas aux images mais à la réalité que ces images représentent. Le point commun de ces textes est leur sources visuelle - ils sont tous issus de photographies. À la différence des textes écrits à partir des peintures qui « voulaient donner envie à voir les images¹¹⁶ », les textes sur les photographies invitent le lecteur à voyager dans ces parages, à aller admirer leur génie du lieu. Bien que nous n'ayons pas jusqu'ici appliqué le critère du support visuel, dans ce cas il nous semble pertinent car les photographies, comme mode de représentation, entretiennent une relation plus directe avec la réalité¹¹⁷, ce qui se reflète dans leurs composition et arrangement. Ces textes renouent avec les écrits de voyage expérimentaux, en particulier avec *Mobile*, *Description de San Marco* et *Réseau aérien* et ceci non seulement par la géographie mais aussi par la technique.

« **La gare Saint-Lazare. Sur des photographies de Jean-Pierre Charbonnier** » nous fait entendre la polyphonie des voix des passagers à la gare Saint-Lazare. Le texte a été élaboré à la commande de la revue *Réalités* afin de

¹¹⁵ Voir à ce sujet Antoine Compagnon ou Ziva Ben-Porat, ou bien Michael Riffaterre.

¹¹⁶ Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 145.

¹¹⁷ La photographie, tout en étant une interprétation et une manipulation de la réalité, instaure (ou plutôt feint d'instaurer) un fort lien de référentialité.

relier par la légende les photographies de Jean-Pierre Charbonnier. Le fil conducteur en est le texte situé en première moitié de presque toutes les pages : le monologue intérieur des voyageurs qui nous conduit à partir du train du matin jusqu'au dernier départ. Il saisit surtout des sensations visuelles en les commentant et nous guide par les obstacles liés au déplacement en train. Le texte intégral n'est pas disposé de façon neutre, des caractères en italique de même que des blancs interviennent, les interlignes diffèrent pour distinguer les zones temporelles de la vie de cette gare. Le texte « conducteur » attribué à la première photographie accompagne également les textes de la seconde et de la troisième. Il est lié au matin, une sorte de prologue généralisant les autres textes qui représentent en effet ses concrétisations particulières : dialogues – réels ou imaginaires, monologues intérieurs. Les thèmes des conversations sont typiques de ce lieu: le temps qu'il fait et l'adéquation des vêtements mis ce jour-là, l'affluence et la circulation, le programme de la soirée. Dans les monologues intérieurs des personnages se reflètent les activités issues de l'ennui : d'abord, ils observent tout simplement les gens autour d'eux, songent à des rendez-vous et aux petits problèmes de leur vie quotidienne, s'impatientent dans la queue devant le guichet. Des sensations immédiates qui passent fugitivement par la conscience sans être aperçues sont complétées par le résumé des impressions. Butor apprend à travailler le potentiel narratif des conversations et leur structure d'Apollinaire à qui il consacre un grand texte dans *Répertoire III* « Monument de rien pour Apollinaire ». Il dit à ce propos : « Apollinaire nous apprend à écouter les conversations, la polyphonie verbale, au coeur des bistrots.¹¹⁸ »

Dans toutes ces situations se cachent des bribes d'histoires, des récits inachevés qui parfois cachent des drames : « À travers le dialogue des foules, des quantités de petites intrigues se nouent.¹¹⁹ » Par cette polyphonie, le texte se rapproche du *Réseau aérien*. Une même situation est quatre fois décrite dans une perspective différente. Pour produire l'effet de simultanéité, Butor laisse communiquer toutes les zones temporelles distinguées par la typographie.

¹¹⁸ *Entretiens I*, p. 303.

¹¹⁹ *Entretiens I*, p. 229.

L'usage de la polyphonie pour décrire un lieu semble bien approprié et efficace et il a été appliqué par d'autres artistes. Pour démontrer la vitalité de cette pratique, nous voulons présenter un autre exemple, assez récent, de la symbiose du texte et de l'image qui travaille avec la polyphonie. À Prague il y a eu une exposition sous le titre « Images des mots/Recyclage¹²⁰ » qui se concentrait sur l'utilisation du texte dans les arts plastiques. L'un des artistes, Jiří Černický (né en 1966) a eu la même idée que Butor de saisir l'espace d'une gare par l'intermédiaire des pensées non exprimées des voyageurs qui y passent. Tandis que Butor a utilisé des photographies de la gare Saint-Lazare et les a accompagnées de blocs de textes assemblés de manière à suggérer la simultanéité, l'artiste tchèque, évidemment pouvant profiter d'une technologie plus avancée que Butor dans les années soixante, a fait un court film en noir et blanc où courent des lignes de texte exprimant des pensées de passagers. Tout d'abord elles courent dans un tempo naturel parce que les gens passent lentement et ne sont pas nombreux. Mais petit à petit, les passants affluent et leur tempo accélère, donc les lignes du textes apparaissent sur l'écran plus vite et n'en partent plus pour finalement encombrer tout l'écran, de sorte que l'on ne voit plus la gare ni des gens, on ne voit que des ombres derrière un texte illisible. Grâce à la technologie, l'artiste atteint le même effet de simultanéité que Butor par son texte perturbé et polyphonique. Il est clair qu'il y a plusieurs différences entre les deux procédés, y compris le fait que l'artiste tchèque travaille seul et utilise un matériel différent. Pourtant, il est possible d'y révéler de fortes convergences, dont la principale consiste à la conception du lieu comme texte, ou encore à l'idée que c'est le texte qui permet le meilleur accès à la compréhension et la saisie du lieu. L'importance de ce fait est d'autant plus grande que Černický n'est pas un écrivain mais un artiste, donc sa sensibilité artistique n'est pas en premier plan orientée vers le langage et le texte. C'est ce que nous trouvons significatif. La pertinence du projet est prouvée également par un décalage de quarante ans entre les œuvres de ces deux artistes qui pourtant poursuivent un but semblable.

¹²⁰ Obrazy slov/Recyklace, 26/6/-31/10/2008 à Letohrádek Hvězda, Prague.

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

<p>ET SEMAINES AVANT D'ATTEINDRE L'AUTRE GRANDE CHAINED</p> <p>Votre respiration devient un tel tumulte que vous avez envie de la retenir, mais vous poussez un cri qui s'éteint.</p> <p><i>Ici</i></p> <p>C'EST COMME UNE GIGANTESQUE RESPIRATION QUI LE SAISIT,</p> <p>100</p>	<p>ET DESCENDRE ENFIN VERS LE PACIFIQUE.</p> <p>Seul le crissement de votre semelle</p> <p>POUR FRANCHIR DANS L'ÉTAT DE COLORADO LES MONTS OUTREMER SOMMÈS DE NACRE, ET BAIGNER DANS LA SURPRENANTE COULEUR DU SOL</p> <p>qui écrase le cristal du sol.</p> <p>UN VENT VENU DU FOND DES AGES, LUI, AMÉRICAIN,</p> <p>101</p>
--	--

La typographie et la mise en page place ce texte directement dans la tradition mallarméenne, en particulier de *Un coup de dès*. Le texte, divisé en zones, propose des parcours de lecture différents. Le texte central tente de mimer par son arrangement la réalité représentée : les colonnes de mots donnent

l'impression des pics majestueux des Montagnes Rocheuses, André Helbo parle à ce propos de la « représentation typographique du sens¹²¹ ». Néanmoins, il ne serait pas adéquat de parler dans ce cas de calligrammes, même si Butor disserte à plusieurs reprises de l'influence qu'Apollinaire exerce sur lui : « [...] le poète moderne par excellence, comme le type même d'un poète qui, tout en étant remarquablement nourri de littérature, et même à cause de cela, réussit à ne pas être *littéraire*, à savoir conscience aiguë qu'il a toujours gardée de la réalité *physique* du langage [...]»¹²². Avec Apollinaire le lie aussi l'utilisation d'un vocabulaire technique et scientifique, de mots « qui étaient très souvent censurées en littérature¹²³ ». Pourtant, comme il vient d'être dit, ces textes n'aspirent pas à la calligraphie figurative, à créer des images graphiques qui représentent quelque chose. Butor veut que devant ces pages « l'oeil se mette à promener comme devant une peinture¹²⁴ ». Autrement dit, que le lecteur/spectateur ne poursuive pas un parcours de lecture linéaire mais qu'il emprunte des trajets différents qui lui donneront des effets de sens variés.

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

¹²¹ André Helbo : *Michel Butor: vers une littérature du signe*, Editions Complexe, Bruxelles, 1975, p.

151

¹²² « Monument de rien pour Apollinaire », *Répertoire III*, p. 274.

¹²³ *Entretiens II*, p. 178.

¹²⁴ Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p.

131.

l'abandon du récit linéaire et du texte prosaïque en global après le Nouveau Roman.

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

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

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

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

Ces impressions concernent uniquement l'espace, son arrangement et le déplacement des visiteurs. Par l'intermédiaire de ce « vous », le lecteur se trouve directement intégré dans le texte et devient ainsi son point de repérage. Il a donc

l'impression que c'est lui qui décide de la perspective et de la direction de la visite. Pour les réflexions personnelles intérieures, Butor a réservé l'intimité de la première personne¹²⁵ :

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

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

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

Dans le second groupe, le langage est réduit au rôle d'un matériau qui sert à mimer les images. Butor veut peindre avec des mots et espère qu'en attirant l'attention sur leur aspect physique, il aura des équivalents des formes et des

¹²⁵ Comme le remarque Françoise van Rossum-Guyon, « le monologue à la première personne, admirablement adapté à la description du courant de conscience dans ce qu'il a de plus intime, semble inapte à rendre les actes et les gestes. », p. 157, et encore « Les actes et les objets, décrits de l'extérieur, ne sont pas sur le même plan que les pensées ou les sentiments. Avec le *vous* en revanche le monde et la conscience sont donnés d'un même coup. Les choses ne sont pas « dissoutes dans la conscience » puisque la distance impliquée par le *vous* permet leur description en tant qu'objets, mais cette description est en elle-même celle de la conscience qui les éprouve ou les réfléchit, p. 158 et passim in *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

couleurs. Néanmoins, ces textes ne sont pas une simple imitation, duplication verbale du pictural. Ils enrichissent les images par une autre dimension qui leur manque, que ce soit le mouvement ou la couleur (comme c'était le cas de « Litanie » dont les gravures sont en noir et blanc). En effet, déjà la transposition dans un autre code doit être considérée comme une transformation. Le langage conçu comme un matériau change radicalement la valeur de l'intertextualité. Les intertextes ne participent plus à la constitution du sens mais sont réduits aux simples décorations ou à des traits de pinceau. C'est *Étude stéréophonique* qui préfigure le procédé.

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

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

En ce qui concerne l'absence des images, elle est frustrante. Bien que les textes invitent le lecteur à rechercher les sources visuelles et que Butor les ait conçus de cette manière, leur accessibilité difficile (il conviendrait de dire inaccessibilité) perturbe la chaîne d'information et nuit à la compréhension. Les critiques ne sont pas unanimes à ce sujet, par exemple Robert Kanters regrette l'absence de ces

illustrations : « méditations sur des œuvres plastiques dont l'intérêt est peut-être un peu affaibli, malgré la qualité de la prose, par l'absence de reproductions, d'illustrations au sens banal qui dialogueraient avec les illustrations verbales de M. Butor.¹²⁶ » De même Jacqueline Piatier, trois ans plus tard, au regard du numéro d'*Obliques Butor-Masurovsky* qui vient de paraître, note : « C'est bien autre chose de lire les *Illustrations* de Butor en ayant sous les yeux les supports de sa rêverie !¹²⁷ ». Par contre, Mary Lydon¹²⁸ est contente que les images ne détournent pas l'attention des textes et Alain Bosquet se réjouit : « Ce n'est pas l'image qui manque : c'est l'image verbale qui la remplace.¹²⁹ »

En tout cas, le dessein butorien était de faire un livre de textes qui devraient se suffire eux-mêmes déjà par leurs rassemblement et modification. Toutefois, il serait honnête de dire que la majorité écrasante des chercheurs ayant étudié l'œuvre butorienne connaissent les supports visuels des textes et cela se voit dans leurs analyses. De même, la présente étude n'aurait pu naître sans connaissance de ces images. Toutefois, nous verrons plus loin si Butor a réussi dans les tomes suivants à surmonter cet obstacle, étant donné que ces textes étaient rédigés dans l'intention de leur séparation des images.

¹²⁶ *Le Figaro littéraire*, 2 juin 1973, cité par Henri Desoubeaux in *Entretiens*, Volume II, p. 162.

¹²⁷ *Le Monde*, 5 mars 1976, cité par Henri Desoubeaux in *Entretiens*, Volume II, p. 162.

¹²⁸ *Perpetuum mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of MB*, 1974.

¹²⁹ *Combat*, 30 mai 1973, cité par Henri Desoubeaux in *Entretiens*, Volume II, p. 162.

Illustrations II

Dans les second et quatrième tomes la relation entre le texte et l'image-source absente se développe. Si dans le premier volume le lecteur est censé connaître les peintures et les œuvres d'art inspiratrices, ces deux autres se veulent dans ce sens autosuffisants. L'épigraphe du second, qui préfigure aussi le quatrième, tourne ainsi en abîme :

ILLUSTRATIONS

d'images absentes
de textes absents
qui étaient elles-mêmes
qui étaient eux-mêmes

DES ILLUSTRATIONS

de textes absents
d'images absentes
qui seraient eux-mêmes
qui seraient elles-mêmes

LEURS ILLUSTRATIONS

Le rôle des images se perd dans la simple potentialité, le texte a assumé leurs vitalité et fonction. Ce sont maintenant les textes qui sont illustrés par les autres textes sans nécessiter les images: « dans les secondes *Illustrations* j'ai poussé les choses jusqu'à rendre le phénomène de citation réciproque.¹³⁰ » C'est-à-dire, les textes ne réfèrent plus aux images mais aux autres textes du volume. Les uns citent les autres et sont disposés sur la même page. Butor l'avoue lui-même,¹³¹ cette fois-ci les textes primitifs étaient rédigés dans le dessein de leur séparation future des images, ce qui devait fortement influencer leur choix et leur traitement. Comme l'a remarqué Barbara Mason dans les secondes *Illustrations*, il s'agit d'un dialogue entre le texte et l'image, la présence et l'absence¹³². Si dans les premières *Illustrations* des espaces blancs entre les textes étaient réservés

¹³⁰ *Entretiens II*, p. 100.

¹³¹ In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 250.

¹³² Mason, Barbara: « *Poème optique* An Illustration by Michel Butor », in *Mosaic*, XVII, n° 3, 1984, p. 104.

pour laisser imaginer les peintures, dans ce tome il n'y en a plus. Elles sont entièrement éliminées du livre, ce qui va de pair avec le fait que les noms des artistes ne figurent plus dans le titre de chaque texte mais se trouvent ensemble sur la liste au début du livre, réduits au rôle de dédicataires. Les éloignant des textes, Butor renforce l'autonomie de ces textes.

Dans cette situation, la dédicace fournit au lecteur un indice essentiel pour procéder dans la lecture : « Le dédicataire est donc surtout une sorte de figure du lecteur idéal, celui dans la peau de qui j'ai l'impression qu'il faudrait se mettre pour saisir ce que je ne fais qu'indiquer¹³³. » Il est significatif que Butor a consacré ce livre à un dédicataire principal, Jiří Kolář. Cette schizophrénie dédicataire n'est pas un cas unique chez Butor. Par exemple, *Mobile* est dédié à Jackson Pollock mais en même temps renvoie directement par le titre à Alexandre Calder. Pourtant, le statut de ces dédicataires est différent, l'un est inspirateur, l'autre clef de lecture idéale. Ainsi, Pollock doit rappeler au lecteur l'op art, et le nom de Kolář rappelle ses collages avec des morceaux de textes, ce qui ravit Butor qui y voit d'une part la matérialisation du langage et la preuve des fortes affinités entre la littérature et la peinture, partageant les mêmes structures opératoires vis-à-vis de la réalité.

L'analyse de ces deux volumes nous permettra de présenter en pratique la manie combinatoire de Butor qui régit de manière analogue les autres livres. Néanmoins, il faut se tenir sur ses gardes et ne pas surestimer la valeur de ces combinaisons. Par ailleurs, Butor le prouve en 1990 quand il se laisse entendre : « On dit que je suis un auteur difficile, ce qui est sans doute vrai puisque quand j'ai l'occasion de relire certains de mes livres, j'ai besoin d'un effort d'attention assez grand pour m'y retrouver. ¹³⁴» Ses textes paraissent obéir à une logique très forte du système parfait mais cette logique est parfois trop superficielle et forcée et ce n'est effectivement que Butor lui-même qui est capable de la révéler.

¹³³ *Répertoire V*, p. 329.

¹³⁴ *Entretiens III*, p. 252.

Le volume est composé de neuf textes mélangés ensemble selon une logique combinatoire raffinée propre à Butor. À la différence du premier tome où les textes se suivent comme pourraient être enchaînées les images sur le mur, dans le second, les textes n'ont plus de frontières délimitées, ils s'entrecroisent, se répondent en échos et s'influencent, « se contaminent ». Butor dit à ce propos : « Dans *Illustrations II* les textes personnages ne vont plus seulement se suivre, jalonner une aventure commune, mais dialoguer. La relation d'illustration qui était alors seulement interne à chaque texte traité, va passer de l'une à l'autre.¹³⁵ » En haut des pages il y a un titre courant (de la même manière que dans *l'Emploi du Temps*) qui, en accentuant le lexique clé des parties en question, devrait permettre l'orientation dans le texte. Chaque texte a ses propres arrangements typographiques et mise en page, et se distingue par son propre vocabulaire spécifique. Tous ces traits distinctifs permettent d'identifier les textes particuliers dans le pêle-mêle du volume.

Déjà les titres de ces textes préfigurent le caractère du livre : à commencer par « Poème optique » qui avertit de l'insistance sur les propriétés visuelles, en continuant par « Regard double » et sa multiplication des visions simultanées, « Dans les flammes » dont la chaleur brûle les autres textes jusqu'à « Spirale » qui signale la direction du mouvement des textes dans le volume. Le nombre de neuf n'est pas non plus un hasard, Butor préfère les nombres impairs pour avoir un texte pivot au milieu, autour duquel les autres peuvent tourner. De plus, le texte central occupe ainsi la cinquième position ce qui est encore crucial car Butor insiste sur le fait que jamais le nombre de livres de ses séries ne dépasse le nombre de cinq (cinq *Répertoires*, *Génies de lieu*, *Illustrations*, *Matières de rêves*, etc.). Les textes entrent en contact, s'interpénètrent, mais ils sont toujours régis par une logique interne basée sur la parenté thématique et sur la combinatoire butorienne subtile. Ainsi est-il que certains textes ne se rencontrent jamais et au contraire, les éléments identiques des autres peuvent apparaître plusieurs fois dans différents textes. Ils sont subdivisés en parties sauf deux dont la position est

¹³⁵ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 248.

spécifique. Le rôle de chaque partie est strictement défini : la première qui parcourt souvent le texte entier fournit la version pure du texte sans contamination, la seconde est toujours combinée avec le premier texte « Poème optique », les autres dont le nombre varie entrent en communication avec les textes différents. L'interférence des textes est bien patente de la table de matières, prenons exemple de « Dans les flammes » dont les parties couvrent les pages suivantes : I 10-77, II 14-33, III 17-31, IV 50-68, la première s'étale toujours sur toute l'étendue du texte.

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

La tendance paraît marquante dans le traitement des photographies géographiques que font les textes « **Regard double** » et « **Ombres d'une île** », l'un inspiré par les photographies de Berlin prises par Bernard Larsson, l'autre nous conduisant à Londres, à partir des photographies du fameux photographe et journaliste anglais Bill Brandt qui a consacré son oeuvre à la représentation contrastée de la société britannique. Le référent de ces textes est encore de nouveau plutôt la réalité représentée par les photographies que les photographies elles-mêmes. Cela se passe comme dans ses récits de voyage où Butor tâche avant tout de saisir l'esprit du pays et d'éveiller le désir d'y aller : il incite ici directement le lecteur à aller voir ces sites : « Vous qui n'êtes pas de Berlin, venez à Berlin, car Berlin vaut bien le voyage » (p. 2). Évidemment, l'influence des photographies est traduite par le choix des éléments de la réalité, autrement dit, ces deux villes sont des référents trop complexes et les photographies en proposent des segments à décrire, ce qui se traduit par l'optique historique (Berlin après la chute de mur, Londres de la première moitié du 20^{ème} siècle). Il est fort probable que Butor y introduit ses propres souvenirs et expériences, en particulier dans le cas de Berlin. Ces poèmes en prose sont fondés sur des descriptions énumératives qui gardent toujours la même structure phrastique.

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

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

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

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

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

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

Ensuite se trouve le texte « **Dans les flammes (chanson du moine à Madame Nhu)** », écrit à l'intention d'une série de 42 lavis de Ruth Francken qui y a, selon Butor, retravaillé son horreur des suicides des prêtres bouddhistes qui se brûlaient vifs en signe de protestation au Vietnam dans les années soixante. Le thème du feu et de l'agonie y est prédominant. Butor, dans sa version textuelle, identifie le feu avec un corps féminin – Madame Nhu y apparaît comme la séductrice, « brûlante dans tous les sens du terme¹³⁶ ». Butor fonde le rythme des strophes sur les séries énumératives des parties du corps humain qu'il attribue au feu : les dents, la langue du feu; l'haleine, les soupirs du feu; les muscles du feu; les tendons, les nerfs du feu; la chevelure du feu; et ainsi de suite ce qui ajoute au texte de l'érotisme :

¹³⁶ Butor in préface à ce texte lors de sa publication antérieure autonome en 1962, p. 10

La lubricité.

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

Renversée...

La soif.

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

Et le taureau retombe.

Les mains, les doigts du feu.

La fournaise hurle dévore blanche hurle corolle de stylets
amarante et de crosses blanches dévore les bûches de feu se ferme
dévore.

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

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

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

Le cinquième texte « **Dialogues des règnes** » a subi, avec « Paysage de répons », les changements non seulement avant son insertion dans *Illustrations* mais aussi après où il a été repris et retravaillé dans le livre *Travaux d'approche*¹³⁷. Au début était la collaboration avec Jacques Hérold qui avait fait dix esquisses à l'encre de Chine à partir desquelles Butor a écrit le texte. Il s'est inspiré non seulement du point de vue thématique mais aussi graphique et il a arrangé le texte en rectangles. Les gravures ont été finalement faites sur le texte. La Bibliothèque Nationale à Paris en possède un exemplaire signé par l'auteur et artiste daté du 7 février 1967, mais ce qui est curieux, c'est que cette institution n'a pas observé le dessein des auteurs qui indiquent : « l'ordre des 15 planches est à votre gré » et a relié les planches dans un carton en imposant ainsi la suite des images et des textes. En 1968, le texte a paru, sans gravures, dans un livre indépendant chez Éditions Castella intitulé *Paysage de répons suivi de Dialogue des règnes*. Déjà, certaines modifications d'ordre avant tout typographique et de mise en page y ont été effectuées, Butor a aussi ajouté des éléments répétitifs pour accentuer le caractère sériel. Cette sérialité était patente déjà dans la version primitive, en effet les paragraphes (strophes) ont toujours la même structure où alternent des mots de différentes groupes hyponymiques : animaux, végétaux, métaux, pays et il y a des variations d'un dialogue amoureux. Ces structures sont

¹³⁷ Gallimard, 1972.

gérées par des alternations régulières de cinq termes principaux : « ombre, poussière, brume, sommeil, murmure » qui orienteront plus tard, sous forme du titre courant dans les secondes *Illustrations*, le lecteur.

En ce qui concerne l'œuvre d'art inspiratrice, il y dans ce volume un texte qui diffère : « **Paysage de répons** » a été écrit à l'intention d'une pièce instrumentale de Henri Pousseur, en fait un « récitatif verbal destiné à s'insérer dans une pièce instrumentale d'Henri Pousseur¹³⁸ ». Pourtant, l'inspiration musicale n'a pas empêché Butor de garder sa démarche typique pour la collaboration avec les œuvres picturales. Effectivement, Lucien Giraudo a tout à fait raison en disant : « Il importe surtout de signaler qu'il n'y a pas de distinction essentielle à établir, pour Butor, entre la littérature et les autres arts (peinture, musique, architecture ...) dans la mesure où ce sont des discours sur le monde, chacun traduisant, avec sa matière et ses lois propres, le même désir d'harmoniser la réalité avec nos désirs.¹³⁹ » L'inspiration musicale est rappelée par le terme de répons qui renvoie au chant sur des paroles empruntées aux Écritures, exécuté par un soliste et répété en entier ou en partie par le chœur¹⁴⁰. Il implique donc deux phénomènes importants pour ce texte. Tout d'abord, la répétition qui est y est cruciale – mais elle est cruciale pour l'œuvre butorienne entière. Ce texte est très proche de « Dialogues de règnes » en raison de la mobilité de sa version primitive (rappelons les planches détachées mises en ordre au goût du lecteur) consistant au fait qu'il y a sept musiciens avec des instruments différents et un récitant qui selon des indications incorporées dans le texte change chaque fois l'arrangement des parties de sorte que le résultat final n'est jamais le même. Le second élément qui gère le texte est l'intertextualité. Selon Butor, « Paysage de répons » devait servir à coordonner les musiciens et apporter à la musique des éléments imaginaires¹⁴¹. Butor y apporte un élément imaginaire en faisant allusion au *Roman de la Rose* par l'intermédiaire des « personnages » dénommés selon le

¹³⁸ Jean-Claude Vareille : « Butor ou l'intertextualité généralisée », in *Plaisir de l'Intertexte*, 1985, p. 277.

¹³⁹ Lucien Giraudo : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 14.

¹⁴⁰ *Le Petit Robert*, 1997.

¹⁴¹ *Entretiens III*, p. 72.

modèle de cette œuvre. Ils y figurent tels que Céleste, Romanesque, Tendre, Vivace, Rustique et d'autres. Ces personnages, qui dans l'intertexte jouaient un rôle allégorique, perdent cette signification et deviennent très concrets. Butor ne reprend pas le motif de la polémique sur l'amour ni sur les autres sujets qui sont développés dans l'intertexte. Le seul trait qui rappelle *Le Roman de la Rose*, sauf les noms des personnages, se manifeste par leur comportement cérémoniel et solennel qui fait penser aux règles de la courtoisie. C'est la base qui tient tout le texte - la courtoisie et la fine ambiance érotique :

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

O...

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

ANTICIPATION

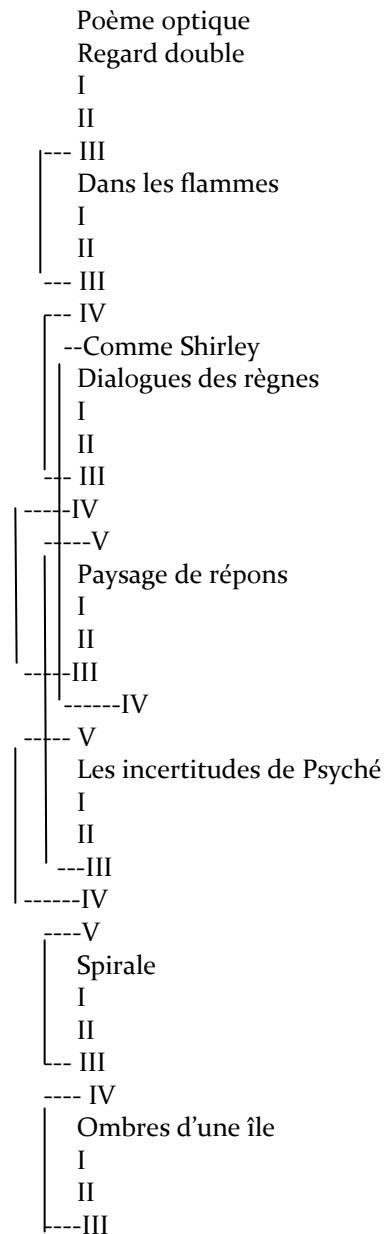
Un rayon bleu...
Inépuisables frémissements inconnus, ô furieuses passions,
ô tempêtes...
Oriental hésite encore, comme le Rêve...
O souffles acharnés...
Le ciel à l'orient...
O stupeurs désirées, décisives stupeurs désirées...
Vapeurs...
Furieuses passions délivrées ô majestueuses tempêtes,
ô fleuves...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

Au premier plan ce sont les motifs du rendez-vous amoureux dans le jardin et du rêve qui créent le lien direct au *Roman de la Rose*. Le déploiement des images

de la nature enchanteresse qui aide l'amour des amants indécis accentue l'ambiance courtoise. Butor profite de cette forte thématique empruntée à l'intertexte pour relier les éléments épars que lui fournit la musique sérielle de Pousseur. Les personnages suppléent les instruments de musique de la pièce et permettent ainsi de l'organiser comme avait été le vœu originel du compositeur. Il n'y ajoute pas une histoire explicite et cohérente comme il le fait dans certains textes et pourtant il réussit à concerter une matière si instable qu'est la musique sérielle.

L'organisation du livre est régie par plusieurs aspects. Le premier concerne la logique combinatoire de Butor qui n'hésite pas à aller puiser dans les mathématiques : « Il est certain que des structures mathématiques fort générales commandent notre imagination ici et maintenant, et donc les mathématiques sont un des moyens d'investigation poétique les plus puissants.¹⁴² » Le jeu mathématique est patent en particulier dans l'arrangement des parties des textes particuliers. Leur nombre est symétrique (avec le texte pivot au centre) : 3-4-5-5-5-4-3 et elles entrent en contact d'après un système régulier :

¹⁴² *Répertoire V*, p. 326.



Nous ne marquons pas les relations à « Poème optique » qui interfère toujours avec la seconde partie de chaque texte. Sa position est spécifique vis-à-vis des autres textes car il est le seul qui parcourt le volume entier, et ce dans 33 variations. Barbara Mason dans sa brillante et minutieuse analyse¹⁴³ décrit parfaitement le fonctionnement de ce texte et remarque avec pertinence que par ce nombre de 33 Butor établit le lien intertextuel avec son *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* lequel noue la même

¹⁴³ Mason, Barbara: "Poème optique An Illustration by Michel Butor", in *Mosaic*, XVII, n° 3, 1984, p. 103-115.

correspondance avec *La Rose des vents* où Butor imagine les 32 (plus 1) étapes de l'histoire sociale décrites par Charles Fourier. Comme il a été déjà dit, « Poème optique » s'étend sur toute la longueur du volume, ce qui indique son importance. Il faut donc lire les autres textes sous cet angle. Butor signale que « *Poème optique*, et à un degré moindre *comme Shirley*, tels l'Obéron et la Titania de ce songe d'une nuit d'été, perturbent les aventures des autres. Autour d'eux l'action, si je puis dire, se précipite.¹⁴⁴ » En effet, ces deux textes interviennent de manière insolite dans l'espace des autres. « Poème optique » entraîne dans le livre le jeu, la combinatoire, déstabilise et dérange le lecteur, maintient son attention, le force à ne pas s'endormir sur ses lauriers. Il est l'expression du dessein butorien de matérialiser la langue, de la transformer en matériel analogue aux couleurs en peinture.

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

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

Nous avons choisi, en guise d'exemple, de présenter l'interférence de trois premiers textes : « Poème optique », « Regard double » et « Dans les flammes ». Sur les premières cinq pages, Butor met la version pure de Regard double sans faire intervenir les autres textes. Le texte est divisé en blocs d'une dizaine de lignes placés en haut et en bas de la page, séparés par des blancs. Au moment de la première interférence avec « Poème optique » le titre courant en haut de la

¹⁴⁴ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 251.

page nous prévient : REGARD POÈME REGARD. Si la page ne contient qu'un seul texte, le titre l'indique aussi : REGARD. Ensuite intervient sur cinq pages la version principale du troisième texte : « Dans les flammes (chanson du moine à Madame Nhu) ». Le schéma récapitulatif suivant montre l'évolution des combinaisons :

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

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

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

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

qui aperçoivent au premier mai ces drapeaux tout droits dans
le vent, tous ces gens qui se cherchent dans les rues, portant des pan-
cartes et des banderoles, les uns hilaires, les autres renâclant quelque
peu sous le poids, soufflant dans des fifres, s'ébranlant,
le masque du feu noir blanc noir qui souffle, s'épanouit,
souffle dans les galeries blanches pourpres du brasier blanc,
dans le brassage, le vent, le cri, le chant, traversant, retra-
versant la Spree
(partout la Spree, les lacs),
faisant résonner la Spree, devant le fantôme déchiré de la
hideuse cathédrale,

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

finissant par quatre pages de ses propres variations. Ce fonctionnement combinatoire pourrait être appliqué sur tout le volume.

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

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

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

erreurs basques ruminations émois
baisers murmures brasiers bruyères
longue haleine du cerf endormi dans la clairière
druides cassette eucalyptus
murmure d'aïlerons
drogues larmes
drapés
murmures diadème spirale
rondes écueils
sommeil

l'enchantement
sommeil de larmes
le sommeil
bruissements de l'aurore l'hiver
sur la fontaine de Toscane
ainsi soit-il toujours en ton sein endormi
pluies

Ou bien :

murmures de dauphins
souffle de menthe sur la boue du Brésil
tige de hêtre au milieu des dents de léopards
je soupire (p. 48)

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

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

L'expression *sur la boue d'Afrique* se trouve à la page 46 de la version précédente, et de la même façon on pourrait récupérer les autres expressions. Les changements sont d'ordre matriciel, leur but est purement ludique et

combinatoire, la présence de ces variations lexicales est limitée, elles n'apparaissent que quatre fois.

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

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

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

et de tout cela perlait certes quelque effroi
qui s'insinuait dans mon impatience
le murmure des merles à l'aube
entre avec l'air de ce lundi
dans la maison de corne
je me recule je me réserve
le sommeil du printemps
l'ombre

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

Le monologue de Psyché hésitant sur la démarche à suivre pour résoudre sa situation est illustré de manière complémentaire par les termes principaux de « Dialogue », le lien sémantique étant créé avant tout par la nature. La parenté intime du thème se montre parfaitement dans le refrain modifié du « Dialogue¹⁴⁵ » : « Est-ce là ce que tu me promettais, ma Psyché? »

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

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

sommeil,

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

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

murmures,

ses dents pénètrent dans ma gorge,

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

Bien que l'intervention de « Dialogues » se limite à ces trois mots : « sommeil » et deux fois « murmures », son effet est très fort aussi grâce au remaniement de

¹⁴⁵ Dans la version originale, ce refrain sous forme de question varie ainsi : *Poussière de Grèce, disait un mardi à minuit l'été, un coq de diorite venu d'Asie dans un musée de l'Amérique, pourquoi vous plaignez-vous si tristement?* (p. 47) ou *Le sommeil de juin remonte l'Allemagne, dit le basilic à la petite salamandre, en agitant ses ailerons d'améthyste et en retenant son haleine; pourquoi vous plaignez-vous si tristement?* (p. 52) et ainsi de suite.

la mise en page : les phrases ainsi disloquées accentuent l'expression de l'angoisse de la fille dévorée par son imagination. La collaboration avec « Paysage de répons » dans la quatrième partie est fructueuse également. Les deux textes fusionnent dans une harmonie inattendue (nous mettons en gras les segments appartenant à « Psyché ») :

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

Silence moiré.

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

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

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

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

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

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

Le pianiste invité prend par la main le cuisinier tambouri-
naire pour venir saluer le chasseur subtil qui donne lentement son masque
de fourrure à la grâce auprès d'une assemblée de très jeunes pêche-
resses devisant dans un kiosque de porcelaine, mais Charmeur fourré,
feutré, garde à l'écart sa Sinieuse. (p. 162)

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

De la même manière, le rapprochement entre « Regard double » et « Dans les flammes » n'est pas seulement esthétique : « la signification de ces deux témoignages s'éclaire par leurs rapprochements, l'étroite parenté de ces deux

situations dans l'histoire des dernières décades manifeste leur actualité toujours brûlante et lancinante¹⁴⁶. »

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

¹⁴⁶ Butor in préface à ce texte lors de sa publication antérieure autonome en 1962, p. 15

Illustrations III

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

La correspondance occupe une position importante dans l'œuvre butorienne et représente un volume considérable dans le cadre de sa bibliographie. Butor aime écrire des lettres. Il entretient un contact épistolaire régulier avec ses amis, ses amis artistes et des collègues. Cette pratique représente pour lui, outre les fonctions sociales, une sorte de lente collaboration. Comme le remarque Frédéric-Yves Jeannet, « dans la plupart des cas, le courrier qu'il envoie n'est pas plus "privé" que son œuvre publique, et l'on trouve même dans cette dernière des éléments autobiographiques qui vont plus loin dans le sens de la "confiance" ¹⁴⁷ ». De telles lettres se trouvent également dans *Le Génie du lieu 4* où Butor adresse à Frédéric-Yves Jeannet vingt-et-une lettres de son voyage au Mexique. Ces lettres, tout en rapportant des impressions du voyage, éclaircissent les projets littéraires de Butor. Dans *Illustrations III* le lecteur voit défiler non seulement toute la famille Butor (les filles et la femme) mais aussi la famille Masurovsky; Butor y médite sur son enfance, ses voyages, l'art et l'écriture. Ce volume ainsi préfigure les textes de la série *Envois* qui traite de la collaboration artistique plutôt de ce point de vue méditatif.

La lettre est donc le lieu d'échange d'idées sur la propre création mais aussi sur celle de ses interlocuteurs et devient ainsi un instrument de mûrissement de projets artistiques et un déclencheur de l'écriture. Selon le poète Ménaché¹⁴⁸, Butor considère la lettre comme un genre littéraire à part entière, « un exemple éminent de texte en collaboration », qui obéit à ses propres règles et reflète la vie rapide et morcelée. En ce sens, elle n'est pas éloignée du roman : « Dans la

¹⁴⁷ Frédéric-Yves Jeannet : « Long-courrier : la correspondance de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 234.

¹⁴⁸ « Michel Butor en toutes lettres », in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 118.

correspondance, des fictions naissent. D'abord les écrivains parlent de choses qu'ils sont en train de faire. Il y a de merveilleux exemples d'inventions qui se forment à l'intérieur de correspondances. »

Néanmoins Butor n'abandonne pas entièrement dans le troisième *Illustrations* ses expérimentations combinatoires : il avance dans la prospection du potentiel des mathématiques, mais cette fois-ci limite les combinaisons au niveau des textes entiers, c'est-à-dire qu'il ne manie plus cette forte interpénétration complexe des textes que nous avons pu voir dans les secondes *Illustrations* : « Dans *Illustrations III* les textes agissent les uns sur les autres seulement par leur ordre de succession. Ceci parce que ce ne sont pas les mêmes textes. J'avais un certain nombre de groupes de textes très brefs, par exemple « Missive mi-vive » ou tout l'ensemble de « Méditation explosée »; tandis que dans *Illustrations II* j'avais des textes continus, à l'intérieur desquels il y a des structures qui changent doucement. Cela permet de faire une espèce de tissu à l'intérieur duquel on peut couper. Donc, dans *Illustrations III*, c'est simplement le rythme des textes les uns par rapport des autres qui organise. ¹⁴⁹» Ainsi, les six textes :

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

se poursuivent de manière régulière selon le schéma suivant :

ABBBBBBCBBBBBCBBBBBDBBBBBCBBBBBCBBBBBA
ECBCECCEDECBCECBCE
AFCBCFCBCFAFCBCFCBCFA
ECBCECCEDECBCECBCE
ABBBBBBCBBBBBCBBBBBDBBBBBCBBBBBCBBBBBA

Le livre s'organise ainsi en cinq zones régulières dont la troisième représente l'axe de symétrie. Les première, deuxième, quatrième et cinquième zones sont axées sur le texte D « Quatre lettres du Nouveau Mexique ». Rappelons le goût de

¹⁴⁹ *Entretiens I*, p. 121.

Butor pour le chiffre cinq et pour les chiffres impairs en général qui permettent d'avoir un pivot autour duquel les autres textes peuvent tourner.

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

Mon cher Marc-Jean,

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

1) *Le cheval échappé qui court dans un désert, avec le cactus en bas à droite, et les montagnes en dents de requin,*

2) *l'Indien qui rêve de chevaux tout en ajustant son fusil, alors que le soleil se couche,*

3) *le croisé qui brandit son sabre et son bouclier, qui pense à son château où l'attend sa femme, à son cheval qui vient de mourir, et conserve dans son esprit deux cases vides où inscrire ses futures victoires,*

(...)

(p. 9)

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

Ma chère Shirley,

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

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

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

« *Méditations explosée. 59 figuration et défigurations pour Soulages plus un blanc et quelques légendes.* » Chaque texte correspond à une image en la rendant très concrète d'une façon à la limite de la description naïve. Butor dit à ce propos : « Je me suis amusé à rendre ces dessins très figuratifs, de la façon la plus simple possible.¹⁵⁰ » Ainsi, les procédés de traitement de l'image, que Butor appliquait dans les volumes précédents, ne sont pas ici observés. La base en est la description détaillée. Pour l'image numéro treize « La hâte » la description est réduite à la suite énumérative en infinitifs :

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

(p. 24)

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

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

¹⁵⁰ *Entretiens I*, p. 166.

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

MISSIVE MI-VIVE AVEC PÉPITES EFFACÉES

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

Aventureusement vôtre.

(p. 75)

Ces lettres ont toutes la même structure de phrases. La structure répétitive régit aussi le niveau lexical : Butor y fait varier des hyponymes ou des expressions appartenant au même champ lexical. Selon Butor, chaque lettre donne ainsi l'impression d'un monde différent¹⁵¹. Nous proposons encore une lettre afin de pouvoir la comparer :

MISSIVE MI-VIVE AVEC SABLE EFFACÉ

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

Ardemment vôtre.

(p. 50)

Butor a fait une matrice grammaticale avec des trous dans la phrase, qui peuvent être remplis par divers mots. Il y a donc des mots qui restent d'une lettre

¹⁵¹ *Entretiens II*, p. 118.

à l'autre et des mots qui changent. Néanmoins, les mots qui restent, peuvent être mutés dans le cadre d'une lettre. La fonction de ce texte est, selon Butor, de rythmer l'ensemble du livre.

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

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

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

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

combinatoire des textes, ils sont indépendants et ne sont pas perturbés par leur rassemblement symétrique.

Illustrations IV

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

La combinatoire des textes est encore plus complexe que dans le second tome où il y avait des variations continues et en principe régulières. Dans ce tome, le nombre de textes augmente à vingt et ils forment en principe trois groupes : textes « solides », « liquides » et « gazeux » - selon la terminologie de Butor. Les textes solides représentent l'ossature du livre, les textes liquides coulent autour d'eux, réfléchissent certains de leurs mots et en créent des variations. Enfin les textes gazeux qui naissent de leur rencontre sont « des constellations de mots, qui viennent de la vaporisation des textes liquides¹⁵² ». Cette répartition n'est pas gratuite, elle relève du traitement différent des sources visuelles et de la conception globale du livre.

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

¹⁵² Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 149.

rythme vital pour aboutir à un « expirer » final. Ces textes solides, liquides et gazeux doivent ainsi correspondre aux os, humeurs et gaz du corps humain.

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

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

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

Les textes solides, squelette du texte, imprimés en gras, occupent la zone centrale de la page et sont arrangés en blocs sans être perturbés par d'autres textes ni transformés par rapport à la version primitive. Du point de vue thématique, plusieurs d'entre eux sont consacrés aux confrères écrivains de Butor qui les honore par son respect et l'humour, tandis que les autres réagissent aux événements importants de l'époque.

« **Epître à Georges Perros** » est en effet l'hommage à un ami fidèle, lui aussi écrivain et poète qui était souvent le lecteur premier des textes de Butor. Ils

entretenaient une large correspondance¹⁵³ où s'échangeant des idées et des suggestions, ils s'encourageaient mutuellement. Butor remercie Perros de leur longue et ferme amitié et se souvient des moments heureux¹⁵⁴. La lettre est composée de strophes régulières gardant la même structure. Le thème principal est interrompu par des digressions qui font intervenir la famille Butor :

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

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

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

¹⁵³ qui a même été publiée : *Correspondance Michel Butor - Georges Perros, 1955-1978*, Joseph K., 1996.

¹⁵⁴ En fait, c'est une réponse aux sollicitations de Perros de faire une œuvre ensemble. Perros était à l'époque grièvement malade, souffrant d'un cancer du larynx, de plus réduit au silence suite à une opération des cordes vocales. Il est mort en 1978, deux ans après la publication d'*Illustrations IV*.

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

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

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

« **Hoirie-Voirie avec Alechinsky (les stances des mensualités)** » a une origine curieuse. Alechinsky a fait ses images sur un papier imprimé de textes du 18^{ème} siècle en y laissant des places libres pour les textes de Butor. Le résultat en est une parfaite symbiose du texte et de l'image. Bien sûr, dans *Illustrations IV*, Butor ne reprend que son propre texte. Ce texte est avant tout un hommage ludique à François Villon¹⁵⁵. Le lien intertextuel est apparent au premier plan dans le motif de testament parodique qui met en contact le vocabulaire juridique et l'humour et détourne le caractère sérieux d'un tel document :

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

(1) Item une gueule de bois

¹⁵⁵ À qui Butor consacre un grand essai dans *Répertoire IV*, « La prosodie de Villon ».

Bien que l'imagerie verbale de Butor soit provoquée par les images d'Alechinsky (sauf par exemple les signes du zodiac), son organisation est bien réfléchie et complexe et la fait entrer dans le réseau intertextuel. La relation intertextuelle est ici d'ordre iconique, il ne s'agit pas d'une citation directe mais de la mise en relation de deux systèmes basée sur la similarité factuelle¹⁵⁶. Butor consacre à chaque mois deux stances. La première commence toujours par un « item » qui renvoie au langage administratif de juristes, et présente le caractère que Butor assigne au mois particulier. Ainsi février est « frileux », mars « le dégradé », avril « farceur », etc. La parenté avec Villon se trouve dans la combinaison burlesque du savant et du « bas » qui parodie un document sérieux. Les énumérations relevant par leur lexique du carnavalesque qui ne cède devant rien de répugnant appartenant au corps, sont organisées par la terminologie juridique. En plus, elles sont gérées par le rythme, la répétition et la mélodie ce qui accentue le contraste et subvertit le code¹⁵⁷ comme le faisait Villon.

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

Il s'avère que la relation entre les textes et les images est encore plus affaiblie que dans le second tome. Cet affaiblissement est patent déjà dans cette conception du livre comme un être vivant ce qui nécessairement conduit le texte et domine sa stratégie. L'objectif premier n'en est plus le travail de l'image mais le commentaire de la réalité et l'adoption de l'attitude personnelle. Le choix des

¹⁵⁶ Nous reprenons la classification d'Antoine Compagnon qui range dans ce type avant tout le pastiche, la citation implicite et la réminiscence. In *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979, p. 79.

¹⁵⁷ Comme Butor écrit dans « La prosodie de Villon », les œuvres de celui-ci étaient d'autant plus subversives qu'elles appliquaient une forme savante au langage de la canaille ce qui la confirmait comme dans son rôle du reflet inversé de la société. In *Répertoire IV*, p. 118.

artistes ne fait que prouver cette hypothèse. La majorité d'entre eux sont peintres surréalistes, de plus Butor a choisi des peintures plutôt abstraites qui lui laissent une plus grande liberté d'imagination et d'expression. Ainsi, le lien à l'image n'est pas si fort. Il n'est pas donc surprenant que dans ce volume il n'y ait pas de textes réagissant à des photographies dont la correspondance à la source est chez Butor très élevée.

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

Le relâchement du lien entre le texte et l'image est patent aussi dans les textes liquides. En guise d'exemple, nous choisissons le texte « Western Duo avec Gregory Masurovsky » dont les lithographies sont concrètes et figuratives, ce qui dans les volumes précédents contribuait à une correspondance thématique plus forte entre l'image et le texte. Au niveau structurel, cette correspondance se traduisait surtout par une prose poétique qui gardait un fil de l'histoire. « Western Duo » est traité différemment. Ce texte consiste à une suite énumérative de substantifs. Cette pratique n'est pas en soi étrangère à Butor, pourtant, elle est inhabituelle dans un texte à partir d'images figuratives. Néanmoins ces séries de substantifs sont différentes de celles de « Litanie d'eau » du premier volume, qui est d'ailleurs un texte également écrit à l'intention de Masurovsky. Les différences sont ainsi d'autant plus pertinentes pour notre

analyse. Le thème de « Western Duo » est la réalité des Indiens d'Amérique. Les lithographies en représentent différents aspects : paysage, nature, mode de vie et coutumes. Le texte de Butor est fidèle à cette thématique, au point qu'il dépasse ce que lui montrent les images. Autrement dit, Butor ne retravaille pas les images mais développe le thème. Ainsi, à propos de la lithographie représentant probablement un chamane nous trouvons ces mots :

wings
 mesa juniper
 turkey weaver tribe
 history roses lana extasy

rivages
 avenir inondations
 lavande usure soufre
 cérémonie cuir argent inconnu

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

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

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

Tout d'abord, il est à remarquer que la disposition des infinitifs en majuscules donne une impression de convexité. Comme si le texte, voulant imiter la forme d'une perle et ses reflets, aspirait à la simulation de trois dimensions. Ce texte intervient sept fois en changeant la constellation des mots en majuscules de sorte que cela donne l'idée du roulement d'une perle et de son miroitement. Il se peut que, conformément à la conception auctoriale du volume entier, « Perle », avec ses modifications, doive suggérer l'idée du mouvement en imitant ainsi la circulation du sang dans le corps humain. Barbara Mason, dans sa minutieuse analyse¹⁵⁸, découvre la progression des schémas raffinés basés sur l'alternation des substantifs et adjectifs, mais ce qui est important c'est que la majorité écrasante des mots sont féminins. Ceci la mène à l'interprétation érotique de ce texte considérant la perle comme un objet que l'on désire. Il est vrai que cette fois-ci, Butor a choisi les mots relevant de la sensualité et de la féminité. Leurs combinaisons créent « harmonious cascades of sound¹⁵⁹ ». En comparaison avec les textes du même type, par exemple « Litanie d'eau » du premier ou « Poème optique » du second volume, il apparaît que jusqu'ici Butor n'a pas aspiré à un effet sonore si délicieux même s'il accentuait la qualité auditive des mots dans ces séries.

¹⁵⁸ «Structure and meaning in Michel Butor's 'Perle'», in *Australian Journal of French studies*, XXI, n° 2, 19884, p. 194-221.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 202.

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

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

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

(9) Wawawaterwwawalhaloo

*ÉQUILIBRE D'ENVOLEES (mer d'une autre Lune)
degrés chatoyants d'yeux murmurants
pyramides empressées
vols de plaines
En sautant sur tes corbeaux*

WAWAWATERWAWALHALOO (nouvelle Mésopotamie)

(p. 89)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Illustrations V

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

« Ces *Illustrations V* seront entièrement organisées sur *Une Chanson pour Don Juan*. C'est un poème infini. Une amie, une Russe¹⁶⁰ qui a fait de très beaux livres, voulait faire un livre avec moi. Elle fait faire son papier elle-même, et peut ainsi réserver des trous dans le papier, qui ne sont pas découpées par la suite mais qui sont dans le papier même, [...] Je voulais lui faire un texte à trous. Il est fait avec une matrice beaucoup plus élaborée que celle de « Missive mi-vive¹⁶¹ ». J'ai pris vingt feuilles, recto et verso, et sur chacune de ces feuilles j'ai mis dix lignes, dans chacune de ces lignes trois éléments, trois mots ou groupes de mots, trois unités sémantiques si vous voulez. Ça fait donc des strophes de dix vers et de trente éléments. Dans chacune des feuilles, j'ai évidé un tiers des éléments, en ayant un trou d'un élément, un trou de deux, un trou de trois, un trou de quatre, ce qui fait dix, et cela forme toujours une figure dissymétrique, lorsqu'on retourne la page, la figure change ; chaque figure est différente. Des mots sont écrits sur ce qui n'est pas évidé. Vous placez ça en pile, et vous lisez le texte tel qu'il est donné sur la première page ou sur les autres qui transparaissent à travers. [...] Au milieu de chacune de ces strophes, il y a un prénom féminin, et il y a une figure grammaticale générale qui dit à peu près ceci : "j'étais très malheureux, j'ai rencontré une telle ... formidable ! ". Le prénom féminin, dans la version originelle, est tiré de l'œuvre de Shakespeare. Il est entouré d'adjectifs qui vont pouvoir changer, parmi lesquels il y a un certain nombre de noms de lieux, de qualifications de lieux, ce qui permet, en manipulant ces pages, d'obtenir des femmes perpétuellement différentes. C'est pour ça que ça s'appelle *Une chanson pour Don Juan*.¹⁶² »

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

¹⁶⁰ Ania Staritsky.

¹⁶¹ Dans *Illustrations III*.

¹⁶² *Entretiens II*, p. 121.

Il est assez étonnant qu'il n'ait pas clôturé cette série par un cinquième volume¹⁶³, toutes les séries importantes dans son œuvre étant ainsi arrangées¹⁶⁴. Rappelons également sa passion pour les chiffres et les nombres, auxquels il aime attribuer des significations numérogiques et alchimiques, mais surtout sa passion pour les séries. Il disserte sur la numérologie dans un long texte sur François Rabelais, « Hiéroglyphes et les dés » qui fait partie de *Répertoire IV*. Il y explique la symbolique des nombres dans différentes civilisations et surtout leur rôle dans la constitution des séries : « Les séries de même nombre peuvent être mises en correspondance. [...] Dans l'œuvre d'art ou de littérature le nombre des parties, des chapitres, des actes, des volets, des mouvements, est ce qui permet à ces parcours de s'installer. Ajouter un cinquième mouvement à une sonate, c'est changer toutes ses possibilités de signification, donc d'émotion. [...] Chaque série bien ordonnée peut donc engendrer une numérologie.¹⁶⁵ »

Le cinq est pour Butor sympathique aussi du fait que c'est un nombre impair qui permet d'arranger symétriquement les éléments autour d'un pivot. Le cinquième *Illustrations* aurait dû être partenaire d'*Illustrations III* en amenant à la perfection l'exploitation de la combinatoire des mathématiques dans la littérature¹⁶⁶, et surtout une matrice qui puisse produire un texte infini. Rappelons que dans *Illustrations III*, Butor a tâché de faire une matrice de lettre (« Missive mi-vive »). La série aurait eu ainsi deux couples de volumes II – IV et

¹⁶³ Il a déclaré : « Après *Illustrations V*, ça suffira ; je n'ai pas envie de continuer indéfiniment. Cela pose un problème pour moi : je continue à être sollicité par des peintres pour des livres de luxe, et j'ai amplement de quoi faire *Illustrations V*. Alors il faut que je trouve autre chose, il faut que je trouve un moyen de faire des textes qui aillent avec des peintres et qui ne soient plus un matériau pour *Illustrations* mais qui soient utilisables dans un autre type de livre encore. », in *Entretiens II*, p. 122.

¹⁶⁴ Butor avait même un projet d'un cinquième roman qui aurait dû s'appeler *Les jumeaux* où il « voulait que ce soit un roman par lettres et explorer ça avec le thème de l'individualité » (*Entretiens II*, p. 151), mais la visite aux États-Unis a bouleversé tous ses plans et il s'est mis à écrire *Mobile*.

¹⁶⁵ *Répertoire IV*, p. 156.

¹⁶⁶ En effet, il ne veut pas laisser aux mathématiciens tout le pouvoir sur les nombres en disant : « les nombres sont d'abord des mots, et les mathématiciens, dans leur langage, n'étudient qu'une partie de leurs propriétés. [...] En effet, les nombres, étant des mots, ont non seulement des propriétés auditives, mais aussi des propriétés visuelles. », in *Répertoire IV*, p. 149 et 153. Les notions mathématiques sont pour Butor des abstractions qui permettent de réaliser, de manière très concrète, des variations des éléments à l'intérieur des ensembles et de mettre des ensembles en relation avec d'autres ensembles.

III – V qui tourneraient autour le premier. Le premier volume, étant le plus fixé aux images-sources, propose la clé de la lecture butorienne de la peinture, les autres développent les possibilités du texte en tâchant de s’émanciper des images.

Revenons encore au titre du texte qui aurait dû être la base d’*Illustrations V*. Le renvoi à Don Juan n’est pas fortuit, relevant de la mythologie personnelle de Michel Butor. Nous avons signalé dans notre analyse du travail butorien de l’image que Butor projette souvent dans le texte ses propres désirs en implantant des éléments et thèmes érotiques que l’image en question ne possède pas forcément. Butor se dit victime d’une origine « bourgeoise très catholique avec une famille dans laquelle les tabous sur la sexualité étaient considérables.¹⁶⁷ » Pour arriver à écarter ces tabous, il lui aurait fallu tout ce qu’il avait écrit. Ceci explique ce nombre énorme des textes que Butor a produit durant sa vie et ne cesse de produire encore à présent. « Dans ce que j’écris, la sexualité devient envahissante. Elle va se répandre sur tout, sur les femmes, sur les hommes, sur les animaux, sur les objets, sur la terre entière. La terre devient alors un immense symbole, maternel et féminin en général. Le voyage devient une façon de caresser ce corps immense, un peu comme le poème de Baudelaire sur la géante. Le voyage est une caresse, mais en même temps le voyage est une lecture et une écriture, c’est tout cela qui va permettre à cette espèce de geste fondamental de devenir de plus en plus fort, de se rajeunir perpétuellement, on peut très bien interpréter cette organisation générale des langages et des souvenirs comme une organisation générale de symboles sexuels.¹⁶⁸ » Ce désir insatiable de ne manquer aucune occasion prometteuse de collaborer avec des artistes ou d’aller voir un pays n’est pas très éloigné de l’inquiétude de Don Juan qui séduisait chaque femme sans être jamais satisfait, espérant toujours une meilleure aventure.

Il est à remarquer combien Butor relie la sexualité avec l’écriture et la lecture. Il n’est pas nécessaire d’être freudien pour comprendre pourquoi l’écriture est

¹⁶⁷ *Entretiens II*, p. 304.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 304.

considérée comme le « laboratoire de la sublimation ¹⁶⁹». Cependant, l'écriture butorienne possède d'autres traits qui laissent deviner ces pulsions même si raffinement cachées. Nous pensons notamment au fait que les textes de Butor sont avant tout un exercice purement intellectuel extrêmement compliqué, où le taux d'abstraction risque d'atteindre le seuil d'illisibilité, ce qui pourrait être aussi une des marques du refoulement de la sexualité. Rappelons que la sexualité dans ses textes n'est que cachée et travestie. D'un autre côté, la difficulté extrême de ses textes nous mène à l'idée que ce serait le lecteur que Butor voudrait priver en revanche du plaisir, en lui entravant l'accès à l'interprétation. Le fait que le cycle *Illustrations* est sans images, ce qui est sans aucun doute frustrant pour les lecteurs, soutiendrait cette hypothèse.

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

¹⁶⁹ Par exemple Martine Estrade dans sa communication au congrès CPLFPR « Réflexions tangentielles sur le processus d'écriture et la destructivité » qui parle aussi du « plaisir du jeu créatif ».

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

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

TROISIÈME PARTIE

ARTS ET LETTRES

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

Interaction des arts

La collaboration ou plutôt coexistence de la littérature et de la peinture est dès le début plus forte qu'on ne le pense, même si leur rapport a connu des modifications importantes¹⁷⁰. Au commencement, le texte était considéré comme le plus important tandis que l'image était censée de l'illustrer. Mais il ne faut pas sous-estimer ce rôle d'illustration. Daniel Bergez rappelle avec pertinence que « illustrare » signifie « éclairer » et c'était effectivement la tâche originelle de l'image accompagnant le texte. L'importance de l'illustration est très forte dans la mesure où en choisissant un élément à (dé)peindre, l'artiste influence considérablement la compréhension et l'interprétation globale du texte. Cependant l'illustration n'a pas l'autonomie de l'image : mise en dehors du texte-source, elle perd son sens, n'est pas capable de fonctionner sans son encadrement (les scènes bibliques font exception d'ordre intertextuel et interpictural).

¹⁷⁰ Butor disserte en détail sur ce sujet dans son livre *Les Mots dans la peinture*, Skira, 1969.

L'inclusion de l'illustration dans le texte entraîne des changements dans la lecture et dans la construction du sens. Le lecteur-spectateur est obligé d'effectuer une lecture simultanée de deux systèmes de production du sens où le pictural « corrige » l'idée faite par le scriptural. À partir du moment où le statut du peintre se transforme de l'artisan à l'artiste, sa signature et plus tard le titre font partie inséparable du tableau et orientent ainsi sa perception : « La signature est donc un texte particulier qui, comme le titre, préconstruit l'horizon d'attente du spectateur et l'engage dans une « lecture » par avance surinformée de l'œuvre.¹⁷¹ » C'est avec le romantisme que le rapprochement de la littérature et de la peinture devient plus intense et créateur. En effet, à cette époque, c'est la coopération de tous les arts qui est vivement sollicitée par les romantiques, désirant abolir les catégories classiques et instaurer une nouvelle esthétique totale puisant dans tous les arts. En outre, beaucoup d'écrivains de l'époque s'adonnent à la critique d'art, ce qui les rend plus sensibles dans ce domaine. Avec l'avènement du symbolisme la tendance s'approfondit, les deux – et la peinture et la littérature ont le même but de repousser la représentation (et le réel) au profit de la suggestion, du symbole. L'œuvre d'art de même que le texte littéraire commencent à comprendre leur propre création comme le but unique et accentuer ainsi leur autoréférentialité. Le cubisme du début du 20^{ème} siècle influence fortement la poésie qui reprend ses procédés de base comme collage et techniques visant la simultanéité et la coupure. Toutefois, le véritable essor de la collaboration fructueuse entre ces deux arts arrive avec le surréalisme. La pratique de collaboration avec les peintres devient assez fréquente au cours 20^{ème} siècle, surtout dans la seconde moitié¹⁷². Le 20^{ème} siècle est aussi l'époque de la naissance du phénomène des livres d'artiste, c'est-à-dire des livres de luxe où les reproductions de peintures sont accompagnées de textes d'ordre poétique écrits à leur intention par un écrivain.

¹⁷¹ Daniel Bergez : *Littérature et peinture*, p. 143.

¹⁷² Par exemple Char et Nicolas de Staël, Ponge et Fautrier, Giacometti et les poètes de la revue *l'Éphémère*, et beaucoup d'autres – pour en savoir plus voir Dominique Viart, Bruno Vercier : *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005, p. 277-294.

Butor et ses artistes

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

Il avoue avec sincérité que les livres d'artistes sont toujours faits à la commande, c'est-à-dire que ce sont les artistes qui le recherchent et lui proposent d'accompagner leurs tableaux. Pourtant il n'accepte pas n'importe quelle commande; même s'il n'y a pas de dénominateur commun de leur mode de peinture, la variété de leurs œuvres embrasse la peinture abstraite, la peinture surréaliste, l'op-art, les collages et aussi les images naïves. Butor l'explique : « Je peux prendre n'importe quelle peinture, bien sûr, pourvu qu'elle me parle. Pourtant, il y a des tableaux que j'admire énormément, mais sur lesquels je n'ai rien à dire.¹⁷³ » En principe il est possible de constater que Butor préfère ceux qui lui ressemblent par leur geste créateur, il doit y avoir une sorte de complicité. Il se sent assez proche de l'art conceptuel. Plusieurs artistes étaient au départ écrivains ou poètes, par exemple Jiří Kolář, Pierre Alechinsky ou Christian Dotremont, il est donc possible qu'ils créent naturellement des œuvres plus aptes à la cohabitation avec l'écriture : les collages de textes de Kolář ou les logogrammes de Dotremont y font sûrement penser. L'amitié avec ce dernier est pleine d'affinités, Butor lui consacre un texte dans *Répertoire V*¹⁷⁴ où il exprime son admiration pour le travail de cet artiste inclassable, influencé par le surréalisme¹⁷⁵. En 1962, Dotremont invente le logogramme, texte dessiné « dans une intime interaction spontanée de l'imagination verbale et du bouleversement

¹⁷³ Butor in Madeleine Santschi : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 130.

¹⁷⁴ « Christian Dotremont et la neige », p. 237-243.

¹⁷⁵ (1922-1979) qui sous l'occupation rencontre Éluard, Picasso, Bachelard. En 1948, avec Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille et Joseph Noiret, il fonde le groupe CoBrA (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam). Le groupe, auquel se joignent d'autres artistes et écrivains, édite une revue, expose des peintures et des écritures.

graphique de l'alphabet¹⁷⁶ ». Il conçoit la peinture comme un travail d'écriture, ses logogrammes sont liés au travail poétique. Selon Pierre Alechinsky les logogrammes sont « des peintures qui parlent. Sans leur transcription, ils restent muets » et inaccessibles à la lecture. Il est incontestable que Butor et Dotremont ont la même conception de la peinture en tant que partie de la littérature. Butor s'est maintes fois prononcé à ce sujet, il en est allé jusqu'à une affirmation extrême : « on peut à la rigueur considérer la peinture comme un genre littéraire.¹⁷⁷ »

Sa fascination pour le blanc se traduit entre autres par des expérimentations avec l'écriture dans la neige¹⁷⁸. Il est également évident que Dotremont partage avec Butor cette obsession de la matérialité du langage, héritée de Mallarmé, étant lui aussi fasciné par le pouvoir magique de la blancheur résistante du papier (équivalent visuel du silence) qu'il décrit dans un de ses logogrammes:

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

En effet, on pourrait dire que les logogrammes de Dotremont représentent une parfaite réalisation du rêve butorien de peindre avec des mots. Dotremont propose à Butor une des voies possibles de rapprochement des deux langages, scriptural et pictural. De fait, il est possible de révéler certaines analogies entre les logogrammes et la démarche d'*Illustrations*. Premièrement le besoin de traduction par un texte, dans le cas de logogrammes il s'agit d'une légende. Ceci multiplie les degrés de lectures possibles, celle-ci pouvant s'effectuer ainsi à plusieurs vitesses : au premier niveau on « lit » la peinture, on essaie de déchiffrer ce qu'il y a dedans, le texte-peinture résiste à une lecture rapide, consommatrice ; ensuite on s'arrête à la légende qui l'accompagne et accentue les éléments les plus

¹⁷⁶ Il décrit son procédé ainsi : « Signes de langage écrits-tracés, en même temps que leur signification d'ensemble est créée, avec une grande liberté spontanée qui les transforme, non fondamentalement, en "signes abstraits" plastiques ». In *J'écris pour voir*, Paris, Buchet Chastel, 2004

¹⁷⁷ *Entretiens II*, p. 164.

¹⁷⁸ Qu'il appelle « logoneiges » .

importants, à ce niveau-là nous pouvons comparer nos propres hypothèses concernant le décryptage de l'image avec la vision de l'auteur. Au troisième niveau le lecteur peut savourer le plaisir de la synthèse qui prend sa source également dans la reconnaissance du texte dans la peinture. Dans la perspective butorienne, la nécessité du déchiffrement est un aspect très important car dans ce cas le texte n'est jamais achevé et se prête à des lectures créatives et coopératives, tant sollicitées par Butor. Celui-ci apprécie également l'élimination de la frontière entre l'écrit et le peint, ce qui est aussi sa propre tentative : « La distinction entre fond et forme est alors perpétuellement mise en question; on peut dire que le fond, la toile, plutôt que recouvert, est dévoré par la peinture, ou encore qu'en cette peinture le dessin tisse un nouveau fond (...)»¹⁷⁹ »

Jiří Kolář est un autre artiste qui attire l'attention sur la matérialité de l'écriture par ses collages de textes, Butor avoue que sa technique de collage l'a beaucoup inspiré. Il a même visité Kolář à Prague¹⁸⁰. Rappelons que Butor lui dédie *Illustrations II*.

Avec Pierre Alechinsky¹⁸¹, poète mais aussi cofondateur de CoBrA, Butor partage entre autres la passion pour le Japon. Alechinsky, lui aussi comme Christian Dotremont, oscille entre le texte et l'image, profitant des connaissances de la calligraphie japonaise.

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

¹⁷⁹ Ibidem p. 239.

¹⁸⁰ Ce qui a donné *L'Oeil de Prague*, textes accompagnant des collages de sites pragoïses, publié en 1986 par éditions La Différence.

¹⁸¹ Ils ont créé ensemble plusieurs ouvrages, dont les deux les plus importants : *Alechinsky dans le texte*, Éd. Galilée, 1984 et *Alechinsky, travaux d'impression*, Éd. Galilée, 1992.

Pouvoir des images

Les œuvres d'art sont très présentes même dans les romans de Butor où elles font partie intégrante de l'intrigue et participent à sa structuration, en guidant non seulement le héros dans son univers mais aussi l'interprétation du lecteur. Butor les introduit dans le texte par l'intermédiaire de la description détaillée qui fusionne avec la description de la réalité du récit, de sorte que ni le héros ni le lecteur ne sont capables d'en discerner les contours¹⁸².

Butor s'est maintes fois prononcé sur le rôle important que jouent les artistes dans sa vie : « Les peintres [m']enseignent à voir, à lire, à composer, donc à écrire, à disposer des lignes sur une page.¹⁸³ » Mais avant d'intégrer les arts plastiques dans sa propre création, il a débuté avec de la critique d'art¹⁸⁴. Il avait écrit des préfaces dans des catalogues d'art¹⁸⁵ et des articles théoriques dont certains ont été repris dans *Répertoire III*. Cette période préalable lui a permis de se rendre compte des convergences de la peinture et de la littérature. À cette époque s'est probablement formée sa conviction du lien étroit entre la critique et l'invention dont il traite dans *Répertoire II*. Il est significatif que ces essais sur les peintres ne diffèrent en rien de ceux écrits à l'intention des écrivains, ils sont librement inclus parmi ces derniers.

Un autre aspect qui entre dans le jeu butorien du dialogue entre la littérature et la peinture est le narcissisme de Butor qui, en tant que sujet percevant, veut lui aussi être perçu, inclus dans le résultat comme sa partie intégrante: « L'auteur rêve de s'abolir dans la contemplation, d'avoir seulement servi à nettoyer

¹⁸² Ce qui est une pratique courante chez les néoromanciers. Comme l'a remarqué Roger-Michel Allemand : « Dans la plupart des oeuvres néo-romanesques, toute représentation picturale est susceptible de renvoyer à la construction formelle du texte : non seulement les tableaux et les photographies, mais aussi un vitrail (Butor, *L'Emploi du temps*), des cartes postales (Simon, *Histoire*), une affiche (Robbe-Grillet, *Le Voyeur*) ou même une gravure rupestre (Ollier, *La Mise en scène*). Il arrive souvent que ces représentations s'animent et entrent dans la fiction, tout comme, inversement, une scène racontée peut se figer en improbables tableaux. », *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, 1996, p. 57.

¹⁸³ *Entretiens I*, p.

¹⁸⁴ Il considère la critique comme fondamentale pour l'accès à l'image : « La première relation entre la peinture et l'écriture, c'est la critique: « discours lacunaire multiforme. » in « Réponses à *Tel Quel* », in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 215.

¹⁸⁵ Pour la première fois avec Enrique Zañartu.

l'atmosphère ou la vitre, mais il rêve en même temps d'être indétachable de ce qu'il détache, d'en être le cadre même. Voyez avec moi, voyez-moi avec. »¹⁸⁶

À l'époque où Butor commence effectivement sa collaboration artistique avec des peintres, il a déjà quitté le domaine du roman où il se sent trop limité dans son élan exploratoire. Il ne le considère pas comme épuisé en tant que genre littéraire, c'est plutôt son énergie inépuisable qui le pousse à avancer, à ne pas rester sur place, sans ambition, à ne pas se contenter du succès facile¹⁸⁷. « L'image me permet d'écrire quelque chose que j'aurais été incapable d'écrire tout seul et cela me permet d'écrire d'une façon différente. Cela me donne un nouveau style, une nouvelle personnalité stylistique. La collaboration avec des artistes a donc considérablement augmenté mes possibilités littéraires.¹⁸⁸ » Il est possible de révéler deux aspects majeurs de la motivation butorienne d'intégrer l'œuvre d'art visuelle dans sa création. D'une part, la peinture lui propose un accès différent à la réalité : elle représente pour lui une sorte de prisme. Comme il se veut explorateur de la réalité et de ses apparences, les peintres lui montrent des modes de vision différents. La peinture peut être, de même que la littérature, considérée comme une interprétation de la réalité, comme une source de connaissance de celle-ci¹⁸⁹. « Pour moi, dit Butor, la littérature est description, mais pas seulement du réel (ce serait la science), mais de ce qui manque au réel, de son désir, sans elle nous ne savons pas ce que nous voulons, et les savants ne savent pas ce qu'ils veulent. Ils nous disent désirer la vérité, mais ce que peut être cette vérité, dans une âme et dans un corps comme dit Rimbaud, seul ce qu'ils appellent les beaux-

¹⁸⁶ « Réponses à *Tel Quel* », in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 219.

¹⁸⁷ Après le succès de *La Modification*, le public était prêt à accueillir un roman de facture semblable.

¹⁸⁸ *Entretiens II*, p. 95.

¹⁸⁹ Le but de la peinture n'est pas seulement de représenter mais avant tout signifier. Comme remarque Daniel Bergez « le tableau produit des signes, sous couvert de représenter des choses. (...) Élaboration de signes, mais non pas construction d'une signification assurée : telle semble bien être la nature de la peinture, qui fonde sa prétention au sens en même temps que son hétérogénéité irréductible à l'univers des textes. Le signe pictural demeure toujours potentiel, riche d'un pouvoir de signification qu'il n'actualise pas totalement, puisqu'il se constitue en deçà de la sphère du langage articulé, et qu'il bénéficie de la polyvalence picturale. », in *Littérature et peinture*, 2004, p. 73. La littérature et la peinture partagent donc la faculté de signifier même si le rôle de cette dernière peut être plus facilement réduit au seul mimétisme.

arts le leur peut apprendre. »¹⁹⁰ D'autre part la peinture est un mode d'expression et de communication artistiques différent basé sur un code différent¹⁹¹ et un mode de symbolisation « radicalement divergeant¹⁹² ». Butor veut profiter de ce code pour enrichir le potentiel du texte littéraire dans sa disposition habituelle. Cet aspect concerne donc la structure et la manière de manier le langage en vue de l'effet esthétique. Butor découvre dans les images des procédures qui ne sont pas propres à la littérature et il essaie de les intégrer dans le langage : le collage, le froissage, l'intercalage, l'irisation, la surimpression. Il commence à accentuer la visualité du langage, ce qui le pousse nécessairement à quitter le domaine de la prose pour se déplacer dans le territoire de l'écriture poétique¹⁹³. Comme le remarque Daniel Bergez, la poésie se montre plus appropriée à la collaboration avec la peinture grâce à son aspect visuel, la disposition sur le blanc de la page qui rappelle le cadre avec lequel opèrent les peintres, l'organisation en unités closes et surtout grâce au travail des images.

Lorsque Butor commence à mettre l'accent sur la qualité matérielle du langage, il se place ainsi directement dans la tradition mallarméenne, précisément dans l'entreprise de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mallarmé est pour Butor un grand maître à beaucoup d'égards. En effet, Butor reprend et poursuit sa conception artistique qui le mène finalement à la collaboration avec les beaux-arts. Grâce à Mallarmé, Butor découvre la force du blanc dans le texte, la puissance créatrice de la typographie et de la mise en page, Mallarmé attire également son attention sur la syntaxe comme élément perturbateur de la linéarité et le touche par sa quête de l'Œuvre totale, et aussi par le désir romantique d'embrasser le monde dans sa totalité en exploitant tous

¹⁹⁰ Cité par Lucien Giraud in *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 14.

¹⁹¹ Si le texte n'est lisible que pour le lecteur qui connaît le code, l'image est plus accessible et immédiatement intelligible. L'image par contre ne sait pas exprimer les modalités d'élocution – en particulier le point de vue de locuteur. Pourtant on pourrait dire que la peinture opère un certain langage structuré qui se compose de couleurs, de formes et d'autres composantes qu'il hiérarchise et auxquelles il attribue la valeur et le sens.

¹⁹² Daniel Bergez : *Littérature et peinture*, 2004, p. 42.

¹⁹³ En effet, la motivation est probablement plus complexe - comme si la collaboration avec la peinture justifiait son retour à la poésie qu'il avait pratiqué pendant sa jeunesse (fort influencé du surréalisme) et dont il se sentait plus tard un peu embarrassé.

les arts. Il apprend à Butor que la base intuitive de la poésie (et du langage) est avant tout orale et auditive, proche de la musique, contrairement à ce que nous apprend notre culture occidentale. Néanmoins, une fois fixée par l'imprimerie, devenue écriture, elle va à l'encontre de l'image, de la peinture. La remarque de Butor que « lire c'est d'abord regarder »¹⁹⁴ n'est pas malgré son évidence sans pertinence, bien au contraire, elle ouvre un espace énorme non seulement à l'auteur, mais aussi au lecteur qu'elle incite à la découverte des champs inexplorés du texte. La quête du physique du texte et par conséquent du langage s'oriente donc non seulement vers son aspect visuel mais aussi vers l'auditif sans négliger que l'un conditionne l'autre. « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »¹⁹⁵ Il y a plusieurs éléments qui constituent le noyau de la démarche dont Butor s'inspire. D'un côté, c'est le mot et son potentiel de sens, de l'autre côté c'est l'arrangement graphique délicat des mots sur la page pour que l'on puisse jouir de tous les sens possibles de ces mots¹⁹⁶ grâce au réseau de relations qui se créent autour avec les autres mots, également ambivalents, « multiplier entre eux les jeux de relations ». Selon Valéry, Mallarmé tentait un texte qui « assemble l'ordre et le désordre, qui contient, dans son ensemble inimaginable, toutes les époques (...) »¹⁹⁷. Mallarmé a analysé soigneusement pendant des années le langage, la musique et la mise en page du texte et ses propriétés. Sa tentative repose sur la page en tant qu'unité visuelle dont la force émane de la distribution des blancs et du texte, de différentes polices de caractères et de leur différente taille. L'intention de Mallarmé se traduit également par la suppression de la ponctuation qui participe

¹⁹⁴ « L'écriture est une image et le problème de ses rapports avec les autres types d'images est aussi ancien qu'elle-même mais, avec le développement de l'imprimerie, l'énorme multiplication de l'image écrite a provoqué une véritable occultation de la conscience occidentale à son égard ». Butor in *Répertoire III*, p. 297.

¹⁹⁵ *Pages diverses* in *Mallarmé. Poésies et autres textes*. Commentaires par Daniel Leuwers, Librairie Générale Française, 1998, p. 213.

¹⁹⁶ Selon Remy de Gourmont « Mallarmé aima les mots pour leur sens possible plus que pour leur sens vrai et il les combina en des mosaïques d'une simplicité raffinée. » op.cit, *Livre des masques*, 1896 in *Mallarmé. Poésies et autres textes*. Commentaires par Daniel Leuwers, Librairie Générale Française, 1998, p. 298.

¹⁹⁷ Paul Valéry : *Écrits divers sur S.Mallarmé*, NRF, Paris 1950, p. 17.

ainsi à la polyvalence du texte. Il ne faut pas omettre l'importance qu'il assignait à la musique et sa polyphonie, au rythme et leur influence sur le texte poétique. Cependant il ne faut pas réduire cette expérimentation à une simple marotte formaliste pour compliquer la lecture. Mallarmé était à la recherche des profondeurs de la réalité qu'il traduisait par la complexité de ses textes. Lire, c'est pour lui selon Jean-Pierre Richard, « cette pratique où l'on atteint quelque chose d'occulte (...), quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun¹⁹⁸ ».

Butor le comprend avant tout comme le retour à « une réalité *physique* du langage¹⁹⁹ », c'est-à-dire au vers en tant que l'unité auditive, orale qui se transpose « naturellement dans le *volume* en unité visuelle ou de lecture : la disposition typographique du poème retrouve son origine.²⁰⁰ » La suppression de la ponctuation qui ne fixe pas les relations syntaxiques introduit l'ambiguïté du sens et propose plusieurs interprétations²⁰¹. La réalité physique du langage signifie de même l'accentuation de l'aspect oral de la poésie qui entraîne l'obscurité au niveau grammatical et de l'homophonie qui se perd si les mots sont imprimés et donc lus (donc non entendus). Butor apprécie que la typographie et à la mise en page perturbant la linéarité du récit, nécessitent une lecture plus lente comme si « un silence ouaté envahissait le récit comme le blanc de la page²⁰² »

Il est donc évident que le tournant vers la collaboration avec les beaux-arts n'est que la réalisation pratique des tendances profondes qui existaient déjà dans l'écriture butorienne. Comme le dit Lucien Giraudo, c'est aussi « en résonance avec des recherches formelles qui s'affirmeront dans ses œuvres à venir²⁰³. »

¹⁹⁸ « Notices et notes » in *Mallarmé. Poésies et autres textes*. Commentaires par Daniel Leuwers, Librairie Générale Française, 1998, p. 364.

¹⁹⁹ *Répertoire III*, p. 274, souligné par Butor.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 276.

²⁰¹ « Supprimant la ponctuation, je laisse à tout l'ensemble ses possibilités de méprise et reprise » Butor in *Répertoire III*, p. 276.

²⁰² *Ibidem*, p. 278.

²⁰³ Lucien Giraudo : « Michel Butor et la collaboration artistique », in *Europe, revue littéraire mensuelle* N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 188.

Écrire les images : *ekphrasis* butorienne

Par son attitude envers la peinture, Butor se classe, pour reprendre les termes de Dominique Viart²⁰⁴, parmi les auteurs qui ont choisi d'« écrire sur » à l'opposé d'« écrire avec ». Dans son cas il ne s'agit pas de créer avec l'artiste une œuvre unique qui soit une fusion du texte et de l'image. Son travail commence au moment où la peinture est déjà achevée mais pourtant inaccomplie et ouverte, ce qui représente pour Butor un défi à surmonter : « Le problème est de faire parler les images qu'ils [les peintres] me proposent. Je me demande alors comment raconter une image. L'étude de l'image me fournit tout un vocabulaire, se met à accrocher toutes sortes de choses dans la réalité tout autour²⁰⁵. » Il semble qu'il recherche instinctivement des peintures riches en signification potentielle qu'il essaie de combler. Néanmoins cette qualification est en principe improuvable et il est fort probable que les autres spectateurs des tableaux que Butor retravaille n'y trouveraient pas de tels stimulants et significations. On peut supposer que c'est aussi le rapport personnel avec les peintres et la connaissance profonde de leur mode de création qui jouent un rôle crucial lors de choix des œuvres d'art à traiter.

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

²⁰⁴ Dominique Viart, Bruno Vercier; avec la collaboration de Franck Evrard : *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 278.

²⁰⁵ *Entretiens II*, p. 95.

Le procédé de base dans ce projet est l'*ekphrasis*, la description des œuvres d'art quelle que soit leur forme. Le fonctionnement de cet instrument littéraire qui sert de parenthèse ou de pause suspendant la narration, est bien plus complexe, entraînant des conséquences qui touchent tous les plans du texte et même le statut du lecteur. Philippe Hamon remarque dans son étude²⁰⁶ que la description est toujours sentie comme un élément autonome ou importé d'un extra-texte provoquant un effet d'emboîtement. Ceci concerne en particulier les textes narratifs; Butor et les auteurs du Nouveau Roman ont systématisé le procédé, de telle sorte qu'il devienne le générateur du récit²⁰⁷.

La description entraîne dans le texte l'arrangement paradigmatique ce qui met l'accent sur les mots isolés arrachés de la chaîne syntagmatique du récit et implique leurs combinatoire et permutabilité. Le lecteur est ainsi forcé à faire recours à ses compétences linguistiques et encyclopédiques pour s'y orienter. Comme il n'y a pas de relations syntagmatiques par nature linéaires, il est obligé d'y chercher une organisation et une hiérarchie qui régissent ce discours descriptif. Car le descriptif est avant tout destiné à communiquer un savoir qui, afin de pouvoir être perçu, doit être soumis à une taxinomie : « Focalisant l'attention du lecteur sur les relations des mots en ordre proche, ces mots seront, dans le texte, non pas « jetés en vrac », mais distribués dans les cases de grilles et de structures de « rangement » organisées²⁰⁸. »

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

La description est dans le cas des œuvres d'art d'autant plus compliquée qu'il s'agit de deux systèmes sémiotiques différents qu'il faut faire correspondre. Butor combine dans

²⁰⁶ *Du descriptif*, Hachette, 1993.

²⁰⁷ Voir à ce sujet Anne-Claire Gignoux : *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003.

²⁰⁸ Philippe Hamon : *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 52.

ses textes trois éléments constitutifs : les descriptions débordantes et exhaustives qui se cumulent et représentent l'ossature du texte, ensuite les germes des récits s'enchaînant à ces descriptions, et enfin la permutabilité du texte, qui n'est ainsi jamais achevé, ce qui délègue une partie considérable de la création au lecteur. La hiérarchie de ces éléments change en fonction de la nature de l'image comme nous l'avons démontré dans notre analyse.

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

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

Pour effacer la signification, Butor élimine la structure phrastique et enchaîne les mots dans des séries gérées sur la base de répétition et permutation de leurs éléments. Il est certain que le signifiant et le signifié sont en principe

inséparables²⁰⁹, par conséquent la signification y persiste toujours même si affaiblie. Ceci prouve la motivation sémantique de ces séries, autrement dit, il y a toujours un lien sémantique entre l'image-source et le texte, qu'il soit de nature métaphorique ou métonymique. Les séries de mots dans les textes de Butor sont ainsi toujours sémantiquement motivées. Reprenons l'extrait de « Litanie d'eau » comme exemple:

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

Le choix des substantifs est indiscutablement conditionné par l'objet rond qui se trouve dans la partie supérieure de l'image et qui est lié avec le bas par un lien non identifiable. La même remarque est valable pour le choix des verbes. Cependant, comme ces mots se répètent tout au long du texte dans des matrices qui les font varier dans un rythme régulier, le lecteur est forcé de repousser leur signification pour apercevoir l'effet (le sens) de leur permutation. En tout cas, malgré le lien sémantique persistant à l'image, la signification des mots est décalée en arrière. Revenons à Philippe Hamon qui remarque à propos du descriptif: « La *permutabilité* interne des éléments d'un système descriptif, l'*infinité* de leur succession, mettent bien en danger le présupposé fondamental de l'œuvre classique, le « fini », à tous les sens de ce terme (clôture, « finition », fini), fini qui semble bien avoir des liens privilégiés avec le récit²¹⁰. »

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

²⁰⁹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil 1971, p. 173.

²¹⁰ Philippe Hamon : *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 54.

reproduction de leur arrangement spatial en les réduisant à de simples formes abstraites.

Pour repousser la signification Butor utilise souvent un vocabulaire qui n'est pas dans le registre actif du lecteur moyen, par exemple il emprunte des termes spécialisés à la biologie, la géologie, l'archéologie et à d'autres sciences²¹¹, ce qui opacifie fortement le texte. De plus, ces termes ne sont pas employés de manière logique et cohérente, ce qui force le lecteur à renoncer à la recherche de leur sens et au contraire à les accepter en tant qu'unités sonores et visuelles. Georges Raillard trouve dans ce procédé la tentative d'effacer la référentialité du monde physique, dans ce cas la réalité de la peinture, et de la remplacer par un référent uniquement textuel²¹²: « dès lors, en rupture de la représentation et du système, une nouvelle écriture s'essaye, recueillant, contre toute liaison, les éléments d'un langage dont le sens n'est plus dans le corps de la représentation-écriture, mais dans l'intervalle de ses éléments, mots-objets déplacés (hors leur liaison naturelle hors leurs engagements syntaxiques traditionnels, dans l'utopie d'une représentation sans référence, désignant seulement l'effort de liaison de l'épars).²¹³ » Ce qui n'est pas très éloigné de l'avis de Maurice-Jean Lefebvre qui avait écrit sept ans plus tôt : « Ces petits « tableaux » de mots qui en imitent d'autres n'imitent finalement rien, proscrivant au contraire, chassant toute image visuelle, auditive, - n'imitant que le pouvoir du langage à être et à fleurir comme une nature autonome, que notre pouvoir à nous y plonger en effet nous-mêmes comme dans un élément originel, un élément qui est sans doute à notre esprit ce que la mer est à la vie.²¹⁴ » La conception théorique de Hamon le soutient : « Toute description est peut-être, sous une forme ou sous une autre, une sorte d'appareil métalinguistique interne amené fatalement à parler des mots au lieu de

²¹¹ Cela fait penser à son essai sur Apollinaire où il ne fait que parler en effet de lui-même : « Il lit tant qu'il peut, il dévore. Ah, s'il pouvait connaître tous les mots, tous les mots anciens, tous les mots interdits dans toutes leurs nuances! Non seulement les lire, les voir, leur arracher tous leurs secrets en étudiant la façon dont ils sont placés », *Répertoire III*, p. 272.

²¹² G. Raillard schématise son idée en trois niveaux : I Texte-référentiel (descriptif), II Texte-recherche du sens, III Texte- déplacé : polysémique, dans lequel entrent la métaphore et le rêve figuré, générateur-généré d'un texte fictionnel. In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 257 et passim.

²¹³ Ibidem p. 264.

²¹⁴ « MB : *Illustrations* », *La NRF*, 1^{er} mars 1965, p. 544.

parler des choses, et cela du fait de l'importance donnée d'une part au lexique du travail (lexique d'autres savoir-faire technologiques), d'autre part au travail sur le lexique (savoir-faire de l'écrivain).²¹⁵ »

La signification mise en arrière intensifie la qualité sonore des mots, les répétitions et la sérialité y apportent du rythme. Comme le remarque Anne-Claire Gignoux, « la répétition (la récurrence des traits mélodiques, harmoniques, métriques et rythmiques) est toute aussi fondamentale en musique²¹⁶ ». Il n'est pas donc surprenant que « Litanie d'eau » a inspiré Pierre Boulez pour en faire une cantate.

Le texte est ainsi conçu comme productivité (dans le sens kristevien du terme) qui crée à l'infini des combinaisons et permutations de sa matrice. Ainsi que l'écrit Maurice-Jean Lefebve : « Ce poème (?) use des mots comme le peintre des lignes et des couleurs : pour leur affinités, contrastes, leur miroitement, leur pulpe. Cette liberté même qui leur est laissée fait naître des liaisons purement affectives, croise les champs sémantiques et finalement coagule l'élément langage en une pâte sensible, miroitante, qui se gonfle ou s'amincit selon le vent qui y souffle²¹⁷. » La mise en relief du signifiant a pour conséquence le fait que le texte n'est plus le signe et perd sa capacité de signifier. Il est significatif que Butor écrit de cette manière dans les années soixante et soixante-dix, sous l'influence des structuralistes français, prédominants à cette époque. L'intertextualité extrêmement prolifique des textes fabriqués alors ne fait que prouver cette tendance.

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

²¹⁵ Philippe Hamon : *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 78.

²¹⁶ « Une structure musicale », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 79.

²¹⁷ Maurice-Jean Lefebve: « MB: *Illustrations* », *La NRF*, 1^{er} mars 1965, p. 543.

de rendre le monde le plus compréhensible possible afin qu'il soit possible d'agir sur lui.

*

L'interprétation²¹⁸ fait partie intégrante de l'écriture issue de l'image. Il est indiscutable que même la description la plus innocente apporte déjà une optique et une certaine chronologie qui nécessairement influencent la perception de l'image. Il suffit de rappeler l'axiome de la physique moderne selon lequel l'observation transforme la chose observée. Butor est persuadé que dans la perception d'une oeuvre d'art picturale, c'est toujours le langage qui joue un rôle dominant²¹⁹, étant donné que nous percevons le monde à travers le prisme du langage. La présence du langage implique la structuration d'informations et la temporalité. Par conséquent il tend à considérer la peinture comme partie de la littérature car les deux finalement « reracontent » le monde. Georges Raillard le confirme en disant : « [...] l'oeuvre d'art est pour Butor un langage replié. Elle montre sans dire. Ce sont les mots prononcés sur elle qui l'orienteront.²²⁰ » Cette position est légitime bien que les esthéticiens et les artistes ne soient pas probablement d'accord. Butor oublie que la perception de l'image contient une part non négligeable du non-linguistique qui en effet n'est pas traduisible dans le langage²²¹.

Selon Georges Raillard, Butor pense que l'oeuvre plastique n'est pas aboutissement, mais passage. « Elle est transisition. Elle n'est pas le lieu de la signification, mais celui de sa fomentation²²² ». C'est la raison pour laquelle Butor considère l'image comme le point de départ du texte qui le parachève. Il laisse entendre : « Quand un tableau m'intrigue, je

²¹⁸ Bien que certains critiques n'y voient pas de liens à l'image, comme par exemple Mary Lydon : « They are not illustrations in the accepted sense, in that they are not-explicative, just as the works of art which inspired them, hence the refusal to use the latter in an explicative way as illustrations. The relationship between the poems and their absent images would seem rather to be an amalgam of the links between a literary work or a painting and its title. », *Perpetuum mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of MB*, 1974, p. 246.

²¹⁹ Par exemple il dit : « les tableaux produisent du langage », in *Entretiens II*, p. 163.

²²⁰ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 258.

²²¹ Selon Daniel Bergez le signe pictural se constitue en deçà du langage articulé. In *Littérature et peinture*, p. 73. Nous avons pensé en particulier au fait que la perception de l'image contient aussi des émotions indicibles, que l'image suscite, sans parler des catégories relevant du domaine du Beau.

²²² In *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, p. 260.

veux lui arracher le secret de son pouvoir. Et toute découverte, toute solution de l'énigme amène toujours d'autres prestiges. J'y cherche mon profit, or comme j'écris des livres et que cette activité est le centre de mon existence, comment pourrait-il y avoir de profit pour qui ne serait aussi celui de l'écrivain?²²³ »

La frontière entre la transposition et l'interprétation n'a pas de contours précis. De plus, les deux partagent la même description comme instrument opérationnel. En fait, la description en elle seule contient déjà un élément de l'interprétation car au moment où l'on donne une suite, une hiérarchie aux éléments de la réalité décrite, on y importe un critère qui est nécessairement une sorte d'interprétation. La même remarque est valable pour le récit à partir de l'image. Lui aussi apporte nécessairement une interprétation car il relie les éléments épars du tableau en leur fournissant non seulement la temporalité, mais aussi (et ceci en premier lieu) la suite logique²²⁴. Nous avons démontré que Butor, en racontant une image, recourt non seulement à son imagination, souvent suscitée par d'autres textes littéraires, mais aussi au contexte historico-culturel présent ou passé.

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

²²³ *Entretiens I*, p. 283.

²²⁴ Le récit n'exclut pas la description : « Toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de lecture impose à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite; et cela même dans le cas de certains textes à forte dominante poétique où les constructions anagrammatiques, répétitives, et les parallélismes formels, sont le principe majeur d'organisation. », in Philippe Hamon, «*Du Descriptif*, 1993, p. 91.

TISSU DE TEXTES (ABSENTS) ET D'IMAGES (ABSENTES)

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

Concept de l'intertextualité

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

L'intertextualité repose sur la répétition, sous n'importe quelle forme. Il est inutile de rappeler qu'à la différence de la langue courante où la répétition apporte des informations redondantes voire inutiles, dans le texte littéraire la situation est complètement contraire étant donné que l'accent est mis sur l'énonciation, qui l'emporte ainsi sur l'énoncé. Autrement dit, le « contenu répété » est moins important que l'acte de sa mise en pratique (répétition) et les significations qui s'y ajoutent naissant de la tension entre les deux textes. L'acte de répétition peut donc modifier, voire même bouleverser le sens original du texte repris. Du point de vue stylistique, la répétition est « la plus puissante des figures, seul outil vraiment fiable d'investigation, et unique structuration objectale des faits étudiés »²²⁵ fondant ainsi la littérarité.

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

La nature de l'élément répété et la technique de répétition sont fort variables. Leur ampleur commence par un seul mot répété et peut aller jusqu'à l'inclusion, d'une oeuvre entière matérialisée dans ses traits spécifiques et uniques²²⁶. Les

²²⁵ G.Molinié, Article « Stylistique », *Encyclopaedia Universalis*, 1989 cité par Anne-Claire Gignoux, in *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003, p. 12.

²²⁶ En fait, la conception la plus large compte parmi les phénomènes qui participent à l'intertextualité les traits qui signalent l'appartenance générique. C'est avant tout l'*architextualité* de G.Genette. L'importance de la base générique est évidente, elle rend la lecture possible en permettant au lecteur de trouver les modes de lecture et d'appréhension idéaux, et elle crée l'horizon d'attente. Genette affirme qu'il n'y a pas de différence structurale entre l'imitation d'un genre, de la production d'une école ou d'un texte singulier parce que dans tous les cas il faut tout d'abord saisir les traits stylistiques et thématiques qu'il faut ensuite généraliser pour pouvoir les imiter ou transformer de façon à ce que la source soit identifiable. Pourtant, nous sommes persuadée que la valeur intertextuelle de l'imitation ou de la transformation d'un genre est forcément moindre que celle de la transformation d'une oeuvre littéraire concrète. Genette n'est pas le seul à le penser dans une extension si grande. Cet aspect générique est vaguement présent aussi dans la conception de Michael Riffaterre. Même s'il n'est pas mentionné clairement dans sa classification, il est inclus dans la notion d'*interprétant*. De cette conception

opérations de base oscillent entre la répétition pure d'un côté et l'imitation et la transformation de l'autre. La réécriture y occupe une position spéciale parce qu'elle semble reposer sur la répétition dans sa plus pure forme. Bien que la répétition soit en elle-même une opération qui modifie le sens du segment répété, la plupart des techniques intertextuelles ne s'y limitent pas et effectuent des transformations (dont l'imitation fait partie). Elles peuvent être embrassées par l'hypertextualité genettienne qui ne travaille pas avec les segments concrets et littéraires mais qui manipule le sens et les traits distinctifs généralisés de l'intertexte. Ainsi le taux de coprésence des textes est plutôt implicite. Dans ce cas, le terme de Danuta Danek, « citation des structures²²⁷ » nous semble plus précis et évocateur. À l'antipode de cette pratique se trouve la *réécriture intertextuelle* de Anne-Claire Gignoux. Elle s'approche partiellement de l'intertextualité genettienne²²⁸ avec la réserve de l'application systématique et régulière de la répétition.

L'optique de l'auteur instaure le problème de l'intentionnalité que nous réduirons ici à la volonté auctoriale d'introduire un élément étranger dans le texte. La question qui se pose est de savoir si l'auteur est responsable de toutes les traces des autres textes dans son œuvre, si leur présence est le résultat d'un travail systématique et conscient. À la recherche de la solution, il faut bien faire la différence entre un renvoi intertextuel et une simple réminiscence n'entrant pas dans le réseau des relations structurales qui participent à la création du sens du texte, sa seule information portant sur des lectures de l'auteur et sur sa culture. Les réminiscences et les traces sont intéressantes plutôt du point de vue de la genèse de l'œuvre, mais elles se trouvent aux antipodes des recherches

large s'approchent les *scénarios intertextuels* d'Umberto Eco qui assigne à l'intertexte la nature des *topoi* et des motifs. Le taux d'information apporté par la similitude thématique rend la lecture et la compréhension possibles. Eco n'entre pas en détails en ce qui concerne l'étendue mais il prévoit les *fabulae préfabriquées*, ce qui pourrait nous mener à croire que cette approche peut couvrir même des récits entiers. Néanmoins, le terme de préfabrication nous renvoie toujours au niveau des schémas et non aux textes littéraires singuliers et uniques.

²²⁷ D.Danek : *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, Warszawa 1972 op.cit. in Michal Głowiński : « O intertekstualności », in *Pamiętnik Literacki LXXVII*, 1986, n° 4, p. 75-100, p. 81.

²²⁸ Définie comme la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et littérale dont les réalisations les plus courantes sont la citation, le plagiat et l'allusion auxquels Genette assigne le caractère ponctuel.

intertextuelles. La plupart des chercheurs sont d'accord sur le fait que l'étude du fonctionnement de l'intertextualité a un sens seulement tant qu'elle est considérée comme un élément de la construction du sens final du texte²²⁹. Une des solutions possibles se trouve dans *l'interprétant* de Riffaterre. Il résulte assez clairement de sa conception que l'intertextualité est l'aboutissement d'une pratique consciente et motivée puisqu'il s'agit de l'interprétation auctoriale de l'élément repris et de son positionnement dans la structure du texte nouveau. Il permet ainsi au lecteur de répondre à la question pourquoi cet élément étranger a été introduit dans le texte et quel est son rôle dans le contexte de l'oeuvre entière. L'intentionnalité résulte de l'intégration structurale de l'intertexte dans un nouveau texte – ceci ne pourrait jamais se passer sans conscience de l'auteur.

Le rôle du lecteur est primordial : toute intertextualité n'aurait jamais de sens sans la participation active du lecteur qui est censé reconnaître ses manifestations. Il est fort compréhensible que l'optique lectoriale ait été souvent négligée dans les recherches littéraires en raison qu'il est toujours très difficile de mesurer l'apport du lecteur à la constitution du sens ou tout simplement de définir le taux de sa participation. Dans l'intertextualité, le problème lectorial principal relève de la non-reconnaissance des marqueurs de l'intertexte et par conséquence de l'omission de la partie importante de la signification, ce qui peut entraîner une interprétation incomplète voire fautive du texte²³⁰. Cependant, la

²²⁹ Genette présuppose la volonté et l'intention auctoriales pour pouvoir maîtriser la masse de textes qui créent la littérature (en déclarant qu'il ne veut pas sombrer dans l'herméneutique et qu'il envisage la relation entre le texte et son lecteur comme plus socialisée, cela veut dire contractuelle, relevant d'une pragmatique consciente et organisée – *Palimpsestes*, p. 19); autrement dit l'hypertextualité l'intéresse seulement dans sa manifestation déclarée et massive, à la différence de l'intertextualité où il range les reprises ponctuelles et isolées et surtout à la différence des traces inconscientes et immotivées qui peuvent résulter des influences des oeuvres précédentes ou des autorités. La motivation peut être parfois litigieuse, étant donnée l'appréhension naturelle et instinctive de la littérature passant toujours par les genres. Dans le cas de la parodie, du burlesque, du pastiche etc. on parle même de l'intertextualité institutionnalisée où la communication avec le texte précédent est le but principal (Michał Głowiński : « O intertekstualności », in *Pamiętnik Literacki LXXVII*, 1986, n° 4, p. 75-100, p. 83). Anne-Claire Gignoux oppose à l'intertextualité, qu'elle considère comme aléatoire, la *réécriture intertextuelle*.

²³⁰ La mauvaise interprétation n'est pas seulement due à la non-reconnaissance de la figure de répétition. Comme le remarque Madelaine Frédéric, la faute peut être entraînée par le raisonnement inverse : « Ce qui fait la figure, c'est l'effet produit sur l'interlocuteur (le lecteur), c'est le fait qu'une telle expression n'est pas sentie comme quelque chose de fortuit ou d'imposé,

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

Néanmoins, dans le cas de l'omission d'un élément intertextuel, le lecteur devrait s'apercevoir qu'il y a quelque chose qui « grince » dans son interprétation, le texte devrait « l'obliger à remettre en cause sa capacité de déchiffrement, à s'interroger sur sa façon de concevoir le sens.²³¹ » Cependant, il est vrai que s'il ne connaît pas l'intertexte il n'y a rien à chercher. De l'autre côté, l'intertextualité, posant des obstacles et perturbant la lecture, pourrait faire partie de la stratégie auctoriale servant de moyen de sélection de lecteurs.

que l'effet souhaité par le locuteur (l'écrivain) est atteint. C'est donc quelque chose d'essentiellement subjectif car tel effet, souhaité par le locuteur, peut fort bien échapper complètement à l'interlocuteur ; alors que ce dernier peut voir une figure là où l'interlocuteur n'avait nullement cherché à en mettre. », in *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, 1985, p. 83.

²³¹ Vincent Jouve : *La lecture*, Hachette 1993, p. 12.

Architecture de citations

Jean-Claude Vareille dit à juste titre à propos des textes de Butor que « rien ne se donne à lire au premier degré : il faut toujours lire un autre texte à travers celui qui semble offert.²³² » Butor exploite le potentiel de l'intertextualité jusqu'au fond en attaquant les limites de la lisibilité. Il lui est naturel d'exister dans ce monde du déjà écrit et du déjà lu sans y ressentir une malaise ou renoncer à ses projets. Ses aventures intertextuelles comprennent la simple citation, l'allusion, différentes formes de l'hypertextualité genettienne et surtout la *réécriture* dans de nombreuses variantes. Comme la *réécriture* se montre comme la plus problématique et d'importance cruciale, il lui sera accordé le plus d'attention. Nous allons procéder à partir des procédés habituels vers ceux que Butor emploie de manière novatrice.

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

²³² Jean-Claude Vareille, « Butor ou l'intertextualité généralisée », in *Le plaisir de l'Intertexte*, Actes du Colloque à l'Université de Duisbourg, Frankfurt am Main, 1986, p. 281.

En ce qui concerne la transformation et l'imitation des intertextes purement littéraires, Butor sait bien y mettre en pratique sa riche érudition et sa vaste culture. Rappelons la double allusion du titre *Portrait de l'artiste en jeune singe* qui, en renvoyant aux récits d'apprentissage de James Joyce et de Dylan Thomas²³³, joue parodiquement sur la structure de ce genre détournant son sens. Par contre, *L'embarquement de la reine de Saba*, le texte sur le tableau de Claude Lorrain, en dépit du marqueur dans son titre, profite de la structure répétitive de son intertexte le plus important, *Mille et une nuits*, afin d'en créer sa propre ossature qui se déploie vers d'autres contextes et finalement déplace l'histoire biblique dans l'imaginaire oriental.

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

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

²³³ *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916) et *Portrait de l'artiste en jeune chien* (1940). En effet, la relation intertextuelle est ici plus complexe, le texte de Dylan Thomas est déjà le pastiche du texte joycien qui à son tour joue ironiquement sur le genre de portrait dans la tradition picturale.

importante²³⁴, elles sont souvent réduites au rôle d'illustration ou d'argument auxiliaire. Ou encore, elles sont un clin d'oeil de Butor qui veut instaurer ainsi une sorte de complicité avec les lecteurs qui arrivent à déchiffrer ces messages. Prenons encore une fois l'exemple du *Portrait de l'artiste en jeune singe*, à propos duquel Henri Desoubeaux a remarqué que la première phrase du livre: « Je remarque très rarement la couleur des yeux » est un écho de « Je n'ai jamais su dire la couleur des yeux » provenant de *Vases communicants* de Breton. La citation renvoie à l'interpénétration du monde réel et du monde du rêve qui représente un des thèmes majeurs de ce livre. Même si le lecteur ne s'aperçoit pas de cette allusion, il a dans le texte encore d'autres nombreuses indications qui le conduisent vers une bonne interprétation. Il faut dire à ce propos, que même des exégètes érudits de Butor se plaignent de l'incapacité de saisir toutes les citations et allusions dans ses textes. Butor considère les citations comme des moyens de communication avec les autres auteurs, œuvres et époques voulant ainsi instaurer une sorte de polyphonie. Selon Michael Spencer, l'impact de ces citations est beaucoup plus profond, atteignant même la conception de la littérature : « [...] les textes de Butor, en mettant en cause le processus traditionnel de la citation, finissent par subvertir aussi la notion romantique de l'auteur (unique, grand, de génie, etc.), de l'influence comme processus voulu à sens unique et donc toute une conception hiérarchique-chronologique de la littérature.²³⁵ »

²³⁴ D'ailleurs, plusieurs chercheurs ne les considèrent pas comme des instruments valables de l'intertextualité parce qu'elles ne s'intègrent pas à la structure du texte faute d'application systématique. Ainsi, elles ne peuvent pas participer à la construction du sens du texte entier. Cf. Michal Głowiński, Anne-Claire Gignoux, Tibor Žilka, Michael Riffaterre, Libor Pavera et autres.

²³⁵ Michael Spencer : « Les citations ambiguës de l'oncle Michel », in *Australian Journal of French studies*, XX, n° 1, 1983, p. 93-104, p. 100.

Récritures butoriennes

La *réécriture* est le procédé de base des textes butoriens dès le début²³⁶. Néanmoins, notre intérêt majeur porte sur la *réécriture* dans le cycle *Illustrations* qui représente une quintessence de l'application de ce procédé dans le cadre de l'œuvre de Butor.

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

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

Cependant, Butor utilise la *réécriture*, en particulier l'*intertextuelle*, avant tout dans le dessein d'accentuer la qualité physique du langage. Il s'avère que c'est, à côté de l'écriture matricielle, un autre moyen servant à repousser la signification des mots à l'arrière. Ceci est patent en premier lieu dans le fait que l'*interprétant* de la *réécriture intertextuelle*, autrement dit la motivation de ces *réécritures* et leur

²³⁶ Anne-Claire Gignoux, dans son analyse stylistique, *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003, montre comment la *réécriture* fonctionne dans les romans de Butor.

participation à la constitution du sens du texte dont elles font partie, n'est pas évident et résiste à la compréhension. Effectivement, Butor lui-même ressent la nécessité de l'expliquer dans des entretiens et des articles. Le problème apparaît le plus marquant dans le premier volume d'*Illustrations* où Butor laisse intervenir les textes de plusieurs auteurs en version originale. Nous y discernons deux points importants pour la valeur de répétition et par conséquent pour l'interprétation elle-même : premièrement, Butor laisse les segments de textes en langue étrangère sans indiquer le nom de l'auteur ni le fait d'en joindre les traductions à la fin du livre. Deuxièmement, c'est la motivation opaque de leur insertion dans le texte de Butor, laquelle accentue l'effet de non indication des intertextes.

Une telle situation est du point de vue lectorial curieuse parce que cette fois-ci le lecteur n'a pas le problème de reconnaître l'élément étranger, ceci étant le problème majeur de l'intertextualité en général. Néanmoins, la reconnaissance n'est que le premier degré du processus de réception, il faut ensuite identifier l'intertexte et le mettre en relation avec le texte qui le cite. Dans ce cas concret de « Litanie d'eau » ce n'est pas si facile car Butor n'utilise pas les segments typiques pour les intertextes afin que le lecteur puisse les identifier. Il n'est pas sans intérêt que Genette note que l'oeuvre imitée devrait avoir une anomalie qui puisse être l'objet d'imitation. Cette anomalie rend possible le fonctionnement de l'intertextualité étant donné qu'une anomalie est plus facile à retenir et donc à identifier hors de son texte d'origine. Bien que la *réécriture* ne soit pas une imitation, elle devrait pourtant contenir un *marqueur* qui rende l'identification de l'intertexte possible. Il est vrai, que dans « Litanie d'eau » le lecteur peut être aidé par la langue d'origine de ces intertextes et dans le cas de la *réécriture* de Marlow aussi par le nom du personnage. En effet, le nom des personnages est un *marqueur* important, mais comme il s'agit dans ce cas de Méphistophélès, un personnage très « migrateur » dans des textes de nombreux auteurs, l'identification de l'intertexte n'est pas si évidente. C'est la raison pour laquelle ce *marqueur* ne suffit pas. L'identification des intertextes aurait pu être plus facile si au moins la motivation de leur insertion avait été claire ou déchiffrable.

Malheureusement, elle ne l'est pas, étant donné que le lien de ce intertextes devrait être l'apparition de ces auteurs dans un autre texte de Butor (*Votre Fauste*) lequel de surcroît n'avait pas été mis en distribution. Par conséquent, nous sommes persuadée que Butor est le seul à connaître ce rapport. Néanmoins, ce que nous trouvons le plus important, c'est que même si le lecteur connaissait cette motivation cela ne changerait rien à l'interprétation du texte final. Ce n'est qu'une autre manifestation de la manie combinatoire de Butor qui n'atteint pas le sens du texte. La même conclusion est valable pour les *récritures* de Petrarca et Gongora.

De l'autre côté, simultanément à cet usage immotivé (du point de vue de la valeur de répétition), il y a dans le même texte (toujours « Litanie d'eau » du premier volume) des *récritures intertextuelles* de Mallarmé et de Chateaubriand dont la motivation est sémantique (le motif d'eau). Néanmoins, le rôle de ces segments ne dépasse pas celui d'une illustration, d'une sorte de décoration du texte butorien. Ils sont réduits à imiter ou, plus précisément, à matérialiser l'eau-même, ce qui est patent également dans leur mode d'arrangement sur la page.

Il est certain que ce genre de *récritures* est l'équivalent littéraire du collage dans les arts plastiques. Cette pratique comprend le rassemblement immotivé d'éléments tout à fait hétérogènes de même que l'assemblage de morceaux homogènes poursuivant un objectif précis apparenté au dessein de l'œuvre entière. Il est incontestable que Butor manipule ces segments d'autres textes comme des textures ou matériaux pour en créer une sorte de puzzle ou patchwork²³⁷. C'est la raison pour laquelle il n'a plus besoin d'instaurer parmi eux une forte relation qui régisse l'interprétation. Les textes ainsi traités attirent l'attention sur leurs qualités physiques – visuelle et sonore. L'accent sur la sonorité est plus fort dans le cas des textes en langues étrangères. Ainsi, la *réécriture* est engagée au service de la suppression de signification afin que Butor puisse mieux parvenir à une fusion des arts plastiques et de la littérature.

²³⁷ Pascal Dethuriens trouve un terme plus approprié : « mieux qu'à un patchwork et à un puzzle, la conception formelle de grands poèmes de Butor doit être comparée à un kaléidoscope, cet espace de sens qui doit sa beauté à sa mouvance, et rareté à son éphémère. », in « La poésie sans fin », in *Europe, revue littéraire mensuelle* N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 104.

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

Illustrations sans illustrations

« Le terme « illustrations » indique chez moi un genre littéraire particulier. ²³⁸»

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

²³⁸ *Entretiens I*, p. 107.

publié isolément, 3) le texte séparé de l'image intégré dans une structure de textes.

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

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

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

À la recherche de la solution il faut examiner quels sont des liens objectifs de ces textes aux images. Le fait qu'elles sont leur inspiration n'est pas un argument; de surcroît, Lucien Giraud affirme que « certains textes de Butor écrits pour telle oeuvre de tel plasticien peuvent être réutilisés en partie ou en totalité pour l'oeuvre d'un autre; ce n'est plus le texte qui varie (encore que dans le détail Butor introduit toujours des variations, même infimes) mais c'est le support qui change

et modifie de l'extérieur la réception du texte.²³⁹ » C'est la raison pour laquelle nous laissons l'inspiration à part. Pourtant, il y a un élément qui effectivement relie les textes et les images : c'est le nom de l'artiste et le titre du tableau, même si à l'égard de ce dernier il n'est pas dans tous les cas certain qui en est l'auteur. Le nom de l'artiste indiqué par Butor est un *marqueur* important qui ainsi établit une forte relation intertextuelle ou plutôt intermédiaire entre le texte et l'image. L'emplacement du nom des artistes varie d'un volume à l'autre : dans le premier, le titre avec l'indication du nom et même du type de support visuel précèdent chaque texte sur une page indépendante; dans le second, les artistes sont énumérés au début du livre dans l'ordre dans lequel se suivent les textes; dans le troisième, les artistes sont indiqués à la fin du livre dans la « Table et origine des matières »; et finalement dans le quatrième, les noms sont directement placés dans le texte dans la zone centrale de la page avec le titre du texte. Bien que le rôle de l'artiste soit accentué de manière plus ou moins marquante, cela ne change rien à la présence implicite de l'image. De plus, rappelons que dans les épigraphes des deux premiers volumes Butor explique qu'il s'agit d'illustrations d'images absentes ce qui est, à notre avis, un appel direct à combler cette absence.

Essayons de classer cette relation dans la hiérarchie intertextuelle en laissant à part la différence des codes. Le *marqueur* en forme de nom de l'artiste est très proche du *marqueur* matérialisé par le nom de personnage ou la citation du titre d'un autre texte qui engendrent la relation hypertextuelle au sens de Genette, c'est-à-dire une communication systématique avec l'intertexte revêtant différentes formes comme pastiche, parodie ou d'autres. Il est peu important qu'il s'agisse d'une transformation ou d'une imitation, ce qui importe c'est l'existence de ce dialogue donnant naissance à un texte nouveau, dont la construction du sens nécessite la présence implicite de l'intertexte. Par ailleurs, comme il est question d'un transfert d'un code à l'autre, l'imitation ne peut même pas être prise en compte. L'intertexte (dans *Illustrations* sous forme d'image) corrige

²³⁹ Lucien Giraudou : «*Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 191.

nécessairement l'interprétation. Nous pouvons bien attester par notre propre expérience que la lecture, après la consultation des images, est nettement différente de la lecture des textes seuls. Inutile de dire à quel point cela influence l'interprétation.

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

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

LIRE BUTOR

En lisant des propos butoriens concernant les lecteurs de ses livres, on peut se sentir un peu dupe : « Certainement, je fais des farces au lecteur.²⁴⁰ » ou « Comme mes textes reposent sur un travail à grand nombre de couches, avec des passages par des diagrammes, des algèbres de toutes sortes, il y a en eux des phénomènes dont je suis parfaitement conscient, d'autres que je manie de façon très obscure. J'attends de mes lecteurs qu'ils m'éclaircent non seulement sur le

²⁴⁰ *Entretiens II*, p. 167

sens de mes livres mais aussi sur la façon dont je les fais.²⁴¹ » Butor apparaît dans ces énoncés comme un auteur malicieux qui tend des pièges à son lecteur tout en espérant que celui-ci sera capable non seulement de les éviter, mais aussi de lui en expliquer le mécanisme. Et c'est le même Butor qui désire être lu même par des lecteurs lambdas, tout en peinant de « troubler la critique » comme il dit dans un de ses entretiens innombrables.

Il est indéniable que Michel Butor est un auteur difficile. Il en est bien conscient, d'où ce nombre énorme d'entretiens, d'essais explicatifs, ce grand besoin de commenter son activité et de donner un mode d'emploi à la lecture de ses livres. Car Butor est avant tout un pédagogue qui veut instruire ses lecteurs et leur apprendre à lire autrement. C'est la raison pour laquelle il ne donne jamais des citations précises avec indication de la source, afin que le lecteur cherche et prospecte des terrains moins connus. Si celui-ci fouille dans les bibliothèques pour lire et relire des livres entiers afin de trouver la citation concernée tant mieux, la citation a bien rempli sa mission. C'est comme le cycle *Illustrations* qui devrait donner envie d'aller voir les images; ainsi tous les textes de Butor veulent donner envie de lire les livres auxquels ils font allusion ou dont ils ont repris des segments. De cette manière, l'intertextualité se trouve au service de la pédagogie.

Néanmoins, l'éducation du lecteur ne s'arrête pas là. Le dessein butorien dépasse largement la mise en pratique de techniques intertextuelles raffinées. Ses textes expérimentaux et déconcertants bouleversent les habitudes de lecture et engagent le lecteur à participer à la création du texte. Butor insiste sur une lecture active et inventive, le lecteur devenant ainsi co-auteur du texte. Ses textes sont des casse-têtes proposant des parcours de lecture innombrables et, surtout, exigeant une grande imagination. Il est compréhensible que de nombreux lecteurs se trouvent embarrassés et renoncent après le premier échec de lecture, qui est presque inévitable car la résistance du texte est considérable. Et là réside

²⁴¹ *Entretiens II*, p. 96

le point faible de Butor. Ses livres exigent de nombreuses relectures afin que leur potentiel puisse être au moins partiellement apprécié. Comme le dit François Aubral, les textes de Butor sont des textes « à relire autrement » de sorte que l'on ne peut pratiquement jamais dire : j'ai lu Michel Butor²⁴². De plus, le lecteur butorien doit nécessairement s'orienter dans l'œuvre entière et être capable de situer le texte actuellement lu dans le réseau de rapports et de renvois macrotextuels qui le régissent, afin de le comprendre. Ceci exige un tel effort que la plupart des lecteurs « normaux » ne sont pas disposés à l'affronter. Butor tâche d'y remédier par ses entretiens et articles où il plonge parfois dans des explications assez détaillées de textes concrets. Il dévoile des choses que les chercheurs ne sauraient y trouver. Il reste à voir si cela constitue un fonctionnement idéal de communication littéraire.

Même si les recherches formelles occupent une position majeure dans l'entreprise butorienne, celle-ci reste profondément phénoménologique, son noyau étant formé par l'étude de la réalité et de son appréhension. Ainsi, cette collaboration avec les autres arts, qui à première vue apparaît comme un jeu pour raviver une inspiration un peu asséchée, dépasse le cadre de l'expérimentation poétique pour devenir un questionnement gnoséologique sérieux. Considérant les arts comme le produit de l'esprit humain qui y retravaille son interprétation de la réalité, Butor ne fait pas de différence entre la littérature, les arts plastiques et la musique. C'est la raison pour laquelle il ne se sent pas contraint d'inclure dans ses *Illustrations* un texte à partir d'une pièce musicale ou dans les *Répertoire* des essais sur la peinture et la musique. L'acceptation de cette optique devient la base du contrat de lecture que Butor aimerait bien voir signé par ses lecteurs. La quête phénoménologique est manifeste aussi dans la tentative de décrire le monde et la réalité dans leurs aspects instables, tels qu'ils sont saisis par différentes couches de conscience.

²⁴² François Aubral : *Michel Butor*, Paris, Seghers, 1973, p. 76.

Le travail en collaboration est un autre élément qui déstabilise le lecteur, celui-ci comprenant l'auteur comme un génie auteur d'une œuvre originale et unique. En effet, cette collaboration avec des artistes n'est que le parachèvement de cette tendance chez Butor qui parle de collaboration même lorsqu'il ne fait que citer ou récrire les autres auteurs.

Comme nous le disions plus haut, Butor veut élargir les connaissances et les horizons de son lecteur, et par le changement de ses habitudes de lecture, lui apprendre à interpréter la réalité. Le seul fait d'attirer l'attention sur le langage, de provoquer une incertitude vis-à-vis de la signification des mots, oblige le lecteur à reconsidérer son mode de pensée et aussi, dans le cas idéal, à le modifier. Ainsi se manifeste l'engagement latent des textes butoriens qui tâchent ainsi d'agir sur la réalité.

Butor n'aurait jamais pu se permettre une telle liberté dans sa création s'il ne publiait pas chez différents éditeurs (nous joignons dans l'annexe le choix de sa bibliographie en guise d'exemple). Ainsi, il n'est pas obligé de se soumettre à des exigences du marché ni à la stratégie de grandes maisons d'édition. Un autre facteur qui joue un rôle important est l'indépendance financière de Butor, grâce à son métier d'enseignant, de sorte qu'il a toujours été libre dans ce qu'il faisait. D'un autre côté, il faut dire que l'activité de professeur influence l'écriture butorienne aussi de manière plus profonde : comme il ne réside pas la plupart du temps de sa carrière à proximité de l'université où il enseigne, il est obligé de faire des trajets fréquents et d'organiser son temps. Ainsi, le temps réservé pour la création est strictement délimité et sans cesse interrompu par des obligations du travail pédagogique, ce qui rythme en quelque sorte l'écriture même. D'ailleurs, Butor y voit l'un des fondements de la sérialité de son écriture qui se manifeste notamment par le rassemblement de textes courts déjà écrits.

*

Lire Butor, c'est apprendre à lire, lire non seulement les textes mais aussi le monde et ses apparences instables, et finalement, lire soi-même.

CONCLUSION

Nous avons essayé de répondre à la question : Comment lire Butor après sa rupture avec le Nouveau Roman? Fascinée par ses quatre romans de facture néoromanesque, beaucoup de choses étaient attendues de la lecture de ce qu'il a écrit après cette période. Cependant, de grands obstacles à la compréhension, ont été embarrassants, voire décourageants. La première réaction fut donc de vouloir

jeter toute son œuvre écrite après le Nouveau Roman et de conserver le bon souvenir des livres de Butor qui nous ont plus. Toutefois, la curiosité, et surtout le défi lancé par ces textes, nous ont convaincue de nous laisser dans cette aventure, au début laborieuse mais qui nous a finalement ravie.

Nous nous sommes proposée de remplir par le présent travail un créneau dans les analyses de l'œuvre butorienne. Effectivement, le cycle *Illustrations* n'a pas encore été analysé de manière complète et complexe, si ce ne sont quelques analyses ponctuelles de textes isolés. Sachant que ces livres sont peu lus, même par les connaisseurs de Butor, faute d'accès aux images et textes primitifs, nous nous sommes sentie dans l'obligation de proposer leur description assez détaillée, qui ensuite pouvait servir de point d'appui à l'analyse. Néanmoins, notre choix du texte analysé était guidé aussi par un autre facteur important. C'est le rôle des arts dans l'œuvre butorienne qui n'est pas seulement inspirateur mais aussi structurant, leur impact atteignant tous les niveaux de l'écriture butorienne.

L'exemple d'*Illustrations* démontre de manière convaincante que Butor ne s'endort jamais sur ses lauriers, ne recourant toujours à la même méthode bien qu'elle celle-ci se soit avérée efficace et fructueuse. Ainsi, chaque volume du cycle est construit différemment et représente une approche modifiée envers l'œuvre d'art.

Le premier volume d'*Illustrations* nous a permis de déterminer le *modus operandi* butorien vis-à-vis l'image. Nous avons discerné trois procédés fondamentaux, tous ayant la description pour base. Le premier procédé consiste à raconter ce que l'on pourrait voir sur le tableau. Même si le récit n'est pas tout à fait cohérent, il relie les éléments de l'image en leur donnant une suite temporelle et logique. L'intertextualité qui y est appliquée de manière abondante, sans sortir toutefois de la pratique courante, y joue un rôle d'élément cohésif. Le second procédé s'est avéré le plus compliqué puisque Butor y force le lecteur à changer son appréhension du langage, que Butor manipule comme un matériau équivalent aux couleurs et formes dont dispose le peintre. Butor y parvient en

repoussant la signification des mots ce qui accentue leur qualités physiques. Ce traitement du langage influence également l'application des procédés intertextuels, en particulier de la *réécriture* où la signification est atteinte de sorte que le processus de réception est perturbé. Le lecteur doit en effet renoncer à la recherche de l'*interprétant* de ces *réécritures* et accepter les règles du jeu qui le mènent à les comprendre comme l'équivalent du collage dans les arts plastiques. Ce procédé démontre de la manière la plus marquante que tout le projet du cycle *Illustrations* dépend absolument de la volonté du lecteur s'il accepte ou non ce jeu à la peinture avec les mots. Le troisième procédé vise directement les référents des images, même s'il doit se soumettre à l'optique qu'elles proposent. Ce procédé, regroupant les textes à partir des photographies géographiques, reprend les pratiques des textes de voyages butoriens, qui aspirent à saisir avant tout le génie du lieu en proposant une quantité de récits possibles.

Les second et quatrième volumes d'*Illustrations* nous ont permis de dévoiler le laboratoire de la combinatoire butorienne. La combinatoire a relâché le lien aux images, et dans le quatrième volume les textes sont devenus pratiquement indépendants. La comparaison avec les textes originels nous a permis de déterminer différentes couches de l'évolution de cette combinatoire et de voir comment Butor procède dans son travail en général. En effet, selon ses propres mots, il progresse assez péniblement, effectue des ratures et des réécritures innombrables avant d'arriver au résultat désiré. La combinatoire est étroitement liée à la passion pour les mathématiques, la numérologie et divers schémas qui jouent un rôle prépondérant dans l'œuvre de Butor. Pourtant, nous avons tâché de ne pas tomber dans le piège de leur sur-interprétation et ne pas surestimer leur importance; en particulier parce que Butor lui-même ne s'y reconnaît pas très bien lorsqu'il relit ses propres textes après un certain temps. C'est la raison pour laquelle nous avons évité d'inclure ce genre d'analyses dans notre travail.

Le troisième volume simplifie la relation à l'image en la repoussant au profit de la relation que Butor entretient avec l'artiste et qu'il exprime dans ses lettres.

Quant à la correspondance de la nature des œuvres d'art et du procédé d'écriture, nous n'avons pas voulu faire des jugements catégoriques même si l'on

peut y discerner certaines régularités. En principe, il est possible de constater que les peintures figuratives donnent naissance à des textes ayant pour base le récit, autrement dit, les éléments du tableau sont arrangés de sorte à donner une histoire ou une bribe d'histoire avec une temporalité et une certaine logique narrative. Par contre, les peintures non-figuratives abstraites incitent Butor à les transposer au verbal et à moyenniser leur effet esthétique en traitant le langage comme une matière sans signification. Le travail des photographies a également son propre procédé. Néanmoins, cette classification n'est pas valable de manière universelle, et les textes d'*Illustrations* résistent bravement à l'insertion dans des cases. Bien que l'œuvre butorienne manipule la répétition comme son procédé de base, Butor lui-même n'aime pas se répéter. Ainsi, la combinatoire, surtout dans le quatrième volume, ne laisse plus déterminer avec précision le taux de correspondance entre le texte et l'image.

*

L'univers des textes butoriens post-romanesques offre une image multicolore de la réalité et de son potentiel caché. Butor romancier s'est peu à peu transformé en poète qui sait apprendre à regarder et à réfléchir. Il est cependant dommage que son lectorat soit en principe réduit à des chercheurs et des amis. Nous espérons bien que notre travail, en dévoilant la richesse de son œuvre, contribuera au rejet des préjugés défavorables, et surtout, qu'il donnera envie de lire Butor.

Annexe

Aperçu biographique de Michel Butor

Michel Butor est né le 14 septembre 1926, à Mons-en-Baroeul près de Lille. Son père, Émile Butor, était employé dans l'administration des Chemins de fer du Nord, mais il aimait également s'adonner au dessin, à l'aquarelle et à la gravure sur bois. En 1929, la famille, qui comptait sept enfants dont Michel était le troisième, déménage à Paris où le jeune Butor fera toutes ses études, à l'exception de l'année 1939-1940, passée à Evreux. Après des études de lettres et de philosophie, il échoue à plusieurs reprises à l'agrégation. À cette époque il travaille comme secrétaire de Jean Wahl pour le Collège de philosophie, ce qui lui permet de rencontrer de nombreux intellectuels. Puis il enseigne quelques mois au lycée Mallarmé de Sens, au début des années cinquante, et saisit l'occasion

d'enseigner le français dans un lycée de la vallée du Nil en Égypte, où il entame la rédaction de son premier roman *Passage de Milan*. Quelques temps après son retour en France, il devient lecteur à l'université de Manchester en Angleterre. Cette expérience difficile, qui l'a éprouvé en particulier par la barrière linguistique, a servi de fond pour le second roman *Emploi du temps*, écrit à Salonique en Grèce, étape suivante de sa carrière de professeur. Ensuite, il continue ses voyages et c'est en Suisse qu'il rencontre Marie-Jo, qu'il épouse en 1958 et avec qui il aura quatre filles. Commence alors l'époque où il se voit décerner des prix littéraires, travaille chez des éditeurs, profite de la vie parisienne, donne des conférences ici et là. Le premier voyage aux Etats-Unis en 1960 a marqué la fin de sa période romanesque. Il y revient plusieurs fois et passe sept mois comme *visiting professor* à l'université de Boston. En 1964, il bénéficie de la bourse de la fondation Ford et passe une année à Berlin-Ouest – les impressions de la ville coupée par un mur se reflètent dans « Regard double » d'*Illustrations II*. Après Mai 68, il essaie de nouveau d'entrer dans l'enseignement universitaire français et s'installe à Nice pour enseigner à l'université. Plus tard, il est nommé professeur à la Faculté des Lettres de Genève où il restera jusqu'à sa retraite en 1991. Pendant ce temps, il n'arrête pas de courir le monde et visite le Japon, l'Australie et la Chine. À partir de sa retraite il s'installa dans un village de Haute-Savoie.

Bibliographie sélective de Michel Butor :

- Passage du Milan*, Paris, Minuit, 1954.
L'Emploi du temps, Paris, Minuit, 1956.
La Modification, Paris, Minuit, 1957.
Le Génie du lieu, Paris, Grasset, 1958.
Degrés, Paris, Gallimard, 1960.
Répertoire, Paris, Minuit, 1960.
Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire, Paris, Gallimard, 1961.
Réseau aérien, Paris, Gallimard, 1962.
Votre Faust, Paris, Gallimard, 1962.
Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard, 1962.
Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963.
Répertoire II, Paris, Minuit 1964.
Essais sur les Modernes, Paris, Gallimard, 1964.
Illustrations, Paris, Gallimard, 1964.
6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique, Paris, Gallimard, 1965.
Portrait de l'artiste en jeune singe, Paris, Gallimard, 1967.
Entretiens, avec Georges Charbonnier, Paris, Gallimard, 1967.
Tourmente, (dessins de P. Alechinsky), Montpellier, Fata Morgana, 1968.
Essais sur les Essais, Paris, Gallimard, 1968.
Répertoire III, Paris, Minuit 1968.
Paysage de répons. Dialogues des règnes, P. Castella, 1968.
La Banlieue de l'aube à l'aurore, suivi de Mouvement brownien, Fata Morgana, 1968.
Illustrations II, Paris, Gallimard, 1969.
Les Mots dans la peinture, Skira, 1969.
La Rose des vents. 32 Rhumbs pour Charles Fourier, Gallimard, 1970.
Hoirie-Voirie, 2 animations (I-Les rescapés de la corbeille, 2-Les stances des mensualités), Milan, Éd. Ing. Olivetti et Cie, S.P.A. 1970 avec Alechinsky.
Essais sur les Modernes, 1970.
Où, Le génie du lieu, 2, Paris, Gallimard, 1971.
Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, Gallimard, 1971 ; édition augmentée, Arles, Actes Sud, 2001.
Travaux d'approche, Paris, Gallimard, 1972.
Les Sept femmes de Gilbert le Mauvais, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
Intervalle. Anecdote en expansion, Paris, Gallimard, 1973.
Illustrations III, Gallimard, 1973.
Répertoire IV, Paris, Minuit, 1974.
Litanie d'eau, Paris, La Hune, 1974 avec G. Masurovsky.
Le rêve de l'ammonite, Montpellier, Fata Morgana, 1975 avec P. Alechinsky.
Bicentenaire kit, 50 Objets dont 21 sérigraphies, Club du Livre, 1975-76 avec J. Monory.
Matière de rêves, Paris, Gallimard 1975.
Matière de rêves II, Seconde sous-sol, Paris, Gallimard, 1976.

Illustrations IV, Paris, Gallimard, 1976.
Matière de rêves III, Troisième dessous, Paris, Gallimard, 1977.
Matériel pour un Don Juan, La Louve d'Hiver, 1977 avec P. Alechinsky et J.Y. Bosseur.
Boomerang, Le génie du lieu 3, Paris, Gallimard, 1978.
Le rêve d'Irénée, Paris, Cercles, 1979 + cassette.
Elseneur, suite dramatique, La Thièle, 1979.
Envois, Paris, Gallimard, 1980.
Vanité : conversation dans les Alpes –Maritimes, Ballond, 1980.
Naufragés de l'Arche, Paris, La Différence, 1981.
Matière de rêves IV, Quadruple fond, Paris, Gallimard, 1981.
Répertoire V, Paris, Minuit 1982.
Sept à la demi-douzaine, Lettres de Casse, 1982.
Brassée d'avril, Paris, La Différence, 1982.
Répertoire V, Paris, Minuit, 1982.
Expres. Envois II, Paris, Gallimard, 1983.
Voyage avec Michel Butor. Entretiens avec Madeleine Santschi, L'Âge d'homme, 1983.
Résistances, Presses universitaires de France, 1983 avec M. Launay.
La vision de Namur à l'intention de la rose des voix, La Thièle, 1983, 70 p.
Loisirs et brouillons, 1964-1984, Dominique Bedou, 1984.
Improvisations sur Flaubert, Paris, La Différence, 1984.
Herbier lunaire, Paris, La Différence, 1984.
Cinq rouleaux de printemps, Éd. Arches yonnax, 1984.
Alechinsky dans le texte, Paris, Éd. Galilée, 1984 avec M. Sicard.
Avant-goût, Ubacs, 1984.
Traitements de textes. Cartes et brouillons, Dominique Bedou, 1985.
Improvisations sur Henri Michaux, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
Mille et un plis. Matière de rêves V et dernier, Paris, Gallimard, 1985.
Hors d'œuvre/Michel Butor, Jacques Hérold, L'instant perpétuel, 1985.
Frontières. Entretiens avec Christian Jacomino, Eygalières, Le Temps parallèle, 1985.
La Famille gribouillage, Dominique Bedou, 1985.
Chantier, Dominique Bedou, 1985.
L'œil de Prague, Paris, La Différence, 1986.
Cartes et lettres. Correspondance Michel Butor - Christian Dotremont, 1966-1979, Paris, Éd. Galilée, 1986.
Triple suite à la gloire de Van Gogh/Albert Ayme Tournesols/Michel Butor/Michel Sicard, 1987.
Une visite chez Pierre Klossowski. Le samedi 25 avril 1987, La Différence, 1987.
Avant-goût II, Rennes, Ubacs, 1987.
Le retour du Boomerang, Presses universitaires de France, 1988.
Zone franche, Montpellier, Fata Morgana, 1989.
L'embarquement de la reine de Saba, Paris, La Différence, 1989.
Improvisations sur Rimbaud, Paris, La Différence, 1989.
Au jour le jour, Paris, Plon, 1989.

L'Appel du large. Avant-goût III, Rennes, Ubacs, 1989.
La forme courte, Eygalières, Le Temps parallèle, 1990.
Dialogue avec Eugène Delacroix sur l'entrée des Croisés à Constantinople, Saint-Étienne, Éd. S'Printer, 1991.
Patience, Paris, Métailié, 1991.
Échanges. Carnets 1986, Z'édicions, 1991.
En mémoire. Avant-goût IV, Rennes, Ubacs, 1992.
Alechinsky, travaux d'impression, Paris, Éd. Galilée, 1992 avec M. Sicard.
Transit A - Transit B. Le Génie du lieu IV, Gallimard, 1992.
Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1992.
Icare à Paris ou Les entrailles de l'ingénieur/Michel Butor fotogr. de Pascal Dolémieux, 1992.
Improvisations sur Michel Butor: écriture en transformation, Paris, La Différence, 1993.
Terra Maya, Tournai, Éd. Casterman, 1993, avec M. de Jaegher.
Une schizophrénie active. Entretiens avec Madeleine Santschi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993.
Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre, Hatier, 1995.
Stravinski au piano, Arles, Actes Sud, 1995.
L'utilité poétique : cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet, Belval, Circé, 1995.
Gyroscope, autrement dit Le génie du lieu V et dernier; Le génie du lieu cinquième et dernier autrement dit Gyroscope, Paris, Gallimard, 1996.
À la frontière, Paris, La Différence, 1996.
Répertoire littéraire. Choix de sept études extraites de Répertoire, III, IV et V, Paris, Gallimard, 1996.
Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996.
Correspondance Michel Butor - Georges Perros, 1955-1978, Joseph K., 1996.
Douze ans de vie littéraire parisiennes. Entretiens anciens, 1956-1967, Presses universitaires de Rennes, 1997.
Sueurs du temps : poèmes, ill. de Claude-Henri Bartoli, 1997.
Vingt blancs de charbon, Toulouse, Ombres, 1997.
Ici et là. Relations intercontinentales, Paris, Publisud, 1997.
Improvisations sur Balzac 1. Le marchand et le génie, Paris, La Différence, 1998.
Improvisations sur Balzac 2. Paris à vol d'archange, Paris, La Différence, 1998.
Improvisations sur Balzac 3. Scènes de la vie féminine, La Différence, 1998.
Mais où sont les rouilles d'antan, (illust. De Joel Leick), Montpellier, Fata Morgana, 1999.
Tombes titubantes, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2000.
Les jumelles asymétriques, Rouen, l'Instant perpétuel, 2000.
Dialogues avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, suivi de Le château du sourd, Arles, Actes Sud, 2001.
Seize lustres, Paris, Gallimard, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Butor analysées :

Illustrations, Paris, Gallimard, 1964.

Illustrations II, Gallimard, 1969.

Illustrations III, Gallimard, 1973.

Illustrations IV, Gallimard, 1976.

6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique, Paris, Gallimard, 1965.

Portrait de l'artiste en jeune singe, Paris, Gallimard, 1967.

Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard 1962.

Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963.

L'embarquement de la reine de Saba, La Différence, 1989.

Études sur Michel Butor

- ALLEMAND, Roger-Michel: *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- BARTHES, R. : *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BORDERIE, Roger : « Une langue 7x tournée dans la bouche », *La NRF*, n° 1976, août 1967, p. 299-305.
- BRAY, Bernard : « La notion de la structure et le Nouveau Roman », in Dresden, Sem; Geschiere, Lein; Brau, Bray, Bernard : *La notion de la structure*, Van Goor Zonen, La Haye, 1961.
- CALLE-GRUBBER, Mireille : Textes réunis de conférence : *La création selon Michel Butor : réseau, frontières, écart* (Colloque de Queen's University, octobre 1990), Paris 1991.

- DÄLLENBACH, Lucien : *Butor aux quatre vents*, Paris, José Corti, 1997.
- DÄLLENBACH, Lucien : *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, *Archives des lettres modernes*, 1972.
- DUFFY, Jean : *Signs and designs : art and architecture in the work of Michel Butor*, Liverpool : Liverpool University Press, 2003.
- GEORGIN, Robert : « Michel Butor ou les motivations de l'écriture », in *La structure et le style*, Lausanne, 1975.
- GIRAUDO, Lucien : *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.
- GODIN, Georges : *MB, pédagogie et littérature*, Montréal, 1982.
- HELBO, André : *Michel Butor: vers une littérature du signe*, Editions Complexe, Bruxelles, 1975.
- HELBO, André : « Discontinu et mobilité », in *Degrés /Revue de synthèse à orientation sémiotique, Bruxelles/*, n° 2, 1973.
- INGLIS, Agnus A. : « The application and development of Michel Butor's collage principle in *Illustrations IV* », in *The Review of Contemporary fiction*, n° 3, 1985, p. 103-107.
- JEAN, Raymond : « Portrait de Michel Butor en jeune artiste », in *Pratique de la littérature*, Seuil, 1978, p. 66-69.
- JEANNET, Frédéric-Yves : *De la distance: déambulation*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000 (2^{ème} édition).
- LA MOTHE, Jacques : *Butor en perspective*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LA MOTHE, Jacques : *L'architecture du rêve : la littérature et les arts dans « Matière des rêves »*, Amsterdam, 1999
- LEFÈBVE, Maurice-Jean : « MB: Illustrations », *La NRF*, 1^{er} mars 1965, pp. 541-544.
- LESAGE, Laurent : « Michel Butor. Technique of the Marvellous », in *L'Esprit créateur*, vol. VI, n°1, printemps 1965, p. 36-44.
- LYDON, Mary : *Perpetum mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*, 1974.

- MASON, Barbara : «Structure and meaning in Michel Butor's 'Perle'», in *Australian Journal of French studies*, XXI, n° 2, 1984, p. 194-221.
- MASON, Barbara : « Illustration in Michel Butor's *Illustrations*», in *Romanic Review*, LXXVII, n° 2, 1986.
- MASON, Barbara : «*Poème optique* An Illustration by Michel Butor», in *Mosaic*, XVII, n° 3 , p. 103-115.
- MASON, Barbara : «Imitation and Initiation in the Alchemical dreams of Michel Butor's *Portrait de l'artiste en jeune singe*», in *Moderne Language Review*, 81, n° 4, 1986, p. 882-892.
- MILLER, Elinor S. : *Prisms and Rainbows: Michel Butor's Collaborations with Jacques Monory, Jiří Kolář, and Pierre Alechinsky*, Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- OPPENHEIM, Lois : *Intentionality and intersubjectivity : a phenomenological study of Butor 's La Modification*, 1980.
- ORIOL-BOYER, Claudette : *Nouveau Roman et discours critique*, Grenoble, 1990.
- PELLEGRINO CECCARELLI, Alba : « Michel Butor et ses peintres », in *Degrés*, n° 34, 1983, f-f18.
- PERROS, George : «Pour Michel Butor», n° 91, 1. 7. 1960, p. 160-163.
- PFEIFFER, Jean : « Illustrations II de MB », *Marginales*, n° 129, nov. 1969, p. 53-55.
- PFEIFFER, Jean : « Le Livre et ses significations », *Revue d'Esthétique*, n° 18, 1965, p. 95-97
- ROSSUM-GUYON, Françoise van : *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van : *Le cœur critique : Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- ROUDAUT, Jean : *Michel Butor ou le Livre futur*, Paris, Gallimard, 1964.
- ROUDAUT, Jean : « Mallarmé et Butor », *Les Cahiers du Sud*, n° 378-379, juillet-octobre 1964, p. 29-33.
- ROUDIEZ, Leon: « *Illustrations - Michel Butor's criticisme illustrated* », in *Books abroad*, 1973, p. 26-35.

- SANTSCI, M. : *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, Éd. L'Age d'Homme, 1982.
- SICARD, Michel : «Michel Butor, Don Juan », *Critique*, XXX, 326, 1974, p. 640-665.
- SKIMAO, Christian; TEULON-NOUAILLES, Bernard: *Michel Butor. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- SPENCER, Michael: *Site, citation et collaboration chez Michel Butor*, Sherbrooke, Naaman, 1986.
- SPENCER, Michael : « Les citations ambiguës de l'oncle Michel », in *Australian Journal of French studies*, XX, n° 1, 1983, p. 93-104.
- SPITZER, Léo : « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », in *Etudes de style*, Gallimard, 1970.
- ST. AUBYN, F.C.: « Michel Butor and the role of poetry in prose», in *The Review of Contemporary fiction*, n° 3, 1985, p. 133-137.
- ST. AUBYN, F.C.: «The Illustration of an Unillustrated Illustration: Butor's *Paysage de répons*», in *Australian Journal of French studies*, XV, n° 6, 1978, p. 289-300.
- ST. AUBYN, F.C.: « Michel Butor 's rare and limited editions: 1956-1983», *The Review of contemporary fiction*, n° 3, 1985, p. 176-183.
- TAMULY, A.M. : « Un déterminisme de comédie : à propos de la *Modification* de Michel Butor », in *Australian Journal of French studies*, LV, n° 1, avril 1973, p. 86-97.
- VALETTE, Bernard : « Poétique/politique chez Michel Butor», in Allemand, Roger-Michel: *Le "Nouveau Roman" en questions, le Créateur et la Cité*, Paris, 1999.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : *Michel Butor*, Amsterdam-Atlanta, Edition Rodopi, 1992.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : *Alchimie et littérature: étude de "Portrait de l'artiste en jeune singe" de Michel Butor*, Paris, Denoel, 1975.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : « La recherche géographique et historique de l'identité butorienne», *Marche Romane*, XXI, 1-2, 1971, p. 57-63.

- WAELTI-WALTERS, Jennifer : « Michel Butor's Museums", *Contemporary literature*, XVIII, n° 1, 1977, p. 62-74.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : « Numerology: The Butorian Imagination», *New York Literary Forum*, n° 4, *The Occult in Language and Literature*, 1980, p. 174-194.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : *Michel Butor, A study of his view of the world and panorama of his work 1954-1974*, Victoria, British Columbia, 1977.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : *Michel Butor par Michel Butor, présentation et anthologie*, Paris, Seghers, 2003.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer : « Juxtaposed selves: Butor's multiple presentation of character», *Essays in French Literature*, n° 9, 1972, p. 80-86.
- Site internet, dirigé par Henri Desoubeaux, conçu comme « Dictionnaire Butor » contenant aussi des textes de Butor :
<http://pagesperso-orange.fr/henri.desoubeaux/index.html#Dictionnaire>
- Site internet des Éditions de Minuit :
http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1388
- Site internet indiquant liens et ressources concernant Michel Butor :
<http://remue.net/cont/butor.html>

Études sur l'intertextualité

- BACHTIN, Michail Michajlovič : *Problémy poetiky románu*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1973.
- BACHTIN, Michail Michajlovič : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1994
- BEN-PORAT, Ziva : «The Poetics of Literary Allusion », in *PTL : A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 1976, p. 105-128, North-Holland Publishing Company.

- COMPAGNON, Antoine : *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979
- DÄLLENBACH, Lucien: « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.
- ECO, Umberto : « Poznámky ke Jménu růže ». In: *Světová literatura* 1986, 2, p.227-241.
- ECO, Umberto : « Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou ». In : *Film a doba* 36, 1990, p. 38-39, 93-96, 162-163.
- FRÉDÉRIC, Madeleine : *La répétition: étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- GENETTE, Gérard : *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
- GIGNOUX, Anne-Claire : *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman.*, PUF, 2003.
- GŁOWIŃSKI, Michal : « O intertekstualności », in *Pamiętnik Literacki LXXVII*, 1986, n° 4, p. 75-100.
- HOMOLÁČ, Jiří : « Transtextovost a její typy », in *Slovo a slovesnost* 55, 1994, p. 18-33, 99-105.
- HOMOLÁČ, Jiří : *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha, UK, 1996.
- JENNY, Laurent: « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine: « Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle », in *Texte*, 1, 1982, Toronto, Trinity Collage, p. 27-49.
- KRISTEVA, Julia : *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil 1969.
- LACHMANOVÁ, Renáta : « Paměť a literatura », in *Česká literatura* 1994, 1, p. 3-22.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie: « Historique du concept d' intertextualité », in *L' intertextualité*, Annales littéraires de l' Université de Franche-Comté, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla: "L'intertextualité critique", in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 372-384.

- *Le Plaisir de l' Intertexte*, Actes du Colloque à l'Université de Duisbourg, Frankfurt am Main, 1986.
- *La réécriture: actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle, 22-27 août 1988-1990*, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer, Grenoble, Cedéte, 1990.
- RICARDOU, Jean : « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, n° 77, 1989, p. 3-15.
- RIFFATERRE, Michael : « Intertextuality vs. Hypertextuality », in *New Literary History*, vol. 25, Autumn 1994, n° 4, p. 779-788.
- RIFFATERRE, Michael : « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique* 1-2, 1979, p. 128-150.
- VANDENDORPE, Christian: *Du papyrus à l' hypertexte (Essai sur les mutations du texte et de la lecture)*, Paris, La Découverte, 1999.
- VAŠÁK, Pavel : «Text jako rozmytá množina », in *Česká literatura* 40, 1992, 2-3, p. 180-284.
- VULTUR, Smaranda: "La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire", in *Cahiers roumains des études littéraires*, fasc. 3, 1986, p. 103-109.
- ŽILKA, Tibor : *Text a posttext (Cestami poetiky a estetiky k postmoderne)*, Nitra, VŠPg v Nitre, 1995.
-

Études sur la peinture

- BERGEZ, Daniel : *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004.
- ECO, Umberto : *Dějiny krásy*, Argo, 2005.
- ECO, Umberto : *Dějiny ošklivosti*, Argo, 2007.
- FOSTER, Hal; KRAUSS Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. : *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus.*, český Sloart, 2007.

- PASSERON, R. : *L'œuvre pictural et les fonctions de l'apparence*, Paris, 1962, p. 207-227

Généralités sur la littérature

- BAL, Mieke : *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- BRES, Jacques : *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, 1994.
- CORBEA, Andrei : « L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue », in *Cahiers roumains des études littéraires*, fasc. 3, 1986, p. 21-30.
- COULET, Henri : *Idées sur le roman*, Paris, 1992.
- DUCROT, Oswald ; TODOROV, Tzvetan : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil 1971.
- ECO, Umberto : *Lector in fabula*, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto : *L'oeuvre ouverte*, Seuil, 1965.
- GARDES, Tamine, Joelle : *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.
- GENETTE, Gérard : *Figures I*, Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard : *Figures II*, Seuil, 1969.
- HAMON, Philippe : *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HUTCHEON, Linda: "Modes et formes du narcissisme littéraire", in *Poétique*, n° 29, 1977, p. 90-106.
- INGARDEN, Roman : *Umělecké dílo literární*, Praha, 1989.
- ISER, Wolfgang : *Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique.*, Mardaga, 1997 (2^{ème} édition de la tr. fr.).
- JAUSS, Hans Robert : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978
- JAUSS, Hans Robert : « La jouissance esthétique », in *Poétique*, n° 39, 1979, p. 261-274.

- JOST, François : « Les aventures du lecteur », in *Poétique*, n° 39, 1979, p. 77-89.
- JOUVE, Vincent : *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1998.
- JOUVE, Vincent : *La lecture*, Hachette, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique : *Analyser les textes de communication*, 2^{ème} édition, Armand Colin 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MIRAUX, Jean-Philippe: *Le portrait littéraire*, Hachette, 1999.
- MOLINIÉ, Georges: *Éléments de stylistique française*, PUF, 1986.
- PICARD, Michel: *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- PRINCE, Gerald : « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*. Paris, Hachette, 1989.
- RIFFATERRE, Michael: *Essais de stylistique structurale* (présentation et traduction de D. Delas), Paris, Flammarion, 1971.
- RIFFATERRE, Michael : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- STEMPEL, Wolf-Dieter : « Aspects génériques de la réception », in *Poétique*, n° 39, 1979, p. 351-362.
- STIERLE, Karlheinz : « Réception et fiction », in *Poétique*, n° 39, 1979, p. 299-320.
- TODOROV, Tzvetan : *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967.
- ZIMA, Petr V. : *Literární estetika*, Votobia, 1998.

Études sur la littérature française

- ALBÉRÈS, René-Marill : *Histoire du roman moderne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1962.
- ALBÉRÈS, René-Marill : *Le roman aujourd'hui*, Paris, 1970.
- ALBÉRÈS, René-Marill : *Métamorphoses du roman*, Paris, 1966.
- ASTIER, Pierre A.G. : *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Éditions Debesse, 1968.
- BACKÈS, Jean-Louis : *Poésies de Mallarmé*, Paris, Librairie Hachette, 1973.
- BÉNICHOU, Paul : *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard 1995.
- BRUNEL, Pierre : *Glissement du roman français au XXe siècle*, Klincksieck, 2001.
- BRUNEL, Pierre : *Où va la littérature française aujourd'hui?*, Tournai, Vuibert, 2002.
- PECHAR, Jiří : *Francouzský nový román*, Praha, 1968.
- ROBBE-GRILLET, Alain : *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964.
- ROUSSEL, Raymond : *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Paris, 1963.
- VALÉRY, Paul : *Écrits divers sur S.Mallarmé*, Paris, NRF, 1950.
- VALETTE, Bernard : *Esthétique du roman moderne*, Paris, 1999.
- VIART, Dominique : *Le Roman français au 20^{ème} siècle*, Paris 1999.
- VIART, Dominique , VERCIER, Bruno; avec la collaboration de EVRARD, Franck: *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
- *Europe, revue littéraire mensuelle* , N° 943-944/Novembre-Décembre 2007.

