

**ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR**

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

**VI**

**LE GÉNIE DU LIEU 2**



**ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE**

## BUTOR BOOMERANG

### La révolution nécessaire

l'apprentissage de la géographie  
est une initiation à la tolérance

Michel Butor

« Tout livre pour moi est un boomerang », déclare Michel Butor. Or les textes réunis dans ce second volume des *Génie du lieu*<sup>1</sup> se trouvent tout particulièrement placés sous le signe du tour, du retour et du retournement. Il y a le récit de *Où, le génie du lieu 2* (1971), « livre-cercle<sup>2</sup> » qui organise la giration entre la localisation (où) et l'alternative (ou), jouant sur « ou ou où » comme une « sorte de cri, de hululement qui se met à tourner autour de la Terre entière<sup>3</sup> », et qui croise Séoul et Angkor, le Nouveau-Mexique américain à Albuquerque et le Nouveau-Mexique indien du pueblo de Zuni. Il y a le récit de *Boomerang, le génie du lieu 3* (1978), le plus extraordinaire des grands ouvrages de Butor, « livre-boule » ou « livre-sphère<sup>4</sup> », qui marque et passe en les marquant toutes les limites, et qui tourneboule nos préjugés et nos sédentarismes

---

1. Cf. Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), V, *Le Génie du lieu 1*, Paris, La Différence, 2007. Le volume regroupe : *Le Génie du lieu* (1958) ; *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962) ; *Réseau aérien, pièce radiophonique* (1962) ; *Description de San Marco* (1963) ; *6 810 000 litres d'eau par seconde, étude stéréophonique* (1965). Voir également Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VII, *Le Génie du lieu 3*, Paris, La Différence, à paraître en 2008, dont le volume comprend : *Transit A / Transit B, le génie du lieu 4* (1992) ; *Le Japon vu depuis la France* (1995) ; *Gyroscope Autrement dit Le Génie du lieu 5 et dernier, porte chiffres / Le Génie du lieu cinquième et dernier Autrement dit Gyroscope, entrée lettres* (1996) ; *Lettres sur la Chine* (2001).

2. Michel Butor, Madeleine Santschi, *Une schizophrénie active, deuxième voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993, p. 119.

3. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 161.

4. Michel Butor, Madeleine Santschi, *Une schizophrénie active*, p. 120.

de pensée. Quant à la forme dialoguée que choisit Butor pour *Le Retour du boomerang* (1988), entretien fictif qu'il invente de toutes pièces mais en mettant en scène la vraie éditrice du livre, elle inscrit le mouvement du double-sens et multiplie les allers et retours : entre *Boomerang* et *Le Retour du boomerang* qui constitue un commentaire du premier ; entre écriture et lecture ; lecture et écriture ; lecture et lecture ; le livre et l'écrivain du livre ; le livre et tous les livres de l'écrivain. Et moi-même je reviens sur les traces de cette citation, repassant par cette croisée d'écrits<sup>5</sup>, pour bifurquer à présent vers d'autres textamorphoses :

Tout livre pour moi est un boomerang. C'est un objet que l'écrivain lance, mais qui doit lui revenir : ses lecteurs l'éclairent et, parfois, le transforment. Ils font partie du jeu<sup>6</sup>.

Il s'agit de décrire avec le livre des voyages concentriques de plus en plus larges, et de faire entrer dans le texte les hémisphères, les parallèles, les méridiens, les fuseaux horaires, les horizons, toutes les lignes imaginaires de la terre, à commencer par l'équateur qui est *la Ligne* par excellence, dont le passage entraîne la découverte de la face cachée du monde et de peuples sans commune mesure. Emblématique est à cet égard la dédicace de *Boomerang* « aux aborigènes en transit », c'est-à-dire dédicace aux êtres antipodiques les plus inaccessibles qui soient.

Ce sont ces lignes qui tracent à la surface des pages de *Boomerang* une bouleversante cartographie des régions de l'imaginaire : avec les titres courants signalant l'équateur de la page et son partage en hémisphères Nord et Sud ; ou bien les titres courants délimitant entre l'horizon du haut et l'horizon du bas la masse continentale du texte à déchiffrer. Il y a, de surcroît, l'arrivée des couleurs dans l'écrit : le rouge, le bleu, le noir, ce dernier, par différence, reprenant valeur de couleur. Elles introduisent une grammaire de plus, symbolique et sentimentale, qui articule les degrés de l'impression reçue. Plus violente ou plus mélancolique ou plus sombre. Et le blanc de la page, à son tour, se remarque : il est la métaphore de la « sauvagerie » où poussent les significations. Pour Butor, on peut « imaginer le blanc de la page comme un désert de neige, une région où il n'y a rien et où l'on va mettre quelque chose. Mais il y avait toujours déjà quelque chose<sup>7</sup> ». L'apprentissage d'un nouveau mode de lecture a cours : il rend le temps à l'espace, la narration au feuilletage du livre et à ce que Mallarmé appelle la physique de l'écriture.

---

5. Mireille Calle-Gruber, « Michel Butor l'Hospitalier », Préface à Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), I, *Romans*, Paris, La Différence, 2006, p. 7-17.

6. Michel Butor, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 229-230.

7. Michel Butor, Michel Launay, *Résistances. Conversations aux Antipodes*, Paris, PUF, coll. « Écrits », 1983, p. 25. Collection dirigée par Béatrice Didier.

Oïl, déjà, fait du titre courant un usage signalétique mais celui-ci est plus poétique que cartographique. En haut à gauche, le vocabulaire météorologique (« la brume », « la neige », « le froid »), en haut à droite le refrain prosodique d'une citation-écho (« purée purin », « et plus loin ces aisselles de zinc ») permettent au lecteur de repérer sous quel climat et dans quelle zone intertextuelle il se trouve. S'il est dans « *Le froid à Zuni* » ou « *La brume à Santa Barbara* » ou « *La neige entre Bloomfield et Bernalillo* » ou s'il se tient au lieu de l'écriture, partageant avec l'écrivain une « vue » du mont Sandia depuis la fenêtre du bureau où se compose le texte. Ou bien encore, si, soudain éloigné de cet Extrême-Occident, le lecteur est transporté à l'Extrême-Orient, entre « La boue à Séoul » et « La pluie à Angkor », mais sans perdre de vue, grâce aux mots du refrain (« *le gave à ma gauche caché par l'orme et le prunier* »), la table d'écriture à Cauterets, Hautes-Pyrénées, où le génie de la langue poétique tisse les lieux ensemble.

La notion de frontière devient dès lors très problématique. Elle ne constitue plus un bornage, ou le contour d'une figure identifiée, mais une frontière fluctuante, le tracement d'une figure mobile, passible sans cesse d'une pluralité d'autres figures.

Pour Michel Butor, les frontières géographiques doivent compter avec les linguistiques, les climatiques, les philosophiques, les technologiques, les esthétiques, les chromatiques. La liste est sans fin : il y a les frontières de générations, de genres, de classes, de couleurs. Elles sont affaire de *degrés*. De voisinages et d'interprétations. Où l'on apprend que le sens ne vaut que *là où* il s'expose – à la contradiction, voire à sa propre disparition. À la disparition du « propre ».

Le jeu est ainsi au principe du lieu littéraire. Sa mise en jeu. Sous les coups d'écriture explorant les ambivalences et la cosmogonie paginale, le sens ne cesse de dessiner les variables frontières de ses inscriptions textuelles. Chez Butor, *le sens est la frontière*. Où passer outre.

La métaphore du boomerang est révélatrice de la stratégie d'une littérature que Michel Butor souhaite lieu d'initiation, s'efforçant de faire venir, ou du moins de se mettre à l'écoute de l'inconnu, « ce quelque chose qui se dérobe en nous tous, dans la réalité tout entière ». Il y insiste dans *Le Retour du boomerang* : « Quand la ligne droite vous conduit à un mur, on apprend à faire des détours. On arrive alors où ne vont jamais ceux qui n'ont pas connu ce genre d'obstacles<sup>8</sup>. »

Il faudra donc lancer l'écriture, en des formes exploratoires non canoniques, non codifiées, pour qu'elle coude et fléchisse et que lui revienne ce qu'elle ne *sait* pas. L'écriture à la manière d'un boomerang : « Je ne sais pas du tout quels oiseaux vous allez dénicher de cette façon, dit-il à son personnage de lectrice-éditrice, comme les aborigènes australiens avec leur arme emblématique<sup>9</sup>. »

8. Michel Butor, *Le Retour du boomerang*, *infra*, p. 883.

9. *Ibid.*, p. 884.

Ce faisant, il s'en explique dans *Le Retour du boomerang*, Butor tente de faire apparaître la frontière la plus secrète, la plus refoulée car la plus effrayante, la plus effrayante car la plus poreuse : l'aborigène est une figure troublante de la relation de l'humain à l'animalité.

M. B. [...] La mention des aborigènes déclenche dans certains milieux australiens, même fort libéraux et au courant à toutes sortes d'égards, des réactions d'émoi, d'effarouchements extrêmement intéressants.

[...]

B. D. Que leur reproche-t-on ?

M. B. De poser d'une façon aiguë le problème de la relation entre l'homme et l'animal. On voudrait ne pas être obligé de les reconnaître pour des hommes. Et c'est pourquoi ils sont, si vous voulez, le visage de tout ce qui est relégué par des étages et des étages de refoulement<sup>10</sup>.

On l'a compris : les « aborigènes en transit » ne sont pas seulement en Australie. C'est nous aussi bien ; nous à nous-mêmes cachés et refoulés, aveugles à notre aveuglement. Nous dans le passage, en passe de voir, des aborigènes, ce qui nous regarde et qui nous revient. La géographie des antipodes est révélatrice d'une géologie de l'humain dont les « continents noirs » peu à peu affleurent et courent en motifs dans le texte.

Elle est révolutionnaire à tous les sens la lecture qui se propose ainsi. C'est une lecture mobile, au mouvement astronomique comme la révolution de la Terre autour du Soleil, repassant par toutes les positions intermédiaires. Elle orchestre le vertige, et l'émoi de l'altération d'origine, de la sauvagerie qui, si elle est explorable, n'est pas apprivoisable et encore moins appropriable. C'est une lecture au mouvement politique, qui fait la révolution dans les langues et les mentalités, mot à mot, pas à pas. Ce n'est pas une révolution héroïque ; elle est patiente ; elle fait « la révolution nécessaire pour découvrir un autre mot qui réussisse le changement que l'autre ne fait qu'esquisser<sup>11</sup> ». Il y a beaucoup de mots chez Michel Butor pour *dire et faire* la révolution nécessaire : « boomerang » est l'un des plus efficaces d'entre eux.

On apprend avec Michel Butor à habiter la frontière, hanté de tabous et de rêves où toujours c'est de l'autre qu'il retourne. On apprend à travailler sur les frontières des langues dans la langue, et pas seulement, car Butor vise aussi à « travailler sur la frontière entre les mots et les non-mots<sup>12</sup> ». On apprend que revenir ne revient jamais au même, c'est la seule vraie révolution. On découvre que voyager et écrire participent de la même geste. De la même énergie vitale.

---

10. *Ibid.*, p. 885-886.

11. Michel Butor, Michel Launay, *Résistances. Conversations aux Antipodes*, p. 26.

12. *Ibid.*, p. 217.

Tel est l'entrelacs fondamental pour Michel Butor : « Le voyage et l'écriture », dédié à « *Ross Chambers en Australie* », publié dans *Répertoire IV*, célèbre l'intense communication entre les deux activités : « je voyage pour écrire, et ceci non seulement pour trouver des sujets, matières ou matériaux [...] mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager<sup>13</sup> ». Il y a davantage : le texte met en œuvre une véritable « itérologie portative ». C'est ainsi que Butor nomme la capacité à frayer des chemins. À ouvrir : des voies, des brèches, des failles. À se tenir dans la faille et la défaillance. Où il importe moins que le lieu soit traversé et parcouru, que parcourable et reparcourable dans les trajets d'écriture et lecture ; projetable dans le livre et ainsi transmissible. L'itérologie, qui est le contraire de l'itinéraire fixé, désigne le fabuleux potentiel migratoire de la langue. Michel Butor en esquisse la préhistoire et l'histoire, notant les liens de l'écriture avec l'errance et le nomadisme, rappelant que « la terre devient une page » dès qu'un passager laisse son empreinte et que « déjà pour l'aborigène australien, se déplacer dans ce qui nous semble un désert, c'est se déplacer dans sa propre histoire<sup>14</sup> ». Et retournant *sans arrêt* la question à sa polarité inverse, l'écrivain rêve d'une « forme supérieure de nomadisme, union du domicile et de l'errance<sup>15</sup> », où « faire voyager [s]es voyages<sup>16</sup> » et où « la grammaire du livre s'efforcera de restituer celle du trajet<sup>17</sup> ».

J'écris rarement sur place. Je ne tiens pas de journal de voyage. Je parle d'un lieu dans 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<sup>18</sup>.

« Entre deux termes de mes phrases... la Terre tourne » : on ne comprendra rien à la lecture de Butor si on oublie ce principe qui postule une extraordinaire force de propulsion entre les moindres mots d'un énoncé et un potentiel d'activité révolutionnaire dans chaque ligne d'écriture.

Le mot « boomerang » même est un mot *borderline*, mot-limite dont on ne sait, le disant, ce qu'il dit au juste : la chose ? l'espace ? la double visée de l'adresse ? Dans l'œuvre de Michel Butor, il stratifie par degrés. Lexique venu de la langue étrangère, d'hommes étranges, d'un univers antipodique, il désigne d'abord l'objet : l'arme de jet, l'arme de chasse des aborigènes « faite d'une lame

---

13. Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV* (1974), dans Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), III, *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006, p. 103.

14. *Ibid.*, p. 107.

15. *Ibid.*, p. 113.

16. *Ibid.*, p. 117.

17. *Ibid.*, p. 117.

18. *Ibid.*, p. 117.

étroite de bois coudée, capable en tournant sur elle-même de revenir à son point de départ si la cible est manquée » (Larousse). Aussitôt, il désigne aussi l'exercice : l'adresse (l'habileté) qui comporte changement d'adresse (direction) et ne va pas sans l'inquiétude d'un déplacement. Deux trajets en un, reliant les opposés ; depuis le loin renvoyé au plus près ; depuis l'inconnu au plus familier.

En outre, boomerang, c'est le nom du trope du déplacement, car il fait fonction de synecdoque. Dire « boomerang », c'est convoquer l'objet pour le mouvement, le mouvement pour la trajectoire, le trajet pour l'extension spatiale, l'aller pour le retour, le retour pour l'aller, la cause pour la conséquence. Bref, c'est en appeler au principe des mots communicants contre toute attente.

Le boomerang de Michel Butor désigne un objet et un *objeu* : c'est-à-dire un objet littéraire, selon le mot de Francis Ponge. Le boomerang butorien est un dispositif textuel, une arme de chasse qui fait lever et jouer des significations « sauvages ».

Une autre acception de « boomerang » est encore active dans ces livres qui indique un « acte hostile qui nuit à son auteur » (Larousse). En fait, Michel Butor fait du geste de la critique un retour bénéfique, l'Œuvre Boomerang offrant à l'écriture un lieu d'essai où puissent s'exercer le doute et la faculté de revenir sur toutes choses. De réévaluer. Par exemple, le « nom d'oiseau » qu'est le « butor » et cette « espèce d'insulte attachée à son nom<sup>19</sup> ». Il les retourne en une valeur de totem par le biais des réécritures croisées de Buffon et des mythes de l'Ancienne Égypte. L'écriture-boomerang opère des métamorphoses dans ses allers-retours textuels. L'injure se change en signature : la littérature devient un lieu qui rédime ; elle « vient jouer avec le rêve, avec la question de savoir comment changer, comment réussir à changer nos rapports avec les hommes et avec le reste de la nature<sup>20</sup> ».

Elle change également le rapport à soi-même et la forme du récit autobiographique, lequel obéit à cette logique butorienne : « Je suis partout dans ce que j'écris mais je ne suis pas au centre<sup>21</sup>. » Un mouvement centrifuge généralisé bouleverse les points de vue les mieux assurés. « Butor Boomerang », ai-je titré. Le titre n'est pas usurpé. C'est en son nom même, au regard de sa personne même et de son activité d'écrivain que Butor pratique le retour critique et une certaine déconstruction philosophique. À chaque livre, il fait une révolution sur lui-même. Procède par biffures, comme dans *Où*, le second « Génie du lieu », qui affiche l'accent barré, et la langue qui fourche. Avec *Boomerang*, le livre se donne comme expérience du monde en transformation. C'est le contraire du système totalitaire et fixe de l'utopie : l'œuvre de Michel Butor est un lieu de carrefours, de rencon-

19. Michel Butor, *Boomerang, Le génie du lieu 3, infra*, p. 421.

20. Michel Butor, Entretien avec Mireille Calle, dans *Les Métamorphoses-Butor* (sous la direction de Mireille Calle), Québec/Grenoble, Le Griffon d'argile/Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 27.

21. Michel Butor, Entretien avec Bernard Teulon-Nouailles dans *Michel Butor. Qui êtes-vous ?* (sous la direction de Bernard Teulon-Nouailles et Skimao), Lyon, La Manufacture, 1987, p. 293.

tres et de devenir-ensemble où apprendre la tolérance. Un perpétuel réajustement a cours qui est le mouvement de la vie même. Sa faculté de métamorphose.

Ainsi va le livre. Il ne donne aucune assurance, comporte tous les risques, est toujours à refaire (comme on refait un voyage). Il s'efforce de perdre le lecteur, ou plutôt de le désorienter, pour qu'il se retrouve – dans le tremblement et l'émerveillement. Le texte se corrige, voué à écrire autre chose et autrement que ce qu'il croyait écrire. Les derniers titres qui courent sur les pages de *Où* sont explicites : « je viens de déchirer une page reprends » ; « ce n'est pas du tout ce que je croyais avoir à dire ».

La littérature selon Butor, c'est « Vénus renaissant perpétuellement de la mer des histoires » – « Pays rouges, bleus ou noirs. Blancheurs, irisations, transparences. Frissons et suées<sup>22</sup> ». Il importe de trouver des moyens autres d'écrire la littérature : d'en revenir inlassablement au métier de l'écrivain – dont les trois livres-boomerang ci-après révèlent les explorations. Les changements à vue du sens des phrases constituent le texte en *corps écrit* : une plasticité de la vie organique est à l'œuvre, où la matière lettrée est écrite et où elle écrit en retour *cependant*. Le « Génie du lieu » est le lieu de cet *entr'actes*.

*Où* emblématise l'entr'actes ; biffure et bifur, assignation et procès. La rature ne masque pas l'effacement ; n'efface pas l'effacement, mais en exhausse le potentiel métamorphique. Oriente et désorienté. « Je viens de raturer une ligne et recommence » : l'écriture sous rature s'affiche terrain de RÉSISTANCE (dès p. 119) et d'ÉCROULEMENT majuscules (dès p. 82), « allégorie de l'érosion » (p. 94) de la langue, qui la mine et la rend inépuisablement inventive. C'est par calembour, « la page encore blanche » près du gave pyrénéen et « la pluie à Angkor », par homographie et digraphie « *milles rien la neige* » (p. 213) et « *miles nuit semblable aux plis agités de la robe* » (p. 223)<sup>23</sup> qu'adviennent les télescopes de lieux. Voilà comment entre deux phrases, deux actes grammaticaux, la Terre a fait un tour.

La croix est signal. De passage. Attention. Un texte en cache toujours un autre. Tout dépend de l'angle de vue. Avoir l'œil. Ou plutôt : savoir quel œil on a.

La croix de la biffure marque un espace de partition et de rayonnement ; elle signale la contradiction qui prend tout livre en tenailles, dans le *double bind* entre l'imaginaire et le texte : entre l'évasion des voyages à l'entrée (refrain « J'ai fui Paris », « Je hais Paris ») et le retour « ici » au terme du volume (« Avec une sorte de honte et de dégoût d'avance je reviens<sup>24</sup> »). Les pages organisent un tissage de motifs filés : la navette porte l'étrangeté d'ailleurs à déposer en toutes lettres maintenant ; la ligne de fuite à broder d'exotiques détours ; à faire fenêtre et embranche-

---

22. Michel Butor, quatrième de couverture de *Boomerang* dans l'édition originale, Paris, Gallimard, 1978, reprise ici au début du livre.

23. Les italiques sont dans le texte.

24. Michel Butor, *Où, le génie du lieu 2, infra*, p. 413.

ment nouveaux de toute « vue ». « Entre une branche d'orme et une branche de prunier<sup>25</sup> », ramener le lieudit ou lieulu, à sa diction, et les lointaines Cités à citations.

C'est ainsi que la *géo-* de Butor se déplace avec sa *-graphie*. Les images des innombrables régions du monde sont les trajets en retour du lieu de départ (Paris). « Tous les voyages que je fais dessinent ta palpitation<sup>26</sup>. » C'est à ce prix – le départ, se lancer tel un boomerang –, que tous les récits lui *reviennent* : remémoration, réécriture, restitution, ressaisie. L'ensemble du volume de l'ouvrage se révèle constitué par les dérives poétiques d'une phrase, la phrase que forment le début et la fin du livre : « J'ai mis entre Paris et moi toute une épaisseur de campagne / Mais je reviendrai. » Entre le premier et le dernier terme de cette phrase, d'un bout à l'autre du livre, la Terre entière a tourné.

*Où* désigne donc le lieu de tous les lieux d'écriture, laquelle est *relance* et se tient, par suite, dans l'indécidable : raccourci et digression, trop et manque, trait qui est *retrait* toujours, sont en jeu. Tel l'oxymore final, lapidaire, dont on ne saurait trancher s'il est un envoi, un aveu, une invective, une dédicace, du fait de la construction grammaticale double : « Et c'est pour toi, pour toi que je te hais ici. »

Dans la jungle de la langue, Butor ouvre des voies troublantes. Il conduit la lecture à lever le masque des gestes qui masquent d'ordinaire la physique et l'alchimie du texte. Ainsi notera-t-on, ce n'est qu'un exemple entre mille, le déplacement qui inscrit la dernière page dans les pas de la première :

(première page)

j'ai *fui* Paris  
toute une épaisseur de  
campagne : *haies*, chemins  
où les *toits* commencent  
*Bois* et villages

(dernière page)

pour toi que *je fuis* ici  
que je te *hais* ici  
  
pour *toi*  
c'est pour te faire *boire*  
que je reviendrai

Avec les textamorphoses de Michel Butor, une phrase n'a pas d'existence séparée, la page ne peut se lire isolément mais toujours *par rapport* à l'amont et l'aval. C'est une économie poétique qui régit l'écriture du « Génie du lieu », ce qui entraîne une crypte des récits et la lenteur herméneutique de la lecture. Butor désigne cela d'un paradoxe qu'il emprunte à Kant dans la Préface de la *Critique de la raison pure*, lequel le cite d'après l'abbé Terrasson : « on peut dire de beaucoup de livres qu'ils seraient beaucoup plus courts s'ils n'étaient pas si courts<sup>27</sup> ».

La concision, le choix du vers libre, la distribution par strophes et lignes, tout cela chez Butor imprime un effet de méditation et l'impératif d'une forme. Mais aussi la nécessité de détacher la langue des significations prosaïques escomptées

25. *Ibid.*, p. 57.

26. *Ibid.*, p. 414.

27. Michel Butor, Madeleine Santschi, *Une schizophrénie active*, p. 129.

et de la rendre à sa brutalité – jungle, désert, maquis – qui ne connaît aucun sentier battu. Comporte toutes virtualités.

Le « Génie du lieu », il faut le lire pour le croire. Suivre le va-et-vient, faire les trajets en boucle, remonter chaque nœud dans les langues, les délier, se refaire des raisons de former autrement les liaisons. La traversée d'une page permet de cerner les lois de la métamorphose, cette façon qu'a Butor d'imposer sa facture : « J'élève les enfants du cri et de la gamme, je regarde les théories se retourner comme des vestes / je cherche à réformer l'entendement humain<sup>28</sup>. »

*Paris la vantée*

(rue du Caire une ouverture vous fait entrer dans le silencieux passage ; verrière supportée par des arcades en plâtre fort délabrées, avec des trous qui laissent filer le vent ; c'est le domaine des imprimeurs pour cartes de visite ou papier à en-tête et des marchands de fournitures pour vitrines : mannequins, présentoirs, étiquettes surtout dont on peut apprécier ici toute la gamme : soldes, fin de série, article exceptionnel, nouveauté...

– *teint de Suédoise, l'approcher, et un autre jour...*

*Paris paresse  
purin purée  
carie caresse  
caveau curée*

*entre la PORTE D'ORLÉANS et ALÉSIA, je me souviens, l'empresée...),*

ville méchante, avinée, éreintée, tricheuse

(– *au regard d'Anglaise, aux chaussures blanches, la mieux détailler...*

*la voleuse venimeuse  
la cagneuse caquetteuse  
la véreuse vaniteuse) !*

Tu m'as aidé<sup>29</sup>

Le nom d'une rue du Caire fait venir ici, par contamination, tout l'arrière-pays autobiographique<sup>30</sup> et réunit les éléments d'un récit spectral : « rue du Caire » renvoie à une escale, elle-même à « quinze ans auparavant, professeur à

28. Michel Butor, *Blues des projets* dans Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), IV, *Poésie 1*, Paris, La Différence, 2006, p. 589.

29. Michel Butor, *Où, le génie du lieu 2, infra*, p. 133.

30. Les textes qui composent les « Génie du lieu » sont des récits de voyages effectués par Michel Butor. Voir ci-après, pour le détail des dates et des trajets, la notice de présentation qui précède chacun des ouvrages.

Minieh » (p. 79) ; plâtre et silence s'associent au mont Sandia ; les dents non moins (« dents écueils », p. 38), à « cassures noires » (p. 41) ; ouvertures, arcades, portes, réassument tous les linteaux de temples, de cloîtres et de mausolées ; la « purée purin » de Paris se surdétermine du purin de Corée (p. 50). Et de même, le « teint de Suédoise » s'agrège au paradigme des « jaunes » et des « tout à fait noirs » (p. 73), le « regard d'Anglaise » aux visages d'enfants coréens, les « chaussures blanches » aux autres remplies de boue (p. 56) et à la « démarche de reine à petits pas pressés » (p. 47). Ainsi Butor invite-t-il la lecture à des courants de migrations d'un continent à l'autre, d'une page à l'autre, à changer de race, d'œil, de voix. À *changer de régime* d'énonciation et de pensée.

La lettre fait la loi aux représentations, paragrammes et paronomases organisent le déclin et la renaissance des représentations suivant la déclinaison lexicale : Paris, Carie, Caire ; Paris, paresse, presse, empressée. Elle enjambe les divisions, découvre la proximité des oppositions (Paris-Caire), des antinomies (la vantée-la ventée ; carie-caresse), leur engendrement réciproque (le vent-levant-vend). Elle ne cesse de rappeler que la répétition fait la différence, et que le voisinage des tracés forme série.

Autre renversement et retour des effets : c'est la chaîne d'inanité sonore qui métamorphose le sens. Retournant les priorités, les agglomérats de signifiants tractent la phrase : « voleuse venimeuse », « cagneuse caquetteuse », « véreuse vaniteuse ». Les mots viennent en grappe, les images en groupe, le sens commun se grippe. L'écriture tire ainsi des diagonales par rapprochements prosodiques – « crâne, incarnat, carapace » (p. 38) –, traçant les lignes de flottaison où se défait l'unité du récit. Il est clair que Butor, avec le choix de la forme courte poétique qui travaille l'ellipse et le retour du son, refuse le surplomb de l'entendement ; qu'il privilégie la dissémination, favorisant la levée aléatoire du grain de la langue en littérature.

Les textamorphoses, on le voit, font droit aux corps hétérogènes. La mobilité des caractères typographiques brouille les niveaux d'usage : titre et texte s'échangent, de même que le romain et l'italique. Au commencement se tient l'entreparenthèses, ce qui renverse l'ordre, forclot l'inclusion laquelle s'exhibe en protubérance, et noie dans le flot de ces excroissances ce que la grammaire orthodoxe désignerait comme une proposition principale, ou une indépendante : « ville méchante, avinée, éreintée, tricheuse / Tu m'as aidé ».

Le « Génie du lieu » c'est donc l'ubiquité dans le texte dont la lecture se trouve dotée, à condition qu'elle ait la patience de retourner sur ses pas qui ne sont pas les mêmes. Ramenant toute temporalité aux lectures climatiques, à leur inclinaison leur penchant, c'est un dispositif semblable à celui de certaines anamorphoses que Butor met en œuvre. Où le lecteur, allant et venant dans les plis des feuillets, s'ébahit qu'à son parcours s'attachent la mutation des lignes et les avatars en leur détail du corps écrit.

Le procès verbal du lieu narratif de *Boomerang* est extrêmement complexe et, de l'aveu de Michel Butor, celui qui lui a demandé le plus d'efforts<sup>31</sup>. Troisième des cinq « Génie du lieu », *Boomerang* se tient à mi-chemin ; il constitue le livre au point de retour et de non-retour, passe dans l'hémisphère Sud où tout s'inverse et attend l'écriture au tournant. La mappemonde de Butor ne comprend pas les cinq continents que nous croyons connaître. C'est une géographie imaginaire, faite de sept « régions » que le récit fait tourner sous nos yeux. Chacune a sa couleur, son nom, ses signatures, ses sigles, sa règle d'occupation de la surface paginale<sup>32</sup>.

– *Jungle* est imprimé en noir. C'est l'Afrique, lieu de sauvagerie, ténèbres inexplorées. Lieu du rêve, aussi, et des peurs ancestrales. Une vie animalière y est décrite où le bestiaire biblique (figures ailées des évangélistes) côtoie les grands fauves ainsi que le butor, oiseau-totem de Michel. Le désir (« l'appétit pour la chair »), le retrait et le refoulé, la sexualité féminine (« la femelle est dit-on plus ardente que le mâle, on prétend qu'elle se couche sur le dos [...] »), voix et grondements sont les motifs tissés dans un texte compact, sans ponctuation, telle une masse impénétrable. *Jungle*, atlas de l'inconscient, est la tache aveugle du récit. C'est aussi la langue devenue terre vierge. Tout peut arriver à tout moment.

– *Bicentenaire Kit* est imprimé en bleu, son climax est de mélancolie. Le texte évoque les États-Unis, la musique *blues*, les expressions de la langue américaine qui utilisent l'adjectif *blue*, en particulier *blue print* qui désigne les épreuves d'imprimerie<sup>33</sup>. Pour cette région, réelle et imaginaire, de l'hémisphère Nord, la typographie dispose un titre courant en haut où alternent entre les noms le signe du dollar et celui de l'étoile. Ce dernier a l'avantage d'être l'emblème du drapeau américain (la marque d'un État) ainsi que le signe de ponctuation du renvoi par l'astérisque.

BAYOU (\$) BIG HORN (\$) BISCAYNE (\$) BITTERROOT (\$)

– *Courrier des Antipodes* est imprimé en rouge, comme le désert en Australie qui est rouge et comme la planète Mars. Composé de lettres écrites par Michel à Marie-Jo alors qu'il séjourne à l'Université de Brisbane, le récit de cette région de l'hémisphère Sud se renverse en toute logique : le texte est en haut, le titre courant en bas, formé de mots-clés (« DIAMANT », « CROIX DU SUD », « KANGOUROO »), de signatures (« BOUGAINVILLE », « COOK », « VERNE », « BRETON », « LAUTRÉAMONT ») et de signes (oo) parce que de « très nombreux mots

31. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 169.

32. Pour le détail des voyages et des circonstances de composition des différents textes de *Boomerang*, se reporter à la notice de présentation, *infra*, p. 415-418.

33. Michel Butor fait référence au fait que les épreuves d'imprimerie étaient autrefois imprimées à l'encre bleue et qu'elles étaient corrigées au crayon bleu (*blue pencil*). L'usage de *blue print* désigne les esquisses d'architecte.

aborigènes conservés contiennent un *oo*, à tel point que cela devient leur sigle<sup>34</sup> ». Le récit de Butor raconte la mythologie aborigène, la faune et la flore australiennes, des rêves antipodiques et autobiographiques, qui sont les deux extrémités du sujet de l'écriture.

On note combien, avec ce dispositif, chaque mot garde son autonomie dans l'enchaînement phrastique : le lexique étranger, les noms propres, les signes constituent des greffes sauvages sur la syntaxe. Ils viennent de surcroît, détours de tournure, éclats, fragments surimprimés, non intégrés dans le discours. Ils ponctuent. Michel Butor parle à leur endroit de mots « articulaires » (ce qui laisse entendre « maux » : comme une douleur) : ils articulent, révélateurs du lieu où il y a du jeu, du coude, du pli et le risque de rhumatisme dans la langue et dans la pensée.

La ligne d'écriture n'avance pas selon la logique discursive, mais par retranchement, dépôt, ajout, envers, greffe, court-circuit. Chaque région rêve (de) l'autre.

J'ai l'intention de mettre à l'intérieur de chacune des parties un petit rêve qui conduise dans l'un des autres pays évoqués ; il serait même possible de mettre dans chaque région quatre rêves, un pour chacun des autres...

Les points de vue sont autant de points de désir, des incandescences. L'éveil chromatique se combine pour distinguer des régions à deux et trois couleurs alternées.

– *Archipel Shopping* est imprimé en bleu et en noir, son titre courant est à l'équateur de la page. Cette région du texte répertorie des zodiaques européens et chinois, des monnaies, elle appelle des noms d'explorateurs, des éléments de paysages. L'adjectif articulaire ici est « jaune ». Le récit forme des archipels textuels. Dans la combinatoire généralisée, il y a des images qui ne se combinent pas.

– *La fête en mon absence* est imprimé en rouge et en noir, le titre courant est à l'équateur de la page. Les deux moitiés de texte ainsi distinguées font un double récit : en haut, le récit d'un voyage de Michel Butor chez les Indiens dans l'île de Vancouver au Canada ; en bas, le récit de la fête des Indiens du pueblo Zuni au Nouveau-Mexique. La narration, sur double portée, est scandée par les signatures des tribus du Nord-Ouest : « COMOX », « STALO », « IUMMI », « SQUAMISH », « LILLOET », « KWAKIUTL », « HAIDA », « TENAKTAK », « TSIMSHIAN », « TLINGIT », « CHINOOK » ; et de la tribu du Sud-Ouest : ZUNI. L'adjectif articulaire ici est « blanc ». Passent quatre « rêves du Nord-Ouest » : rêve rouge, rêve jaune, rêve arc-en-ciel, rêve bleu.

– *Carnaval transatlantique* est imprimé dans les trois couleurs, par tranches, ou rouge ou bleu ou noir ; un titre courant en haut, un second en bas. Défilent et reviennent les prophètes de Congonhas, les divinités candomblé, les États du Brésil, les éléments du corps humain et du carnaval. Région ludique, elle fait

---

34. Michel Butor, *Boomerang, le génie du lieu 3, infra*, p. 787.

liens : entre Brésil et France ; entre Rio et Nice ; entre les continents et les secteurs du livre. C'est la répétition des lettres *i* et *j* qui la caractérise : « pour qu'il y ait beaucoup de points qui se promènent au-dessus du texte, tels des masques<sup>35</sup> ».

– *Nouvelles Indes galantes* est imprimé en rouge et en bleu ; deux titres courants, l'un en haut, l'autre en bas, le texte au milieu. Cette région est une géographie rêvée à partir de l'opéra de Rameau *Les Indes galantes*. Elle constitue une scène où se jouent et se projettent les éléments des autres régions. Ce lieu des lieux est une mère nouvelle où tout peut renaître par enchantement. Art de la musique et du chant. Il fait pendant à *Jungle* qui est la tache aveugle : *Nouvelles Indes galantes* est don de voyance. Il n'y a pas d'adjectif articulatoire ; il est remplacé par des substantifs qui indiquent la transparence : « cristal », « miroirs », « verres ». Il n'y a pas de rêve car tout est rêve dans cette région. Par contre, il y a cinq rêves d'Indes galantes dans les autres régions (sauf *Jungle*). L'opéra trame la paix et l'harmonie politiques.

Rien, cependant, ne trouve résolution finale dans ce livre, ouvert sur *Jungle* et qui suspend sur *Jungle*, le « continent noir ». Les sept régions du monde-Boomerang sont en relation d'alternance, de déboîtement, de débord, de fugue. C'est ce que Butor appelle un « texte tuilé », dont les composantes « ruissellent » les unes sur les autres. La table des « matières » en fin de volume l'indique bien :

JUNGLE 421-876  
 LA FÊTE EN MON ABSENCE 423-874  
 COURRIER DES ANTIPODES 433-864  
 NOUVELLES INDES GALANTES 440-857  
 BICENTENAIRE KIT 449-848  
 CARNAVAL TRANSATLANTIQUE 470-778  
 ARCHIPEL SHOPPING 481-816

Les régions de *Boomerang* ne forment pas un tout. Pas un *lieu commun*.

*Boomerang* est un livre-mutant tel que Michel Butor le rêve. C'est le livre rêvé. Il se présente comme une *partition* musicale à *jouer* ensemble. Tous interviennent, se font écho. Chaque ligne écrite est à plusieurs bords : elle est polyglotte, polychrome, polychrone, polylogue.

Le livre de Butor rêve une société différenciée, aux dissonances fertiles. L'écrivain lance sa langue française au plus loin : c'est un français qui revient de l'étranger. Une langue française retournée *francophone*. Elle (fait) coude, elle (fait) fourche. C'est la « littérature en couleurs<sup>36</sup> » des poètes (*Boomerang* prend la

35. Michel Butor, *Boomerang, le génie du lieu 3, infra*, p. 787.

36. Michel Butor oppose la « littérature en couleurs » à la « littérature grise » des administrations (*Improvisations sur Michel Butor*, p. 22-27). Voir Mireille Calle-Gruber, « Une littérature en couleurs ou Les illuminations-Butor », Préface à Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), IV, *Poésie 1*, Paris, La Différence, 2006, p. 7-24.

métaphore au mot ; écrit rouge, écrit bleu, écrit noir). C'est un français non hexagonal, non hégémonique qui s'y entend à multiplier les points d'attraction sur le globe terrestre. À former un atlas du désir de langues.

Le principe de renversement critique actif chez Butor, donne à cette francophonie d'écriture son équateur : il fait lire les dévalorisations et les valorisations de l'étranger inscrites dans les mots. Dans toutes les régions du livre, on entend le récit des racismes, mais aussi la merveille de l'inconnu ; les exotismes à la mode, mais aussi les différences inassimilables ; l'occupation coloniale des sols *et* les accents irrépressibles des langues ; les procédés traditionnels des genres antérieurs et les genres littéraires d'une espèce nouvelle. Bref, une poétique de l'étrangèreté est à l'œuvre qui exige un écrivain *rhapsode*.

Au fondement de tout cela, se tient un vieux rêve de Butor : « être partout à la fois ! » « Certains écrivains, ajoute-t-il, ont la nostalgie du passé. Personnellement, ma nostalgie est beaucoup plus géographique car j'ai besoin d'explorer tous les espaces à la fois, toutes les latitudes en même temps<sup>37</sup>. » L'écrivain analyse la portée politique de cette attitude : il s'agit d'être en même temps au centre et à la marge ; de dé-hiérarchiser les rapports.

Il note les deux phénomènes qui régissent nos sociétés : l'un, d'unification, a tendance à l'impérialisme ; l'autre, de résistance, risque l'explosion. Refusant l'idéologie du *melting pot* à l'américaine, Butor prône les différences dans la tolérance ; et l'usage de l'écriture comme laboratoire où forger des outils de langage et des outils mentaux neufs. Afin d'unifier ce qui doit l'être pour conserver et même « augmenter la richesse des différences<sup>38</sup> ».

Le récit autobiographique en est également transformé. L'écrivain est le rhapsode de lui-même, centre et marge, centre déstabilisé, fait de pièces et morceaux, chiffonnier magnifique de l'être lettre<sup>39</sup>. Michel Butor, là encore, a retenu la leçon de Montaigne : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage. » Il s'aborde de biais, il se saborde, s'interroge et s'*entre-tient* avec le tout-autre, ne parle de soi-même qu'en parlant de ses livres. *Il se livre* : Butor-Boomerang ou l'être-livre.

M. B. – Celui que j'étais regarde perpétuellement par-dessus mon épaule, et c'est lui qui me passe subrepticement tel mot ou tel ton ; mais il ne se laisse pas si facilement prendre. Il faut le traquer.

[...]

B. D. – Peut-être qu'en essayant de vous faire parler de vos livres, on vous amènera à parler de vous-même, en vous faisant démonter le pourquoi, le comment de tel passage, de telle figure<sup>40</sup>.

37. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 230.

38. Michel Butor, Madeleine Santschi, *Une schizophrénie active*, p. 128.

39. Voir Mireille Calle-Gruber, « Un art de chiffonnier. À la découverte des géographies littéraires », Préface à Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), V, *Le Génie du lieu 1*, p. 7-24.

40. Michel Butor, *Le Retour du boomerang*, *infra*, p. 884.

Se livrer, c'est se faire livre. C'est se savoir, sujet, en retard toujours d'un retour de boomerang. Et que c'est grâce à l'utopie de la scène littéraire que les discours poursuivent leur vérité. Alors, tout sera possible :

M. L. – Alors il n'y aura plus de best-sellers, mais l'incroyable variété de la littérature.

M. B. – Alors il n'y aura plus l'interchangeabilité des clients et des manœuvres, mais l'incroyable variété des gens<sup>41</sup>.

Cette incroyable variété des êtres et des formes, immaîtrisable, massivement convoquée, portée à toutes conséquences dans le livre, génère une autre façon encore de « Génie du lieu ». On la rencontre avec *Transit, le génie du lieu 4* et *Gyroscope, le génie du lieu 5*<sup>42</sup>, sous les espèces de la combinatoire vertigineuse, toute à manipuler, d'une *littérature kit*.

M. C.-G.

---

41. Michel Butor, Michel Launay, *Résistances*, p. 31.

42. Voir Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VII, *Le Génie du lieu 3*.

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.

© Gallimard : *Où*, 1971, *Boomerang*, 1978.

© PUF : *Le Retour du boomerang*, 1988.

© SNELA La Différence, 30, rue Ramponeau, 75020 Paris, 2007 pour la présente édition.