

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

III

RÉPERTOIRE 2



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

LA ROSE DES VOIX
écrire aimer écrire
À l'enseigne de Charles Fourier

mon cher Gold berg,
joue-moi donc quelques-unes de mes variations.

Cité par Michel Butor,
Dialogue avec 33 variations...

Michel Butor a souvent rappelé la division qui travaille le professeur lorsqu'il est écrivain, ou l'écrivain lorsqu'il est professeur, et qui le tient ainsi partagé, être de raison *et* être d'intuition ; agent de transmission des connaissances *et* forgeron d'objets méconnaissables ; gardien des codes de conduite *et* facteur de vérités inouïes dans la langue. « L'organisation même de l'enseignement européen, dit-il, si libérale soit-elle, provoque chez le professeur-écrivain une véritable schizophrénie [...] Cette déchirure dans le regard qu'autrui vous porte peut s'intérioriser en souffrance et en grande fatigue¹. »

C'est dans cette perspective que la critique littéraire telle que l'exerce Michel Butor prend une fonction des plus singulières. Non seulement elle est, ainsi que l'enseigne Montaigne, la tentative inachevable d'un « essai de soi² » (« Je suis moi-même la matière de mon livre³ »), par les frayages avec l'étranger, l'autre tout-autre, et par la mise à l'épreuve des façonnages de la langue, non seulement elle offre des moments de saisie où méditer et s'expliquer ce qui est advenu dans l'écriture de certains livres (les miens, les leurs), mais c'est en outre une critique qui de plus en plus s'emploie à raccorder accorder toutes les voix qui habitent l'écrivain, qu'il soit romancier, poète ou signataire d'œuvres aux formes innommables. Voire à les concilier, les réconcilier, les combiner en constellations inédites.

1. Michel Butor, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 185.

2. Voir « Les Bonheurs de l'essai. À l'école de Montaigne », introduction à Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), II, *Répertoire 1*, Paris, La Différence, 2006, p. 7-18.

3. Michel de Montaigne, *Essais* (1^{re} édition posthume complète, 1595), dans *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

La critique est pour Michel Butor une boussole à naviguer l'écriture. Une boussole à naviguer soi, dedans dehors, le monde, les énergies composites du monde, cette « branloire pérenne : Toutes choses y branlent sans cesse, la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte : et du branle public, et du leur⁴ ».

C'est ainsi dans le droit fil de l'héritage de Montaigne porté à toutes conséquences, que Butor infléchit les manières et les manifestations de l'*essai*. Il le conçoit comme le lieu de l'intelligence sensible et de la plus grande plasticité, un lieu d'ouverture où exercer pleinement l'esprit de finesse qui est le génie des liaisons, des passages et des ponts jetés sur l'abîme.

Rien d'étonnant, par suite, si l'école de Montaigne, la buissonnière, le conduit tout diagonalement jusqu'aux apprentissages amoureux cosmogoniques de Charles Fourier : où se jouent des ralliements inattendus, des récréations des re-crétions, des sautes de vent, les folles aimantations des systèmes de pensée et de vie. Le lecteur peut y entr'apercevoir la promesse d'une harmonie grâce à la venue de zones d'ondes, de vibrations, de transitions.

Le critique-écrivain Butor sera donc agent de liaisons ou ne sera pas. Agent plusieurs fois double. Sinon, à quoi bon écrire ? « L'écrivain est là pour changer la vie⁵ », rappelle Butor. Toute écriture est affaire de liaisons et déliaisons en vue de liens nouveaux. De toutes sortes : les alchimiques, qui font la part de l'illisible ; les liens sidéraux, qui scrutent les clefs de l'à-venir dans le récit des langues anciennes, la « prosodie de Villon » (*Répertoire IV*) ou la « circumnavigation » de Pantagruel et de ses compagnons (*Répertoire V*) ; les liens antipodiques, qui découvrent des régions du vocabulaire où « le masculin ne l'emporte plus sur le féminin » et où les genres grammaticaux chatoient sans fin (« Le féminin chez Fourier », *Répertoire IV*). Embarqué à perte de vue sur les chemins qui cheminent eux aussi, Michel Butor mâche les mots avec Rabelais (« Les hiéroglyphes et les dés⁶ »), chevauche le palimpseste des écrits sur la peinture dans la peinture sur la peinture (« Les mots dans la peinture⁷ ») ; avec Joyce, il partage la « langue de l'exil accueillant les mots étrangers⁸ ». Il se perd et nous perd dans l'exploration de degrés toujours plus infimes : un demi-soupir de résonance, le passage d'un fantôme, le chromatisme à l'œuvre dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal⁹ ; les « révolutions des calendriers » repassant par les points jamais mêmes, où entrent en correspondance les 33 variations de Beethoven et ses 32 sonates¹⁰ ; la « semaine d'escalas », qui forme un mo-

4. Michel de Montaigne, *Essais, Du repentir*, III, 2.

5. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 224.

6. Michel Butor, « Les Hiéroglyphes et les dés », *Répertoire IV, infra*, p. 189-246.

7. Michel Butor, « Les mots dans la peinture », *Répertoire IV, infra*, p. 119-167.

8. Michel Butor, « La langue de l'exil », *Répertoire V, infra*, p. 721.

9. Michel Butor, « Fantaisie chromatique à propos de Stendhal », *Répertoire V, infra*, p. 679-704.

10. Michel Butor, « Les révolutions des calendriers », conversation pour présenter les trente-deux sonates de Beethoven lors d'une journée de France Musique, post-scriptum au « Dialogue avec 33 variations sur une valse de Diabelli », *Répertoire V, infra*, p. 660-678.

bile inouï, couplant les titres des livres de l'écrivain et l'échelle de variation musicale correspondante. Bref, il importe pour Butor non plus de savoir mais d'entendre : se faire l'écho de tourbillons, de passages et autres mouvements transitoires révélateurs de tout un « mobilier de la planète¹¹ ».

En somme, l'essai, ici, ne cherche pas à rendre compte des significations, il s'attache plutôt à trouver *le sens de la mesure* qui permettra de traverser les frontières entre écriture, musique, peinture, les géographies et la cosmogonie du globe terrestre. Il ne s'agit pas d'un traité, mais, chaque fois, d'un retraitement de la matière par de la matière.

Un processus de translation-traduction est ainsi en jeu : il organise une véritable *mathēsis* de la lecture, laquelle, à la manière de Fourier – dont la pensée, dit Butor, « nous apparaît toujours à travers un brouillard, il faut perpétuellement la reconstituer¹² » – relève de l'approximation. Autrement dit, et ainsi que l'entend l'étymologie *mathēsis*, *manthanein*, c'est une lecture qui est recherche, apprentissage, désir d'apprentissage.

Une lecture d'apprenti. Et de compagnonnage.

Davantage. L'essai à-la-Butor tend à se constituer en boussole : le texte se fait table d'orientations, appareil indicatif où le tremblement de sens des phrases laisse apercevoir les directions multiples au cadran de sa grammaire. Et tous les bons vents et tous les vents mauvais qui entraînent au voyage de la lecture.

Tout essai essaie de trouver la forme d'une rose des vents, non pas *une* forme, mais la forme de toutes les formes. On reconnaît là une manifestation de ce désir faustien qui habite Michel Butor d'embrasser l'univers. D'en découvrir la clé, le chiffre, l'arcane. C'est sa manière à lui de partir à la recherche de la pierre philosophale¹³. De prospecter la planète en « Feuilletant le globe¹⁴ ».

L'œuvre rêve.

Avec Michel Butor, l'œuvre rêve tout bas. Une rose. Tous les secrets du monde dans une rose des vents – cette étoile à 32 branches qui correspond aux 32 aires de vent du cadran de la boussole. Tout essai s'efforce de s'étoiler, poussant ses pointes en tous points, centripète ; et cherchant cependant au centre le point qui fait pivot. D'où l'œil peut tourner de l'œil. Et le manège du texte se déployer, manège du lecteur et de l'écrivain où s'inscrit la promesse harmonique. Plutôt, l'intuition d'un équilibre instable – et c'est cette instabilité qui déborde et guide cependant l'œuvre en devenir. Requête loin-près, au cœur et aux périphéries, la pensée de Michel Butor travaille dans le strabisme antipodique : il dit, « ce facteur antipodal » d'écriture...

11. Michel Butor, *La Rose des vents. 32 rhumbs pour Charles Fourier*, *infra*, p. 29.

12. *Ibid.*, p. 28.

13. Voir Mireille Calle-Gruber, « Les Bonheurs de l'essai. À l'école de Montaigne », introduction à Michel Butor, *Œuvres complètes*, II, *Répertoire 1*, p. 14.

14. Michel Butor, Bertrand Dorny, *Feuilletant le globe avec Dorny*, Lucinges, 1991. Œuvre constituée de collages originaux à base de cartes géographiques, montées par Bertrand Dorny en forme de mappemonde posée sur un pied en bois. Les textes de Michel Butor sont tamponnés typographiquement par l'artiste. BNF, Réserve des livres rares.

Si bien que, d'un bout à l'autre, Michel Butor ne tire pas un méridien, comme Celan qui trouve « quelque chose de rond, qui revient sur soi en passant par les deux pôles¹⁵ » ; mais il est incessamment renvoyé à l'implaçable place à tenir à la croisée de toutes les voies et degrés, dans le tremblé des tracés qui est facteur de vérité et, peut-être, la beauté même. C'est ce qu'écrit Claude Simon dans une très belle lettre qu'il adresse à Michel Butor à l'occasion de la sortie de *Mobile* : « je me demande même, précise-t-il dans une parenthèse, si une certaine démesure et une certaine maladresse ne sont pas les signes les plus sûrs de la beauté¹⁶. . . »

Lisant Michel Butor, on reste confondu de tant de rigueur et de tant de fantaisie à la fois. Que la fantaisie arrive si rigoureusement, et si fantastiquement le réglage des pendules du texte.

L'œuvre rêve tout haut. Une rose. Et fait donner une Rose des Voix dans tous ses tons, demi-ton, quart de ton, soupir, syncope. Une Rose capable, à l'enseigne de Goya et de Beethoven, les deux sourds magnifiques, de continuer le dialogue « de l'autre côté du vacarme¹⁷ » ; capable de garder, comme ces deux veilleurs grandioses, tête froide et cœur généreux « de l'autre côté de la surdité » (*Le Château du sourd*)¹⁸.

La surdité, chance de surdit et de surécoute.

Cet « autre côté », c'est celui de l'art, de la littérature ; pas un envers de l'ici, mais quelque chose comme l'espace, entre le dos du peintre et le dos du tableau : une intimité affrontée, une déchirure, « ce qui brûle en nous¹⁹ » dit Butor, *cantabile ma non troppo*, où l'œuvre se délivre.

La Délivrée : ce serait le nom de toute œuvre – et pas seulement celui que Butor attribue à l'Opus 111 de Beethoven – lorsqu'elle nous fait passer de « l'autre côté de la Terre²⁰ ». Telle est la vocation de l'essai à ses yeux : passer et faire passer « de l'autre côté ». Et en revenir.

Et s'en faire le témoin ébloui.

Le texte se précède, se repent, se lorgne, se passe, se surprend. Chaque répétition engage un accent différent, timbre couleur inflexion. Dans ces voyages d'écriture au long cours, les définitions cèdent, les mots s'infinissent, le

15. Paul Celan, *Le Méridien. Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner à Darmstadt, le 22 octobre 1960*, dans *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 84.

16. Claude Simon, Lettre à Michel Butor, 2 mars 1962, BNF, Fonds Michel Butor. Cf. catalogue de l'exposition : *Michel Butor, l'écriture nomade*, BNF, 2006.

17. Michel Butor, « Le Château du sourd », *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, *infra*, p. 523.

18. *Ibid.* p. 541.

19. Michel Butor, « La Fascinatrice », *Répertoire IV*, *infra*, p. 393.

20. Michel Butor, « Le Château du sourd », *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, *infra*, p. 527.

personnel s'infléchit, la phrase fait une arborescence et germine, mot à mot : tout motif, toute question devient le sujet d'un essai sur le langage.

Je me suis ainsi constitué tout un système de patries que j'améliore peu à peu,
ou plutôt :
je me suis ainsi constitué en un système de patries qui s'améliore peu à peu,
ou plutôt :
tout un système de patries qui s'améliore me constitue peu à peu²¹.

On constate que plus les tours de la grammaire se déclinent et plus se libèrent les voix modales de la conciliation. Tels sont les enjeux de l'essai pour Michel Butor : suivre le cheminement des mots dans le texte, passer avec eux des frontières chromatiques insoupçonnées, aiguïser sa troisième oreille qui est, comme le rappelle Nietzsche, oreille de poésie et musique.

C'est la langue ici qui est mise à l'essai, en bonne et due forme : avec le feuilletage des significations à l'œuvre ; avec le vocabulaire qui devient spectral, chaque mot se révèle le terrain privilégié d'une homophonie sans fin, générée par la syntaxe. Tout devient une mère d'écriture, les patries mutent en matrices, l'énonciateur en réceptacle, l'écriture déclare inventer l'origine. Michel Butor appelle cela : « faire voyager mes voyages²² ».

Il y a davantage. Pratiquant l'essai littéraire, Butor apprend à naître et à aimer. Couper/reprendre, c'est le processus de composition du texte ; interrompre/renouer, le geste qui opère la venue au monde, cordon ombilical tranché et lié. Il apprend à aimer les mots, matière de forge et d'orfèvrerie, matière de rêves. Les chérit. Renchérit. Il apprend à aimer le tissage infini, le « vêtement sans fin » de la littérature : elle arrive lorsque le « langage le plus tranchant réussit à tisser finalement, littérature, une caresse lumineuse, un amoureux vêtement devenu peau qui ne dérobe que lui-même infiniment²³ ». Cette surenchère métaphorique, génératrice et généreuse, inscrit une érotisation du rapport à la littérature.

En fait, reprenant la déclaration de Roland Barthes : « on écrit pour être aimé²⁴ », qu'il fait résonner à plus d'un titre, Butor place la critique à l'enseigne du sentiment amoureux. Et d'ajouter, à propos de Barthes : « j'écris pour l'aimer, et le faire aimer²⁵ ». Se fait ainsi jour une critique hospitalière à tout « fécond forger de mots » (ce sont les termes par lesquels il désigne Barthes, mais pourrait aussi admirer Fourier, saluer Raymond Roussel, rendre hommage à Joyce) ; une critique qui est espace d'inventivité ouvrant l'essai au champ de l'expérimentation. Avec le mot d'ordre du désordre amoureux « Aimez-moi ! » qu'il

21. Michel Butor, *Répertoire IV, infra*, p. 118.

22. Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV, infra*, p. 117.

23. Michel Butor, « La Fascinatrice », *Répertoire IV, infra*, p. 413.

24. *Ibid.*, p. 391.

25. *Ibid.*

emprunte à Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*, Butor déclare la critique espace de création et de conjugaison sans frein :

On écrit pour être l'aimé :

On écrit parce que l'amour en quelque sorte est interdit, parce que quelque chose dans la langue vous l'interdit²⁶.

Il s'agira donc d'*aimer* la langue, la vouer à des attractions inconnues, au magnétisme désarmant de la grammaire. Le régime du transport amoureux qui tresse serré écrire aimer écrire aimer, donne lieu à des essaimage et à des hybridations : la phrase analytique épouse l'allure du verset, l'allant de la strophe, avant de poursuivre droit, flèche syntaxique. Tout texte se révèle une puissante machine à écrire à condition que l'écrivain se laisse aller à son rythme, à son « inépuisable excitation prosodique²⁷ ». Dans les voyages ainsi à l'œuvre entre « critique-voyageur » et « écrivain-voyageur », Michel Butor entrevoit une science nouvelle qu'il nomme « itérologie portative²⁸ » et qui aurait trait tout ensemble à la littérature, aux déplacements humains et à la dislocation des mots.

Dans le mouvement généralisé de l'« itérologie portative », l'essai a vocation d'explorer au moyen de la métaphore, ce trope du transport par excellence, les conditions de création poétique et artistique, à savoir : la vacance, l'amour, le fraying, le nomadisme, l'exil dans la langue, tout ce qui pousse l'écriture à chercher à faire œuvre comme on aspire à la terre promise. La page pour Butor est une lucarne, une cartographie, la page est un sol où marquer trace, faire site, signe, tombeau, germer et renaître.

L'essai s'efforce de retrouver le geste du créateur et de le prolonger : porté par *phantasia* plus que par *mimēsis*, voguant sur le lexique de l'autre, il reconstruit, mais à l'oblique et depuis un point de ralliement excentrique, les instruments qui donnent les coordonnées de l'ouvrage. Ainsi avec Charles Fourier dont il habite les mouvements organisationnels et fait jouer délicieusement le « perpétuel chatolement des genres²⁹ ». Au pouvoir de la grammaire substituant son littéral génie, Michel Butor fait entrevoir les maintes vérités du chantier linguistique de l'utopiste : car si l'on sourit du jeu verbal qui donne un *fé* à la fée, un *vestel* à la vestale, un *sibyl* à la sibylle, on devient plus attentif lorsque le *matron* fait pendant à la *matronne*, le *bonnin* à la bonne, la création abondant en ambiguïtés et « transitions entre les règnes et les sexes³⁰ » ; et que, poursuivant, on comprend qu'il importe de nous doter d'une « vue caméléonique », c'est-à-dire de cette faculté de diriger nos yeux en convergence ou « en louchement volontaire et variable » dont Butor nous rappelle, avec les mots de Fourier, qu'elle « serait d'une prodigieuse utilité pour lire

26. *Ibid.*, p. 393.

27. Michel Butor, « Éloge de la machine à écrire », *Répertoire IV, infra*, p. 437.

28. Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV, infra*, p. 106.

29. Michel Butor, « Le féminin chez Fourier », *Répertoire IV, infra*, p. 255.

30. Michel Butor, *La Rose des vents, 32 rhumbs pour Charles Fourier, infra*, p. 59.

une partition, pour chercher quelqu'un dans une foule, inspecter deux lignes de procession à la fois³¹... », sans compter les mouvements de tous les astres nouveaux cherchant leurs orbites nouvelles.

En fait, l'enjeu est celui d'une genèse du texte par polyrelationnement. Une fois mise en branle, l'expansion procède, le système « se multiplie en quelque sorte par lui-même³² » ; la perturbation ne consiste pas à remplacer l'état ancien par un état nouveau, mais de lui substituer explosion, croissance, instabilité : « le passage perpétuel d'un degré à l'autre, le dépassement des frontières³³ ». Dans tous les cas, rien de définitif, rien d'arrêté.

Il y a davantage. Décrivant ainsi la révolution copernicienne dans le texte de Rabelais ou dans celui de Fourier, Michel Butor fait le portrait de sa propre poïèse. Sa pratique des unions libres dans la langue nourrit en effet une véritable poétique de l'hospitalité³⁴ : l'écrivain n'aura cessé de travailler la littérature par la sérialité, les variantes, les exceptions, les excédents, l'organisation compositionnelle, citationnelle et chromatique des textes. Il accueille Mille et Une Voix. Il ne parle jamais si bien de son œuvre que lorsqu'il parle de l'œuvre des autres et se laisse hanter par leurs idiomes.

Comme le roman – et je ne peux pas ne pas évoquer *Degrés*, le quatrième, vertigineux dispositif fugué³⁵ écrit à toute extrémité – comme le roman, l'essai pour Michel Butor est laboratoire absolu, les mots sont des « jouets absolus³⁶ », ils donnent cours à une science étrange, « la science de tous les univers imaginés³⁷ » ; ils donnent la chance d'une seconde naissance de l'écrivain qui s'entoure du fil de phrase comme d'un fil de soie et fait de la « littérature une espèce de cocon » d'où réussir à renaître³⁸.

D'où l'audace des pièces qui se trouvent rassemblées par les *Œuvres complètes II* et *III* au titre de *Répertoire 1* et *Répertoire 2* et qui constituent des phénomènes inattendus : articles, conférence-concert, textes-partition, collage musical, conversation imaginaire, conte, autofiction, effeuillage des calendriers, livre en rose des vents. Chaque fois, Butor donne ainsi son adresse, le degré de son œuvre – au sens où on le dit de la navigation, mais aussi au sens où on parle du degré d'un vin, de sa densité, sa faculté d'ivresse.

Car en littérature comme en art – et l'assemblage des *Œuvres complètes* le fait apparaître –, il n'y a pas de progrès. Chaque œuvre d'art est unique, affaire d'une singulière passion. Butor exerce simultanément une complexité formelle sans précé-

31. *Ibid.*, p. 49.

32. Michel Butor, « Les compagnons de Pantagruel », *Répertoire V*, *infra*, p. 608.

33. *Ibid.*, p. 608.

34. Voir Mireille Calle-Gruber, « Michel Butor l'Hospitalier », dans Michel Butor, *Œuvres complètes, I, Romans*, Paris, La Différence, 2006, p. 7-17.

35. Michel Butor, *Degrés*, dans *Œuvres complètes, I, Romans*, p. 679-1001.

36. Michel Butor, « La Fascinatrice », *Répertoire IV*, *infra*, p. 398.

37. Michel Butor, citant Barthes, préface du *Système de la mode*, dans « La Fascinatrice », *Répertoire IV*, *infra*, p. 398.

38. Michel Butor dans *Les Métamorphoses Butor*, entretiens de Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, Presses Universitaires de Grenoble/Le Griffon d'argile, 1991, p. 24.

dent (tels *La Rose des vents*, ou *Dialogue avec 33 variations*) et l'intervention apparemment plus classique de l'exposé didactique qu'il biaise subtilement (tels certains morceaux de *Répertoire*, ou *L'Utilité poétique* qui présente cinq « leçons »). Ces formes coexistent, s'éclairent et s'entament mutuellement ; ont en commun ceci que chacune apporte à l'autre sa question, qu'elles ne trouvent pas de réponse mais constituent *entre* elles un jeu de répons et de résons.

C'est dire que l'essai selon Butor est un exercice d'allers et retours, moins une lecture que des relectures encore, et toujours le changement de focale, la recherche du point exorbité. On peut ainsi suivre le travail sur le motif sans cesse remis en chantier, relancé à distance d'ouvrage en ouvrage. Par exemple, le motif du rêve et de la rêverie tisse des renvois entre le texte consacré aux « Paradis artificiels » (*Répertoire I*), celui de l'« Opusculum baudelairianum », œuvre à double pupitre suscitée par les collages de Jiří Kolář (*Répertoire IV*) et le volume *Histoire extraordinaire* qui interprète un rêve de Baudelaire³⁹, toutes ces occurrences formant en outre contrepoint matriciel aux « textamorphoses » de la série des *Matière de rêves*. Autre motif, de même : l'inscription du féminin qui advient de façon récurrente et sous plusieurs angles, avec Fourier, certes, mais aussi avec Proust (« Les sept femmes de Gilbert le Mauvais », *Répertoire IV*), ou encore avec la méthode du dépaysement de Max Ernst (« La Femme 100 têtes », *Répertoire IV*), ce qui, par voisinage, donne une tonalité autre à « Matériel pour un Don Juan » (*Répertoire V*). Le dispositif est tel que, de reprise en retouches les analyses critiques de Butor forment un ensemble de variations sur le thème.

Il est remarquable que l'Œuvre Butor se fabrique ainsi des belvédères, se fasse promontoire pour sortir de soi, retourner sur soi le télescope. Butor, c'est comme Kafka confiant à Milena : « Il faut qu'une ligne au moins soit braquée chaque jour sur moi comme on braque aujourd'hui le télescope sur les comètes⁴⁰. »

L'œuvre *s'attend*, à chaque tour de phrase, et tente de s'embrasser comme une autre, elle s'efforce de se précéder, de capter sa pré-disposition, car « ce n'est pas nous qui savons c'est avant tout une certaine disposition de notre être qui sait⁴¹ ».

Or, Michel Butor aura été toujours déjà *dans la disposition de l'« œuvre complète »*. Aspirant au livre des livres, il se projette, écrivant, dans et hors tout. Hors-d'œuvre pour mieux plonger dans l'œuvre. C'est ainsi qu'il procède avec *L'Horticulteur itinérant*⁴² qui est une sorte de volume compensatoire du désir inassouvissable d'*Œuvres complètes* où il condense plusieurs ouvrages, en offre comme la réduction d'une partition d'orchestre : « dans sa quasi-solitude, écrit-il, l'auteur peut travailler au dépassement de sa propre singularité, se traiter comme un

39. Michel Butor, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, dans *Œuvres complètes*, II, *Répertoire I*, p. 257-367.

40. Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », trad. Alexandre Vialatte, p. 119.

41. Heinrich von Kleist, *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*.

42. Michel Butor, *L'Horticulteur itinérant*, Paris, Melville, 2004.

pluriel, en rongant la distinction entre un volume et plusieurs (une esquisse de cela dans le « J'écris mes œuvres complètes »)⁴³ ».

Réunir les « œuvres complètes » est un geste paradigmatique de la position critique de l'écrivain qui tente de se lâcher et de se ressaisir. Cette disposition de Michel Butor donne à l'entreprise des *Œuvres complètes* aujourd'hui une dimension inestimable : jamais la décision d'éditer l'ensemble du vivant de son auteur, et avec lui, n'aura été plus sensée. Plus congéniale à sa production. Car si c'est se vouer à l'inachèvement, ce n'est pas celui, conjoncturel, de l'écrivain qui n'a pas fini son œuvre ; c'est l'inachèvement intrinsèque de l'œuvre qui se bâtit en se relisant et se défaçonnant. En se déplaçant selon des impératifs constellaires tout intérieurs.

Il faut voir Michel Butor relisant Michel Butor à des années-lumière ! Il m'écrivait, lors de la préparation du premier volume des *Œuvres complètes*, à propos de *Degrés* : « J'ai l'impression d'être un alpiniste qui gravit une paroi très abrupte. Il ne faut pas manquer les prises ! Heureusement de temps en temps un bouquet de fleurs ou une vue vertigineuse. Frappé à la fois par tout ce qui marque les années 50 et quand même l'actualité qui demeure. Je commence à réfléchir à la suite. Il y aura quelques problèmes, mais je pense tenir leur solution⁴⁴. »

Écrire dans l'exigence des *Œuvres complètes* – position alchimique s'il en est –, c'est activer et multiplier les croisées ; s'efforcer au Grand Œuvre. Ainsi avon-nous choisi l'alternance qui interrompt la série et renoue avec elle, suivant, mais pas tout à fait, la chronologie des parutions. Les deux volumes de *Répertoire* s'organisent comme suit : *Répertoire I*, 1960 ; *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, 1961 ; *Répertoire II*, 1964 ; *Essais sur les Essais*, 1968 ; *Répertoire III*, 1968 ; *La Rose des vents. 32 rhumbs pour Charles Fourier*, 1970 ; *Répertoire IV*, 1974 ; *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, 1971 ; *Le Château du sourd*, 2000 ; *Répertoire V*, 1982 ; *L'Utilité poétique*, 1995. Si bien que *La Rose des vents* fait pivot, marque césure et renouement, autour de quoi s'organise tout un art de *répertorier* qui n'est qu'à Butor : l'interprétation muté en estimation ; le mouvement en amorce transitoire ; la polysémie en oscillation sismique.

Le style de l'écrivain est un sismographe, le plus ébranlable. Vibratile. Il ouvre le règne de ce qui compte-ou-ne-compte-pas. Le pivot, par exemple, que constitue chaque mot, compte-t-il ou démultiplie-t-il ? N'est-il pas toujours comptable de plus d'une aire, de plus d'un souffle ?

Cette « critique d'écrivain⁴⁵ » que pratique Michel Butor, ouvre le champ inexploré d'une *science de l'inexactitude*, qui est la science humaine par excellence. Elle sait désavoir ; elle sait travailler au corps la pensée du lecteur ; elle éprouve que la durée n'est pas plate mais variation ondulatoire. Elle avoue donner de la

43. Michel Butor, « Propos sur le livre aujourd'hui », *Répertoire IV*, *infra*, p. 447.

44. Carte découpée, envoi de Michel Butor à Mireille Calle-Gruber, Lucinges, 30 janvier 2006.

45. Cf. Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou les Repentirs de la littérature*, Paris/Genève, Honoré Champion, 2001, p. 81-85.

monnaie de singe, vouée qu'elle est à faire, chaque fois différemment, le portrait de l'artiste en jeune *signe*. Elle engage à considérer les bizarreries, les anomalies, les lacunes et à écrire-aimer-penser là, au défaut des langues, qui fait l'inestimable puissance visionnaire de la littérature.

Tous les avatars de l'essai littéraire se présentent ainsi, tour à tour et ensemble, dans les deux volumes des *Œuvres complètes* qui les organisent selon le principe des *rhumbs* qui est principe de variation des écarts à la ligne. Ainsi le définit Paul Valéry à l'entrée de *Tel Quel II*, dont les termes pourraient être ceux de Butor :

Comme l'aiguille du compas demeure assez constante, tandis que la route varie, ainsi peut-on regarder les caprices ou bien les applications successives de notre pensée, les variations de notre attention, les incidents de la vie mentale, les divertissements de notre mémoire, la diversité de nos désirs, de nos émotions et de nos impulsions – comme des écarts définis par contraste avec je ne sais quelle constance dans l'intention profonde et essentielle de l'esprit, – sorte de présence à soi-même qui l'oppose à chacun de ses instants. Les remarques et les jugements qui composent ce livre me furent autant d'*écarts* d'une certaine direction privilégiée de mon esprit : d'où *Rhumbs*⁴⁶.

C'est dire que l'écriture de Butor est à plus d'une adresse. Redouble d'adresse : occupée, certes, de ce qu'elle traite, mais plus encore de ce qu'elle-même comporte d'aléas mobiliers dans les écarts à soi. Qui en fait un *événement en soi*.

L'œuvre y est grosse de toutes les œuvres qu'elle porte : Butor donne l'œuvre spectrale, l'œuvre en ses virtualités et ses promesses insues. Œuvre ouvrable : ouverte, gésine du monde ; ouvrageable, immodérément.

C'est l'œuvre qui *se tient* à l'ouvrage. Seule manière de mainmise : elle *s'y prend*.

L'écriture s'aime à la folie.

Elle sème.

La reconfiguration pour les *Œuvres complètes*, au titre de *Répertoire 1, 2*, de *plus que* les cinq livres de *Répertoire*, a l'avantage de remettre en jeu la fin de l'essai : sa finalité, sa finitude, sa visée téléologique, sa prétention démonstrative. Libéré de toute fin, l'essai se ruine en excursions, en voyages à l'étranger. Il monte des expéditions excentriques ; joue au dé la propre écriture ; s'appréhende possédé et dépossédé. Il se sauve de la série au moment qu'il y souscrit, ne la ferme pas mais la laisse béer sur l'à-venir. C'est ainsi qu'à l'enseigne de « salut au cinq », dans l'exorde de l'essai sur Rabelais, Butor rejoue à sa façon l'impossible coup de dé mallarméen :

Avec le huit je sors du dé, ses pointes accrochent l'extérieur, je m'embarque au nord même de Saturne dans la grande Loire pour aller expérimenter les imaginations de Neptune, et en me retournant je donne mon salut au cinq, celui des livres et de l'essence de l'abstracteur, la main, la préhension, la possession

46. Paul Valéry, *Rhumbs*, *Tel Quel II*, *Œuvres complètes II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 597.

ces points cardinaux plus un centre, ce monde plat, fixé, par rapport à l'espace non centré
 du six, voguant vers sa vérité nouvelle,
 au cinq vieux Jupiter usurpateur attendant d'être détrôné,
 Synagogue s'ouvrant en six dès qu'elle annonce une nouvelle Église,
 grappe dont il nous faut presser le jus qui fermente en vin de demain,
 le passé à repousser à la fois et tenir,
 nos parents.
 Tout est possible, l'utopie aura lieu [...] ⁴⁷.

Le montage opéré par les *Œuvres complètes*, qui fait rassemblement nouveau, « parlement » des textes (tel est le sens de « synagogue »), contraint à une lecture fuguée et contrapuntique. Ne clôturait pas sur « le dernier » *Répertoire* mais souligne au contraire qu'il n'y a ni dernier mot ni dernière phrase. « À suivre » serait le mot. Ou comme Gide au terme des *Faux-Monnayeurs* rêvant d'inscrire : « Pourrait être continué ». « À suivre », c'est le mot de passe ; le mot du consentir. L'essai Butor, c'est : d'avance, oui. Avoir toujours déjà consenti.

Ainsi le texte de *L'Utilité poétique*, au bout de ce second volume, offre-t-il un étoilement à cinq branches qui fait signe de poursuivre : poésie *avec* religion (« la guerre des dieux ») ; poésie *avec* musique (« charmes c'est-à-dire chants ») ; poésie *avec* science (« la nature des choses ») ; poésie *avec* argent (« l'or du temps ») ; poésie *avec* politique (« le lieu et la formule »). Michel Butor nous laisse ainsi à l'embranchement poétique : où l'on refait sans cesse les comptes entre trop et pas-encore – deux incommensurables. Au moment de la plus grande disponibilité et de la non-résolution. Avant tout choix. Ce final renchérit sur celui de *Répertoire V* qui, déjà, s'abîme dans le miroir intérieur de « répertoire », lequel fait le titre et l'objet du 21^e texte contenu dans *Répertoire V*. Au cinquième point de cet ultime « répertoire » du cinquième *Répertoire* des cinq *Répertoire*, vient « Les silences » qui est le nom de l'ailleurs et de l'autrement. Il laisse l'œuvre « définitivement inachevée⁴⁸ », ruiniforme – la ruine, seule forme possible, car le livre, toujours, se sera fait *autrement*.

Telle est la grande leçon, répétée sur tous les tons, du chantier poétique que Michel Butor donne en guise d'« art poétique ».

C'est un art qui n'oublie pas qu'il est comptable du silence et des blancs. Une sorte de hantise de la blancheur transparaît dans *Répertoire IV*, ainsi qu'une poétique du « moindre signe ». À propos d'Olof Sundman, Butor relève le « travail de ratures », puis les effets d'une écriture par l'effacement : « Il ne subsiste plus que quelques taches, quelques traits sur la page blanche, tout le reste a été recouvert, effacé. *Il a soumis la littérature à l'épreuve de la neige*. N'est retenu que ce qui résiste à ce lent dépôt de blancheur⁴⁹. »

On est loin, avec Butor, de l'expérience de Mallarmé face au « vierge papier que sa blancheur défend ». Ici, la blancheur est pleine d'antécédents, de recouvertes

47. Michel Butor, « Les hiéroglyphes et les dés », *Répertoire IV*, *infra*, p. 246.

48. Michel Butor, « Répertoire », *Répertoire V*, *infra*, p. 809.

49. Michel Butor, « Au moindre signe », *Répertoire IV*, *infra*, p. 337. Je souligne.

et d'affleurements ; d'occultes passages intérieurs. La blancheur, c'est comme une vie antérieure, c'est l'archive secrète, la mémoire qui invite le style de l'écrivain à fouiller l'insondable. Non pas la nuit des temps, mais « les neiges d'antan », dit François Villon. Butor le prend aux mots : soumettre « la littérature à l'épreuve de la neige », « repousser à la fois et tenir » le passé.

C'est pourquoi, dans « Propos sur le livre aujourd'hui », il est dit que l'œuvre ne va pas sans son fantôme, son phantasme : « Le seul "original" serait la page blanche, le silence, ou plutôt l'espace et la durée [...], sol à partir de quoi peinture, musique et texte, entre autres, se répartissent les tâches, selon des modes extrêmement variés [...] »⁵⁰. » C'est pourquoi est convoquée la pluralité des arts qui déposent selon des marques singulières. Cette pluralité offre un terrain où expérimenter les vertus de la stratification, la traduction des techniques l'une par l'autre ; les degrés d'indépendance de toutes sortes qui meuvent les œuvres. Elle offre un terrain vague où vaguer et divaguer vers les autres.

C'est pourquoi, aussi, le critique invite le lecteur à prendre le relais, ou le rêveur à pallier le manque de l'analyse : « amusez-vous à continuer » conclut le texte consacré aux éditions Fata Morgana⁵¹. Et les *Mots dans la peinture* en manière d'envoi : « J'ai décidé de ne pas aborder dans ces quelques pages la question des peintures à l'intérieur des livres, à l'intérieur des essais sur les mots dans la peinture, *mais rêvez-y*⁵². »

Michel Butor n'aura cessé de chercher à faire venir au jour ce lieu fantomal de tous les partages que l'entreprise des *Œuvres complètes* fait si heureusement entr'apercevoir. Pas d'œuvre sans son archéologie, son anamnèse, ses legs, sans son chiffre qui l'inscrit au parlement des textes et des métiers de l'art.

L'écrivain est un virtuose du passage au blanc – comme on dit au cinéma le fondu au blanc. Cela dépasse la seule technique de composition : les œuvres sont mises en regard, en toutes conséquences. Elles parlent entre elles ; elles prennent langue, dit l'expression populaire ; elles s'interlocutent. Sont ensemble dans un rapport de la montre et du cache.

Pas étonnant dès lors que Butor se passionne pour les *Variations Diabelli* de Beethoven : ce thème est un remarquable lieu « commun » que l'éditeur Anton Diabelli propose à une cinquantaine de compositeurs : outre Beethoven, Schubert, Czerny, Liszt, entre autres. La première règle que trouve Butor est celle de l'entre-lacs aimant : « L'éditeur quand il compose est un reflet des compositeurs qu'il édite et conditionne : Beethoven n'emprunte point [...] à Diabelli, il lui reprend son bien » ; car la valse est si remarquablement « commune », ajoute Butor, « qu'on y trouve même une pincée de Beethoven », tout comme Czerny « y aura trouvé sa pincée de Czerny »⁵³ ; et Schubert « le frétillement de la partie de piano de son lied »

50. Michel Butor, « Propos sur le livre aujourd'hui », *Répertoire IV, infra*, p. 445.

51. Michel Butor, « Aux ateliers de la fée Morgane », *Répertoire V, infra*, p. 803.

52. Michel Butor, « Les mots dans la peinture », *Répertoire IV, infra*, p. 167.

53. Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, infra*, p. 476.

La Truite, dans la correspondance de « l'anacrouse et la rosalie⁵⁴ ». Et Beethoven qui entend Schubert dans le thème proposé par Diabelli, utilise ce frémissement « dans les trois variations de la promenade amoureuse⁵⁵ », nous dit Butor qui les entend tous.

C'est ce que j'appellerai le principe de l'escarpolette⁵⁶ en critique littéraire : où l'intime poussée amoureuse fait du balancement un précaire équilibre (*balance*), la liberté d'un mouvement calculé. Comme le principe d'une physique amoureuse de la poésie. Par quoi peuvent se percevoir des formes plus vastes que la variation individuelle.

Davantage. Butor se met à faire et refaire les comptes des nombres et des noms, afin de trouver le nombre d'or, qui n'est pas un mais deux : 32 ou 33. Comme les 32 variations en *ut* mineur de Beethoven, comme ses 32 sonates, la valse, note Butor, « comporte 32 cellules écrites, chacune à cheval sur deux mesures⁵⁷ ». Et au bout du compte, il trouve : « 34 cases ou espaces », c'est-à-dire « les 33 variations plus le thème⁵⁸ », ou « 32 variations plus le thème d'introduction, plus le final, un menuet varié⁵⁹ ». Prenant alors par le 32 (c'est-à-dire par le rhumb qui est la quantité angulaire entre deux des trente-deux aires de vent au compas, soit $360^\circ/32$) et par la mesure musicale centrale constituée des variations 16 ou 17, « le marteau et l'enclume, la porte du Soleil, qui correspondent à ce pivot⁶⁰ », Butor peut rapprocher Beethoven et Fourier, la « sphère armillaire » que sont les *Variations Diabelli* où le ciel et la musique sont en correspondances, et les mondes de Fourier et de sa *Théorie des quatre mouvements*, puis en arriver à une méditation sur la musique tonale.

C'est ainsi que Michel Butor met en œuvre, de façon exemplaire, une téléphonie mobile des arts.

À cet égard, le critique-écrivain qui tient l'intenable passe des affinités entre les arts, opère en frontalier : il sait mettre de l'eau dans son encre, du silence dans les mots, des enjambées lettrées dans la peinture, s'adonner à l'écoute *éperdue*. Il parvient même à retourner complètement la fonction des « illustrations », à mettre en chantier leur présence idéale qui tient de l'illumination rimbaldienne plus que de l'ekphrasis. Et dans la série ainsi intitulée⁶¹, se constitue le compagnonnage primordial de toute écriture poétique : où la poésie, retrouvant le sens premier d'« illustration », rend illustre, renomme et donne renom aux œuvres d'art.

On sait, notamment, que la première édition des *Mots dans la peinture* comprenait des reproductions couleur⁶², et que les 21 textes respectivement de *Répertoire III*

54. *Ibid.*, p. 476.

55. *Ibid.*, p. 476.

56. En exergue à *La Rose des vents*, Butor, dans sa dédicace à Breton, écrit : « Cher André Breton, / et si vous jouissiez, / à l'intérieur de la coque aromale, / des hasards de l'escarpolette... »

57. Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations...*, *infra*, p. 462.

58. *Ibid.*, p. 462.

59. *Ibid.*, p. 464.

60. *Ibid.*, p. 462.

61. Michel Butor, *Illustrations I, II, III, IV*, dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), IV, *Poésie I*, Paris, La Différence, 2006.

62. Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969.

et *Répertoire IV* parurent accompagnés de 20 planches photographiques noir et blanc, lesquelles furent supprimées par l'éditeur lors du second tirage⁶³. Or, Butor mute cette absence en une extraordinaire présence fantôme : en particulier dans *Répertoire V* où, *in absentia*, il appelle, un à un, pour ne pas en finir, les tableaux manquant à l'appel, les nomme, leur conférant ainsi la puissance visionnaire, obsédante, de l'œuvre imaginaire.

[...] les prix montant, le directeur des Éditions de Minuit m'a écrit il y a quelque temps pour me demander l'autorisation de republier le *Répertoire III* sans ses planches. Ce sera dommage, mais qu'y faire ? [...] Mais rien n'empêche de les proposer à l'imagination du lecteur. Voici donc une suggestion pour chaque essai⁶⁴.

Suit la liste dûment répertoriée de 1 à 21, depuis « un morceau très embrouillé » jusqu'aux « cinq volumes de *Répertoire* ».

Reste un reste, cependant. La déchirure. Que Butor n'occulte pas. Tout le contraire.

Reste : la déchirure du regard – qui est en fin de compte ce qui peut arriver de mieux à l'œil critique. Déchirant et déchiré. Telle est l'intervention de l'observateur : « Ici, je bénéficie d'un silence, d'un soupir, telle une fente dans un rideau que j'élargis⁶⁵. »

La science des fentes à élargir à bon escient, où loger ses intrusions et ses recueils d'autrui : telle est la belle définition de la position de la critique lorsqu'elle n'oublie pas qu'elle est elle-même en position critique. « En écartant ces deux pages, je suis donc intervenu en anatomiste, avec précautions mais violence, détachant avec mon scalpel deux tissus d'un organe pour en démontrer le fonctionnement⁶⁶. »

C'est une déchirure organique ; au plus intime de l'écrivain qui fait corps avec les œuvres – *interior intimo meo*.

Peut-être faut-il en appeler ici à Valéry, pour que de Montaigne à Fourier jusqu'à nous avec Butor aujourd'hui, la diagonale soit tirée. Valéry qui écrit dans *Rhumbs* :

Dans « ma » chambre.

Cette mienne chambre à fenêtre unique, je suis dans un gros œil⁶⁷.

En somme, retourner l'œil – tourner de l'œil – pour faire du regard critique une *chambre de l'œil*.

M. C.-G.

63. Cf. en annexe la « Table des illustrations » de la première édition.

64. Michel Butor, « Répertoire », *Répertoire V*, *infra*, p. 808.

65. Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations...*, *infra*, p. 455.

66. *Ibid.*, p. 472.

67. Paul Valéry, *Rhumbs*, *Tel Quel II*, *Œuvres complètes*, p. 602.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

- I. *Romans.*
- II. *Répertoire 1.*
- III. *Répertoire 2.*
- IV. *Poésie 1.*
- V. *Le Génie du lieu 1.*
- VI. *Le Génie du lieu 2.*
- VII. *Le Génie du lieu 3.*
- VIII. *Matière de rêves.*
- IX. *Poésie 2.*
- X. *Recherches.*
- XI. *Improvisations.*
- XII. *Poésie 3.*

La Chronologie générale, la Bibliographie et la Filmographie figurent dans le volume I, *Romans.*

Remerciements à Sarah-Anaïs Crevier-Goulet et Sofiane Laghouati, assistants de recherche.

© Éditions de Minuit : *Répertoire IV*, 1974 ; V, 1982.

© Gallimard : *La Rose des vents*, 1970 ; *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, 1971.

© Michel Butor : *Le Château du sourd*, 1999.

© Circé : *L'Utilité poétique*, 1995.

© SNELA La Différence, 30, rue Ramponeau, 75020 Paris, 2006 pour la présente édition.