

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

X

RECHERCHES



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

LES MUSES HORS DU LOGIS

ou

Sur les traces de Butor-Icare

Le contraire est accord, des discordances naît la plus belle harmonie et tout devient dans la lutte.

Héraclite, Fragment 8

Ils ne savent pas comment le différent concorde avec lui-même, / Il est une harmonie contre tendue comme pour l'arc et la lyre.

Héraclite, Fragment 51

Depuis Lucinges, le 22 août 2009, Michel Butor, après avoir lu la préface que je viens d'écrire pour le tome IX, *Poésie 2*¹ et alors que nous finissons de préparer le présent tome X, *Recherches* qui doit paraître en même temps, m'écrit, en carte découpée (*Sous l'œil...* texte de Michel Butor, photographie de Joël Leick) : « Je me demande comment vous allez réussir cette fois à retordre tout ce fil (car il y en a !), mais je suis certain d'être encore émerveillé, éperdu de reconnaissance. »

Le 29 août, prenant conscience de la chose au moment même où je l'écris, je lui réponds : « Plus votre œuvre fait une bruite de textes que les "Œuvres complètes" amassent en pluies, entraînant une complexité croissante de la composition, et plus, curieusement, cela me donne une capacité d'interprétation sans pareille pour tordre fil et filigrane en un dessin inattendu de l'Œuvre. J'espère surtout être juste avec l'écriture. »

1. Cf. Mireille Calle-Gruber, « Textes en migration, ou Quand l'ange fait le filigrane de Michel Butor », Introduction aux *Œuvres complètes* de Michel Butor (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), IX, *Poésie 2*, Paris, La Différence, 2009, p. 7-23.

Telle est la marque « Butor » : cette œuvre, elle-même expérimentale, pratiquant combinatoire et réécriture et raffinant les dispositifs aléatoires, cette œuvre est donnante : elle donne du fil à retordre à tous effets, au sens figuré comme au sens propre. Et plus elle exige, plus elle est généreuse, et partage avec son lecteur l'intelligence créatrice de ses fonctionnements. Loin de s'établir, forteresse imprenable, sur une position de savoir, de connaissances et reconnaissance, l'Œuvre-Butor est une œuvre qui se remet en jeu et se fragilise à chaque nouveau tour d'écriture. Non pas parce qu'elle doute d'elle-même mais parce que, au contraire, elle a foi en sa capacité de se *désaccorder* d'avec elle-même.

Ce *désaccord intime*, Michel Butor sait qu'il est ressource de l'écriture : une chance de renouvellement inépuisable. Une façon de scissiparité. Et que c'est ainsi la chance de l'autre, la chance qu'il y ait de l'autre : l'épreuve de l'étranger, indispensable révélateur de la salutaire dissension intérieure – cette faille au plus profond des sols de l'être.

Autrement dit, l'écrire n'est pas seul, ce n'est pas un geste isolé : c'est une *force vive*, c'est-à-dire fluctuante, relative voire versatile, qui a besoin des autres arts. L'écrire a besoin des ateliers, « L'atelier désert d'Olivier Debré », « L'atelier, la chambre de Skanipakis », ou « L'atelier de Man Ray » ; des traces (« Sur les traces de Chateaubriand à Jérusalem », « Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar »), des vagabondages « vers Victor Hugo » ou « au mausolée de Claude Debussy » et de l'« Interface » avec Georges Badin ; il a besoin du compagnonnage des artistes (« Notes au fil d'un compagnonnage » avec le plasticien Joël Leick) qui lui fournit « la forêt des sons » de la musique, l'« entrée en matière » (avec Julius Baltazar) et « les couleurs de l'inconnu » (avec Patrice Pouperon) de la peinture ; ou celles du polaroid ainsi que l'œil de la voyance photographique (hommage à Denise Colomb). Autant de lignes de failles et de forces qui ponctuent le présent ouvrage et en diversifient la portée. Asymptote, bissectrice, sécante ou tangente, ces lignes font l'impossible, ces lignes font lè-vres qui appellent « les revenants » avec Böcklin, « les survivants » avec De Chirico, « les traversants » avec Max Ernst. Les mouvements s'affichent, contradictoires : errances et déménagements, navigation et trajet pédestre, instantané et sédimentation, envol et chute. Une figure les exalte tous, celle d'Icare que Butor imagine de retour, confrontant ses ailes nouvellement repoussées aux airs les plus différents du Labyrinthe parisien, et ses rêves aux rêves des plus audacieux inventeurs et écrivains : Jules Verne, Hugo, Vaucanson, Huysmans, Montgolfier et tant d'autres que les textes citent – concert de voix discordantes et dédale textuel. J'y reviendrai.

On est loin, avec Michel Butor, du système des Beaux-Arts ; sa démarche engage une véritable polytechnie – j'allais dire pyrotechnie, tant il y a quelque chose de la dynamique du feu d'artifice : du feu *des artifices*. Et cette démarche se situe résolument du côté de la recherche. Le mot, au pluriel, s'est imposé à

l'évidence au titre de ce tome X : *Recherches* regroupe du non-groupal, réunit ce qui ne s'unit pas, rassemble *de façon informelle* et sans chercher à les assembler, 111 textes écrits, entre le début des années 1960 et la fin 2008, soit sur une durée de près d'un demi-siècle, à des titres et des sujets divers. L'organisation qui précède ci-après est minimale : c'est par catégorie de *métier* qu'ils ont été rapprochés : 26 Écrits sur la littérature ; 7 Écrits sur la musique ; 49 Écrits sur la peinture ; 8 Écrits sur la photographie, tout cela précédé de 21 Écrits sur divers sujets.

Nous n'avons certes pas fini de nous interroger sur le statut et le genre de ces textes. Ce qu'il importe cependant de noter aussitôt c'est que le lien très lâche des proximités et des séparations fait que ces 111 textes restent des électrons libres, chacun constituant un *morceau*, comme on le dit en musique. Chaque texte est unique mais pas totalité, abouti mais point clos, recueilli mais à l'écoute du dehors.

Tous ensemble, ils font une danse – une ronde, pour reprendre l'image de Matisse – autour d'un métier d'art ou entre les divers ateliers convoqués, plutôt qu'une stricte réflexion critique. Et s'il y a « théorie », c'est d'abord celle qui en grec *theōria* signifie « procession », privilégiant le défilé, la suite, la mise bout à bout. Car dans cette danse où les positions sont singulières et libres de se contredire, voisinent des élaborations raisonnées – tel le Triptyque en l'honneur de Gauguin « Quant au livre » où Butor, analysant la toile du grand tableau de Boston *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1898), dresse un état de notre rapport culturel au Livre, à l'histoire humaine antérieure à la civilisation du livre et aux nouvelles techniques de communication que l'écrivain appelle les « nouveaux idéogrammes occidentaux » – et des morceaux de voix fuguées orchestrant une véritable entreprise de déconstruction – tel « L'œil de Prague » qui se présente comme un « dialogue avec Charles Baudelaire autour des travaux de Jiří Kolář » et qui expérimente en fait un art de la désistance poétique et de la résistance politique. Les passages au détroit des techniques s'explicitent de loin en loin, lorsque « L'ORDONNATEUR » et « L'EXPLICATEUR » donnent de la voix par-dessus les phrasés du « RÊVEUR », du « CHANTEUR » et du « COMPOSITEUR » :

L'ORDONNATEUR : L'influence de Kolář sur vous ?

L'EXPLICATEUR : J'ai d'abord utilisé un certain nombre de ses procédés d'analyse dans *Illustrations II* qui lui est dédié ; les textes s'y mêlent les uns aux autres un peu de la même façon que les images dans ses collages en bandes ou lamelles. Il y a quelque chose de plus fondamental : la prise de conscience générale des possibilités plastiques de la lettre me vient de son exemple. Bien sûr, d'autres artistes m'avaient indiqué le chemin, mais il m'a apporté des confirmations essentielles².

2. Michel Butor, « L'œil de Prague », *Écrits sur la peinture*, *infra*, p. 1013.

Michel Butor réitère sa dette à l'égard des peintres et plasticiens, insistant sur l'importance pour l'écriture de ce compagnonnage avec les métiers d'art. Mais ce qui est plus neuf ici, c'est la mise en scène de l'écrivain même en « explicateur » assumant ouvertement le commentaire métatextuel en citant son propre ouvrage (*Illustrations II* en l'occurrence). Davantage : ce rôle de théoricien critique qui vient s'ajouter à la théorie-procession, se trouve mêlé à des rôles de fiction avec lesquels il dialogue, ce qui est une entorse à l'orthodoxie qui voudrait la séparation des pouvoirs. Et des genres.

Avec Michel Butor, l'alternance et la conjonction des registres, poésie, fiction métatexte, est heuristique. Des éclairages différents concomitants procurent à l'objet une pluralité vertigineuse de facettes. Ainsi, juste après les paroles de « L'EXPLICATEUR », « LE RÊVEUR » enchaîne-t-il, faisant place à la poésie :

LE RÊVEUR : ... Le ciel est tellement noir qu'il paraît blanc. Degrés, rochers. En sautant je remue des amas de poussière sèche. Tout autour, des pics ; je suis au centre d'un cratère. Le Soleil baisse, les ombres s'allongent. Je cherche la Terre et sa lumière bleue dont on m'a tant parlé. Comment puis-je supporter le froid de l'ombre, les brûlures des rayons, l'absence d'air³ ?

Le dispositif des variations de ton, de style, de lexique, offre des points d'accroche divers où exercer l'intelligence. Il y a l'intelligence sensible et l'intellectuelle, il y a l'intelligence langagière, l'inventive complicité dans les mots, et la conceptuelle qui forge des idées ; il y a les jambages lettrés de la phrase et les idéales métaphores de l'utopie. Et grâce à tous les liens et déliaisons de l'intelligence à l'œuvre, grâce à « la technique sérielle utilisée non seulement pour la construction, mais pour la déconstruction », dit « L'ORDONNATEUR »⁴, la lecture sera plus voyante et pré-voyante, car « leurs yeux ne leur serviront plus à ne point voir », dit « LE COMPOSITEUR »⁵.

Michel Butor va plus loin : dans les descriptions minutieuses qu'il fait des collages de Kolář (l'allitération, si l'on prononce le *haček* de la langue tchèque, fait la preuve de l'alchimie des corps et de leur prédestination créatrice), et de ses froissages, ce qu'il recherche et célèbre, c'est une intelligence sensuelle et émotionnelle inséparable de la « touche », du toucher de l'artiste.

Il faudra *toucher* : de la main, de l'oreille, avec le cœur et avec la pensée. C'est à ce prix que l'art, et la littérature, seront profondément critiques :

L'ORDONNATEUR : Dans les froissages, on voit davantage le travail que l'on fait subir à la citation, en quelque sorte, sa souffrance.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 1009.

5. *Ibid.*, p. 1001.

L'EXPLICATEUR : Sa jouissance aussi. Ce qui m'a d'abord frappé dans ses œuvres, c'est la manifestation de la matière même du papier ; elles m'ont fait découvrir le papier imprimé comme si je ne l'avais jamais vu, non seulement cette beauté des papiers luxueux à laquelle j'étais déjà sensible, mais celle que l'on peut extraire, presser, du plus humble journal, et cela dans l'acte même du rejet. Cette alchimie, ce renversement de l'acte de froisser, est liée à tout le problème de la poubelle dans notre société occidentale avec son fabuleux gâchis. Notre société est en quelque sorte une gigantesque machine à exclure, à condamner⁶.

En un paragraphe, on voit comment Butor tire ses diagonales : du geste le plus banal jusqu'au surplomb philosophique, grâce à la médiation de l'artiste qui *rend sensible*, arrachant le magma de nos sensations à l'indifférence et à l'indifférenciation ; rendant la pensée à l'épidermique beauté – ou laideur – du monde.

Or, si l'écrivain parvient, avec l'aide des artistes, à bouleverser (émotionnellement) et à bouleverser-modifier tous les rapports, c'est pour autant que les Muses opèrent hors du logis qui leur est traditionnellement assigné, et nous entraînent à leur suite à des débordements de territoires sans nom. Non seulement, en effet, il est indispensable que puissent interagir les différents métiers d'art – « les Muses » se convoquent au pluriel et sont plurielles, l'une n'intervient pas sans que les autres aussitôt s'en mêlent, inséparables « sœurs », c'est ensemble qu'elles « déménagent » nous dit Butor⁷ qui suit avec délices leurs excès et les folies horlogères qui chambardent tous les temps des récits –, mais surtout l'écrivain n'a de cesse de nous rappeler que le champ d'action des Muses est bien plus étendu que la sphère de l'esthétique ; ou plus exactement, que l'esthétique – *aisthēsis* : en quoi nous sommes réceptifs –, l'esthétique *touche* à tout ; elle ne se borne pas à la question du beau, elle est affaire de vie et de mort au quotidien, elle va à l'essentiel par les sentiers détournés les plus inattendus.

Travaillant ainsi de concert, confrontant leurs ateliers respectifs, les Muses deviennent les chevilles ouvrières de la recherche la plus audacieuse. Plutôt que de s'en tenir au rôle canonique qui leur fut dévolu de lointaines inspiratrices éthérées, elles sont aussi d'infatigables et intelligentes travailleuses, elles savent outrepasser leurs fonctions et passer outre les canons, lois, règles, prescriptions et proscriptions que Michel Butor leur fait jouer et déjouer.

Il y a bien plus. Passant en revue les apports technologiques, Michel Butor prend en considération l'évolution des formes littéraires lorsqu'elles sont produites par une « écriture au défi ». « La littérature, écrit-il, assiste en son propre sein à un foisonnement de nouveaux genres provoqués par l'apparition de nouveaux

6. *Ibid.*, p. 1022.

7. Cf. Michel Butor, « Les sœurs déménagent. Littérature et peinture au XX^e siècle », dans *Écrits sur divers sujets*, *infra*, p. 258-267.

“arts”, de nouvelles formes d’enregistrement et de communication. La famille des sœurs s’est considérablement agrandie. L’ancien appartement ne suffit plus⁸. » Il répertorie ainsi des hybridations donnant lieu à des arrangements inédits : livret d’opéra, adaptation cinématographique, scénario, et surtout le catalogue d’exposition que Butor pratique lui-même abondamment⁹.

Car Michel Butor *pratique*. Il ne se contente pas d’« Écrire sur... ». Il pratique la photographie¹⁰, il pratique le collage dans ses collaborations artistiques et dans ses envois épistolaires, la musique en concert où il devient récitant¹¹, la composition d’opéra¹², la réalisation cinématographique¹³ et l’écriture scénarique¹⁴, il pratique l’enregistrement audio et vidéo, le rôle d’acteur de cinéma¹⁵, bref, toutes formes d’exposition lorsqu’elles instaurent des relations nouvelles.

Qui mieux que lui pourrait dès lors déloger « les Muses » de leur appartement de fonctions canoniques et les lancer sur les routes expérimentales ?

3) ENVOI

Les sœurs ont décidé de partir sur les routes. Elles se font construire un château évolutif qui, comme un navire, passe d’un ancrage à l’autre. Leur projet désormais n’est rien moins que d’aménager l’univers. On leur souhaite bien du courage¹⁶.

Comme toujours avec Michel Butor, la plus surprenante des paraboles, en l’occurrence celle des Muses Sœurs déménageuses, se révèle d’une logique rigoureuse : hors du logis, elles deviennent des nomades jouissant de toute liberté (« un château évolutif ») ; et des voyageuses-missionnaires à la tâche exorbitante puisqu’elles visent à « Changer le monde » – projet poétique par excellence.

8. *Ibid.*, p. 264.

9. Voir la liste des « Pré-publications » en fin du présent volume : consulter également la « Table migratoire » dans *Œuvres complètes*, IX, *Poésie 2*, p. 1029.

10. Michel Butor, *Butor photographe. Archipel de lucarnes*, 2002 ; *Michel Butor : un viseur dans ma tête*, 2002.

11. Voir notamment Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971), dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), III, *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006, p. 449-542.

12. Voir notamment, parmi les collaborations avec Henri Pousseur, *Votre Faust*, dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VIII, *Matière de rêves*, Paris, La Différence, 2008, p. 927-1022.

13. On se reportera à la Filmographie de Michel Butor qui est parue dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), I, *Romans*, Paris, La Différence, 2006. Voir également la parution en DVD de trois films de Michel Butor avec le volume *Michel Butor. Déménagements de la littérature*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

14. Michel Butor, Mireille Calle-Gruber, *Le Chevalier morose*, scénario d’un film long-métrage de fiction, pour Pierre Coulibeuf.

15. Michel Butor joue le rôle de « Michel Butor » dans le film réalisé par Pierre Coulibeuf, *Michel Butor mobile*, avec Mireille Calle-Gruber dans le rôle de la visiteuse-lectrice, INA, Le Louvre et Regards Production, 2000.

16. Michel Butor, « Les sœurs déménagent. Littérature et peinture au XX^e siècle », dans *Écrits sur des sujets divers*, *infra*, p. 267.

Dès lors, les actions concertées de la littérature et des Muses constituent un art de délier la langue, les doigts, la pensée. Les 111 textes du présent volume sont en somme des cahiers d'*Études* où s'entraîner à la hardiesse des harmonies, à la virtuosité-virtualité des accords et des déchirements. Ce ne sont pas, on l'a compris, des esquisses ou des brouillons, tout le contraire. Ces pièces, très raffinées, explorant les limites et poussant les rencontres à l'extrême, sont d'une exécution rare.

De l'harmonie contre tendue

Ainsi faut-il donc considérer ces *Recherches* de Michel Butor : l'écrivain y présente, à la manière du musicien interprète-compositeur, sa *Méthode* : recueil d'études avec lesquelles s'exercer à l'apprentissage des techniques. On pense à Karl Czerny par exemple, à son pédagogique *Art de délier les doigts* écrit pour acquérir la vélocité pianistique, dont plus d'un titre pourrait être métaphoriquement transposé aux *Recherches* de Butor, comme « Mouvement des doigts en tenant la main tranquille », ou « Changement d'accord en tenant le doigt sur la même touche ». Ils ne contrediraient pas, ces intitulés, les ouvrages pédagogiques que Butor salue dans l'œuvre d'Henri Pousseur, *Flexions, Litanies, Dicté par...*, *Hermès, À travers les petits miroirs*, qu'il accompagne de la mention « (destiné aux enfants délurés)¹⁷ » et surtout la si bien-nommée *Méthodicare* de Pousseur qui est une « vaste collection tous azimuts » de morceaux, et Michel de prendre le soin de préciser : « toujours en cours de réalisation¹⁸ ».

Les *Recherches* de Butor, comme la *Méthodicare* de Pousseur ne sont pas dogmatiques. Ni normatives. Ce ne sont pas des fins en soi. Importent le chemin et le cheminement : où se mettre à l'essai, se dépasser... et chuter. Car la chute est salutaire, elle est partie intégrante des recherches et source d'inventions.

Michel Butor rappelle ainsi qu'il n'y a d'art qu'à prendre des risques et risquer de sombrer. Ce qui constitue la chance de pouvoir recommencer à faire repousser ses ailes – et à repousser ses limites. À s'élancer plus loin encore. « Je me souviens du soin avec lequel j'ai réparé mes ailes plume à plume¹⁹. »

Le motif court en filigrane : Icare est une des figures tutélaires des *Recherches* de Michel Butor. Il faut imaginer l'Icare de Butor toujours renaissant. Ainsi se présente-t-il dès l'Argument de « Icare à Paris » :

ARGUMENT

Icare, ayant survécu à l'échec de sa première tentative pour imiter le vol des oiseaux, ne se laisse pas décourager, recommence, et traversant mers et siècles, aboutit à Paris de nos jours où il rôde autour d'un lieu qui lui rappelle son Labyrinthe d'enfance et que l'on

17. Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », *Écrits sur la musique*, *infra*, p. 236.

18. *Ibid.*

19. Michel Butor, « Icare à Paris ou les entrailles de l'ingénieur », dans *Écrits sur divers sujets*, *infra*, p. 171.

pourrait appeler « le Trésor des mécaniciens », l'explore et le hante en rencontrant d'autres fantômes d'inventeurs qui s'entretiennent avec des écrivains du siècle passé ou du début de celui-ci, tous passionnés par les machines. Ils échangent ainsi leurs idées et leurs rêves dans le crépuscule du nôtre, assurant leurs audaces et multipliant musicalement leurs énergies pour nous faire passer au prochain²⁰.

Dans les textes en migration qui composent le tome IX, *Poésie 2* des *Œuvres complètes*, on voit comment se découvrent les dessins secrets à mille chambres que trace en filigrane l'ange de l'écriture²¹. Or l'ange, c'est Icare, ici, dans le filigrane des *Recherches* de Butor : un « ange » à la (dé)mesure butorienne, ange-et-démon (comme il se doit des anges !), toujours repris par le démon du voyage, mais jamais sans le labyrinthe – l'ivresse de l'ingénierie du labyrinthe et des ingénieux dispositifs qui s'en jouent.

On déchiffre. Je suis repris par le démon du voyage. La démarche. Approcher. Je me souviens d'avoir survolé mers et montagnes. La précision. Je me souviens de mon arrivée au-dessus des toits de Paris. Mais j'ai l'impression d'être toujours à l'intérieur du labyrinthe²².

Et Icare-Butor d'avouer dans un souffle : « La nuit, je prépare le nouveau Labyrinthe²³. »

On comprend la fascination d'Icare : en position instable et vertigineuse, il jouit d'être dedans-et-dehors, « à la frontière » ce lieu de toutes les curiosités et de toutes les circulations que Butor n'aura cessé de privilégier. Mais en outre, il permet d'échapper : « Pour nous délivrer de la sottise, de la prétention, du pédantisme et de la pose²⁴ », explicite Butor-Icare.

Alors, l'écrivain pourra aspirer à composer le texte impossible, à la fois raisonné et fou ; il pourra « rêver d'un texte qui soit comme une machine à écrire qui rêve²⁵ ». Autrement dit, Icare, pour Butor, symbolise le désir de tenir ensemble, indissociés, les deux sens du mot grec *tekhnē* : *technique* et *art*.

La démarche du démon, l'approche du voyage, le déchiffrement de Butor-Icare, à la fois en surplomb et dans la confusion du labyrinthe, tout cela relève du même principe : l'union des contraires, la non-résolution des oppositions. On peut parcourir l'Œuvre Butor, on constatera que les dispositifs de composition,

20. *Ibid.*, p. 147.

21. Cf. Mireille Calle-Gruber, « Textes en migration ou Quand l'ange fait le filigrane de Michel Butor », préface à *Œuvres complètes* de Michel Butor, IX, *Poésie 2*, p. 7.

22. Michel Butor, « Icare à Paris ou les entrailles de l'ingénieur », dans *Écrits sur divers sujets*, *infra*, p. 189.

23. *Ibid.*, p.188.

24. *Ibid.*, p. 161.

25. *Ibid.*

si sophistiqués, visent tous, par des biais divers, à instaurer dans le texte une tension extrême. Et que la pensée avance dans le mouvement des disjonctions, des interruptions, des retournements. Cette approche n'est pas sans rappeler les écrits des Présocratiques, en particulier les sentences d'Héraclite qui s'emploie à penser le mouvement dans la non-résolution des contraires, à considérer le vivant comme le fluctuant accord de forces oxymoriques. Tels ces fragments qui énoncent le principe de la modification :

Le même est en nous : vivant et mort, éveillé et endormi, jeune et vieux ; car ceci, se transformant, est cela, et cela, se transformant à son tour, est ceci (Fragment 88)²⁶.

Le contraire est accord, des discordances naît la plus belle harmonie et tout devient dans la lutte (Fragment 8).

C'est dans le Fragment 51, avec l'expression *palintropos harmonie*, que se trouve explicité le principe de l'union des séparés, par quoi les séparants, couplés, décuplent la puissance d'attraction des mots :

Ils ne savent pas comment le différent concorde avec lui-même.
Il est une harmonie contre tendue comme pour l'arc et la lyre²⁷.

On désigne ainsi, précise l'exégète, la traction que les cordes exercent sur le bois de l'instrument, et, réciproquement, la tension des cordes par le bois. Autrement dit, l'« harmonie contre tendue » indique un « double travail en sens contraire²⁸ » du bois et de la corde. Kostas Axelos, qui traduit *palintropos harmonie* par « harmonie des tensions opposées », met en garde contre toute réduction synthétisante de la pensée héraclitéenne : « [...] il faut parler, précise-t-il, de l'unité des contraires et non de leur identité ou de leur synthèse. [...] La dialectique d'Héraclite n'est ni celle de l'identité ni celle de la confusion : elle forme une pensée englobante²⁹. » Et d'insister sur une forme de pensée indissociable du *logos*, « exprimant le rythme de l'être universel », qui nous « conduit vers l'unité, unité jamais totalitaire »³⁰.

26. Les traductions sont de Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie. La première saisie de l'être en devenir de la totalité*, Paris, Éd. de Minuit, 1962. Je reprends également sa numérotation des Fragments, laquelle suit celle de Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, griechisch und deutsch, 3 volumes, 11^e édition, 1964.

27. Héraclite dans *Les Présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont, Daniel Delattre et Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 157-158.

28. Cf. la note p. 1237 de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade ».

29. Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie. La première saisie de l'être en devenir de la totalité*, p. 49.

30. *Ibid.*, p. 55. C'est moi qui souligne.

Cette pensée « englobante », en marche dans la langue, c'est précisément celle qui caractérise la façon-Butor. Les paysages imaginaires naissent des accouplements de mots. Ainsi surgissent les inimaginables « Paysages planétaires » dont les noms-valises – il y a l'« Alaskamazonie », « Canada cathay », la « Vietnamibie », les « Caraïbes ouralocéaniennes »³¹ – connotent une vision depuis l'œil de Dieu. C'est ce que revendique en tous points l'écrivain : écrire, c'est regarder divinement le monde.

Ou encore : Butor croise des formes différentes, superpose les modèles, comme pour « L'Embarquement de la Reine de Saba, d'après le tableau de Claude Lorrain », où l'écrivain conjugue des protocoles hétérogènes et contradictoires : le tour descriptif de la peinture ; le tour narratif faisant le récit du voyage de la reine de Saba vers la sagesse de Salomon ; le souffle de la légende qui enjoint de lire ce qui ne peut être que *lu*, c'est-à-dire déchiffré avec lenteur, à coups de c'est-à-dire ; le principe sériel du chant-refrain ; la formule aphoristique qui crypte les trente énigmes pour l'épreuve du roi, trente qui portent trente réponses « suggérées », par ordre alphabétique, trente qui sont des mots-rébus – *rebus quae geruntur* : là où il y a des choses qui se passent.

Tout ainsi demeure mystère pour nous, lecteurs, contraints de croire sur paroles. Car Butor, qui reprend le motif biblique, chapitre 10 du premier *Livre des Rois* dont s'est inspiré Le Lorrain : « La Reine de Saba entendit parler de Salomon et vint pour l'éprouver par des énigmes³² », et qui annonce :

Aidé par quelques autres interprétations de ce thème illustre, je me suis efforcé d'animer la vision du peintre et de la poursuivre jusqu'à la disparition des navires derrière l'horizon³³,

Butor souffle ensuite, à chaque scansion, en guise de « solution », un mot qui renvoie au domaine de l'écriture et de l'art. Ainsi : « artificiel », « auteur », « code », « écriture et espace », « interface », « langage » ou encore la série « matériau », « matériel », « matière » et jusqu'au dernier qui est « preuve », les mots-rébus opèrent un indéfinissable déplacement de la lettre et de l'esprit. Et même lorsqu'ils sont repris dans la chaîne d'arpentage de la syntaxe et régis par les principes de la grammaire, on ne parvient pas encore à maîtriser tous les effets de ces mots.

Du récit de la reine de Saba, le lecteur ne connaît que le tangage et le roulis, les bas et les hauts ; tout y est affaire de perception (*aisthēsis*) et d'épreuve. Un voile toujours en dévoile un autre. Les mots-voiles révèlent la mise en œuvre d'une mécanique de la phrase et une physique scripturaire. L'écriture fait les poches au

31. Michel Butor, « Entre les vagues », dans *Écrits sur divers sujets*, *infra*, p. 129-131.

32. *Premier Livre des Rois*, 10, 1.

33. Michel Butor, « L'Embarquement de la Reine de Saba », dans *Écrits sur la peinture*, *infra*, p. 906.

lexique, lui extorquant toujours plus de sens que ce qu'on escomptait. Ainsi, « l'embarquement » devient-il une métaphore : le livre de Michel Butor est un navire sous voiles partant à la recherche des énigmes de la langue et du monde. Michel Serres, à propos de Jules Verne, en décrit parfaitement les phénomènes :

Imaginez comment fonctionne un navire sous voiles. Il n'est qu'un immense réseau d'équilibres de forces, toujours rompu, toujours repris, entre l'ensemble des vecteurs appliqués à chaque point vélique et ceux qui résistent, par le lest et la quille. Imaginez pourquoi un vaisseau roule et tangue. Par un équilibre de forces, toujours rompu, toujours repris, entre la force d'Archimède et le poids de la charge, avec changement de point d'application et couple de rappel³⁴.

Michel Butor s'emploie à ménager, par la composition de fragments hétérogènes, le contraste des « points véliques » et des points de résistance. Où l'écriture se fait machine à lectures fabuleuses, embarquée vers la promesse des lumières – « *derrière l'horizon*³⁵ », comme le relève précisément Michel Butor, d'entrée.

Le parler rama

Le principe de l'« harmonie contre tendue » et de la « pensée englobante » qu'elle procure, offre aux *Recherches* de Michel Butor un autre dispositif notable : le *texte-panorama*. Il se trouve magistralement opérant dans « Alporama », le premier morceau du présent volume. D'abord publié sous le titre « Alpes³⁶ », le texte pointe, avec le néologisme forgé sur « panorama », une exigence exorbitante. Un désir d'exorbitation.

« Panorama » est un mot qui concerne la peinture : il désigne le « spectacle constitué par un vaste tableau circulaire peint en trompe-l'œil et destiné à être regardé du centre ». Est donc mis en jeu le rapport des éléments entre eux, le jeu de la focalisation, et les effets ainsi *construits* d'une illusion optique. Le mot, composé du grec *pan* et *orama* « vue », implique que l'on peut contempler « de tous côtés ». La trace que l'on en trouve chez Balzac, dans *Le Père Goriot*, est fort intéressante du fait de l'essaimage langagier que relève l'écrivain :

La récente invention du Diorama, qui portait l'illusion de l'optique à un plus haut degré que dans les Panoramas, avait amené dans quelques ateliers de peinture la plaisanterie de parler en *rama*... Eh bien, *monsieur* Poiret... comment va cette petite *santérama*³⁷ ?

34. Michel Serres, *Jouvence. Sur Jules Verne*, Paris, Éd. de Minuit, 1974, p. 107.

35. Michel Butor, « L'Embarquement de la Reine de Saba », dans *Écrits sur la peinture*, *infra*, p. 906.

36. Michel Butor, « Alporama ou le tarot des cimes », *Écrits sur des sujets divers*, *infra*, p. 25-80.

37. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Gallimard, coll. « Folio », p. 80. L'italique est dans le texte.

À partir de Balzac, la simplification de « *orama* » en « *rama* » étant devenue l'usage, quelques mots ont été créés comme « cinérama », « technirama », « télérama » (Grand Larousse). C'est donc dans le sillage de Balzac et de son « parler en *rama* » que s'inscrit « l'alporama » de Butor.

Une architecture textuelle particulièrement complexe fait le construitrama de Michel Butor, organisé de tensions en tous sens et en toutes langues. Ainsi l'horizontalité des lignes continues est-elle bouleversée par des passages en citations (au titre de « Sites », référant aussi bien à la nomenclature de la géographie qu'à celle de l'informatique), cependant que d'autres passages apportent une réflexion sur la construction en cours d'ouvrage, passages eux-mêmes interrompus par des morceaux d'« hommage à de grands parcours dans les Alpes » (au titre de « Stèles » : de Jean-Jacques Rousseau, Horace-Bénédict de Saussure³⁸, Victor Hugo et Arthur Rimbaud, référant aussi bien au lexique de l'histoire, de la mémoire qu'à celui d'une géologie des sols et des langues de l'imaginaire).

Ce faisant, Butor dépasse largement l'exercice de la simple description : parce que tout fait signes et tout est signe d'histoire, sur terre, sous terre et dans le ciel ; et parce que notre langue est pleine de langues dont la grammaire nous demeure étrangère.

L'histoire de la Terre est mise à nu dans les écorchements de la montagne. On voit les sédiments des époques différentes se superposer, énorme texte mystérieux dont les fossiles sont les hiéroglyphes malmenés que déchiffrent patiemment les paléontologues. La nomenclature qui s'est imposée peu à peu à ceux-ci, susceptible encore certainement de bien des bouleversements, permet de donner une impression d'empilement et d'ancienneté, avec le sentiment que l'on se met à parler une langue étrangère dans la nôtre, toute l'histoire et la géographie de cette discipline y étant ainsi projetées, avec des références non seulement à l'Allemagne avec le postdamien, le coblencien, l'eifélien, mais à l'Angleterre au Pays de Galles avec les doubles *l* en initiales à l'Amérique, et même à la France avec l'autunien, l'hauterivien, le lutétien, etc.³⁹.

Chez Butor, en fait, « Alporama » c'est *languerama* : la mise au jour par l'écriture des trésors de la langue et de sa puissance cryptique, mais à condition que soit donnée chaque fois la règle du jeu, en l'occurrence celle de la « Cartomanie⁴⁰ » qui fait contrepoint à la cartographie, et qui met en œuvre le fabuleux feuilletage des cartes du tarot, de ses couleurs et arcanes majeurs.

Pour finir, c'est à Lug, ancien dieu gaulois, « le dieu polytechnicien⁴¹ », précise Butor, qu'il est fait appel ; Lug, qui est aussi le dieu du lieu qui a nom Lucinges, village où réside Butor, Lug est « le mainteneur des jeux. Il jongle avec les an-

38. Rappelons cette autre croisée : Michel Butor, devenu Professeur à l'Université de Genève, habite un moment un studio rue Horace-Bénédict de Saussure.

39. Michel Butor, « Alporama ou le tarot des cimes », *infra*, p. 34.

40. *Ibid.*, p. 42.

41. *Ibid.*, p. 75.

neaux des rencontres olympiques⁴² ». Et voici qu'au détour d'un tour narratif où Butor décline ses identités plurielles, Lug croise le mythe d'Icare dont il se révèle être la figure originaire :

Lug est aussi surnommé l'oiseleur. Nombre de spécialistes estiment aujourd'hui qu'il est à l'origine du mythe de Dédale et d'Icare. Vraisemblablement c'est sur un de ses anciens sanctuaires qu'a été édifiée à Paris l'église Saint-Martin-des-Champs, intégrée maintenant au Conservatoire national des arts et métiers. Il est considéré comme l'inventeur des instruments à vent, lesquels ont tous été conçus d'abord comme des appeaux pour attirer les hommes cachés sous des plumes⁴³.

Dès lors arrive, tout logiquement, l'ultime avatar d'Icare aux ailes amovibles : celles du deltaplaneur ou du parapentiste.

Après avoir bien tournoyé au long des falaises, on dépose ses ailes, son deltaplane ou parapente, dans les vestiaires du transept⁴⁴.

Géographie, géologie, généalogie : tels sont les fils de filiations et de transmission artistique qui tendent à l'extrême le trajet de Lug-Icare à Butor.

Tout est cantique

Que ce soit les Écrits sur la musique, sur la peinture, sur la littérature, la photographie ou sur des sujets divers, les déménagements des Muses semblent indiquer la même chose : faire œuvre d'écriture, c'est en révéler la matière *cantabile* ; c'est aimer les mots, faire jouer l'échelle chromatique et « l'excitation prosodique⁴⁵ » que les textes entretiennent par leur mise ensemble. C'est, pour Butor, la meilleure façon de s'exposer aux mutations : retenir, capter ce qui, chez l'autre, fait chanter et vibrer autrement la langue.

C'est la faculté, comme le dit Paul Celan, de se rendre en *poème* à l'autre, le surgissement du phrasé allant à la rencontre d'une œuvre ressentie et aimée, laquelle donne la capacité de faire œuvre à son tour.

Le *Cantique*, qui n'est pas répertorié dans le canon des genres littéraires, désigne cependant une forme d'expression lyrique. On se souvient notamment que le cantique catholique trouve un renouvellement de sa forme chez Racine et Fénelon, et que le « *carol* » (Noël) anglais devient, avec Milton en particulier,

42. *Ibid.*, p. 76.

43. *Ibid.*, p. 77.

44. *Ibid.*

45. Michel Butor, « Éloge de la machine à écrire », *Répertoire IV* (1979), dans *Œuvres complètes*, III, *Répertoire 2*, p. 437.

un genre littéraire. Michel Butor intitule son *Écrit sur Matisse* : « *Cantique de Matisse*⁴⁶ » et ouvre une voie d'écriture inexplorée : ni essai sur la peinture, ni critique d'art, ni biographie de peintre, la méthode revendique l'écart (il dit « l'adaptation ») voire le récit apocryphe. Ce n'est pas « la vie », mais la vie racontée, performée, visionnée. C'est la vie rêvée. La vie en peinture et en mots.

Tanger, plonger.

C'est un baptême dans la lumière qui, dans les meilleurs moments vient de partout, réfléchi par les murs et les yeux. Comme beaucoup d'autres à cette latitude, c'est un pays où les ombres sont bleues, la nuit est bleue, le rouge même devient bleu, où l'idée que le sang est bleu, celui des nobles et des veines, devient miraculeusement vraisemblable, où tout l'arc-en-ciel se lave dans le bleu de la continuité, de la permanence, de l'obstination, de la résistance. Les choses et les gens font peau neuve malgré toutes les éruptions dans les rayons mobiles de la rose des vents.

[...]

Tanger, voyager.

Si l'on continue vers l'ouest on accompagne la course du Soleil, on retarde la tombée de la nuit comme le savent bien les usagers actuels des compagnies d'aviation. On peut s'installer dans le crépuscule au-delà des nuages dont on admire au-dessous de soi le flamboiement. On peut rester comme Moïse à contempler de loin la terre promise, ici les îles des bienheureux, à s'en approcher mentalement jusqu'à ce qu'on soit capable de faire enfin le voyage avec profit, d'aller jusqu'à Tahiti pour dialoguer avec Gauguin sans faux-semblant⁴⁷.

Alternant « je » et « il », l'écriture règle le diapason, d'entrée elle tend son arc qui est un arc-en-ciel, entre les matériaux élémentaires et la crypte allégorique, prend ensemble, dans la découpe-je qui n'est pas identificatoire, Butor-la-littérature et Matisse-la-peinture. Butor ne parle pas *de* Matisse : il parle Matisse, il parle le Matisse – ou le Delacroix, ou le Rembrandt – il le parle comme on parle le chinois ou « l'autunien, l'hauterivien, le lutétien ».

Michel Butor ne parle jamais si bien de soi que lorsqu'il parle l'autre ; alors il se révèle par un effet de lecture à double entente. Comme dans ces refrains au nom de Matisse :

Je me suis toujours méfié des maîtres, mais je les ai passionnément interrogés, et l'on trouvera leurs leçons dans toutes mes audaces.

Je me suis toujours méfié des récits d'autrui, mais je suis parti sur leurs traces. [...]

46. Michel Butor, « *Cantique de Matisse* », *Écrits sur la peinture*, *infra*, p. 633-649.

47. *Ibid.*, p. 638.

Je me suis toujours méfié de la littérature, mais je ne l'ai pas seulement illustrée, je l'ai soigneusement, amoureusement recopiée, et l'on en trouve l'émerveillement dans mes thèmes⁴⁸.

Michel Butor rejoint ici profondément l'artiste pour quoi la relation d'amour est indissociable de l'œuvre d'art. Matisse ne cesse de le redire : « le rapport c'est la parenté entre les choses, c'est le langage commun ; le rapport c'est l'amour, oui, l'amour. Sans ce rapport, sans cet amour, il n'y a plus de critère d'observation, donc il n'y a plus d'œuvre d'art⁴⁹ ». Conséquemment, et suivant la leçon du « fauve tranquille », Butor va entrelacer audacieusement son *Chant de Matisse* (par et pour Matisse), avec les formules du *Cantique des cantiques* : « Que tu es belle, Marguerite, ma fille ! Tes dents sont un troupeau de brebis tondues qui remontent du bain⁵⁰. »

Michel Butor en somme demande asile à l'autre : il habite les versets bibliques, les noms de tableaux, il squatte les phrases du peintre. Ainsi faisant, il donne sa langue à l'énigme de la peinture. Lui offre ce qu'elle ne peut faire : « parler ». Avec les variations et reprises du Poème, il cueille les visions qui remplissent les fenêtres de Matisse ou qui composent la scène des Croisés à Constantinople, il convoque celles qui ouvrent une voie de lumière au centre de la toile du Lorrain. Il fait venir le dehors dedans, le paysage avec l'espace de l'intime, l'ekphrasis avec le spectre des sensations. Butor se fait peintre avec le peintre, il se fait Butor avec Matisse. Avec Delacroix, etc.

Dans le passage par l'atelier du peintre, les Muses deviennent autant d'Hespérides, ces Nymphes gardiennes paradisiaques. Et les fragments textuels de Butor, qu'il agence à la manière des papiers découpés de Matisse, ouvrent des échappées vers le Jardin des Hespérides – puissance heuristique de l'assemblage disjonctif.

Les *Recherches* de Butor le montrent de façon récurrente : la lecture critique est une chaîne vivante de transmissions : il y va de l'empathie. Le texte, chaque fois, fait une figure de danse – avec Matisse ou Delacroix, avec Victor Hugo, Arthur Rimbaud ou Édouard Boubat. Butor danse-avec.

Butor-Icare et le bleu du ciel

Au fond, les recherches de Butor-Icare conduisent inlassablement à essayer de rapporter un échantillon du bleu du ciel. À l'enseigne d'Horace-Bénédict de Saussure dont Michel Butor cite l'expérience : comparative, spectrale, renversante. Cherchant « un moyen de rapporter, pour ainsi dire, un échantillon du ciel

48. *Ibid.*, p. 636 et p. 646.

49. *Henri Matisse à André Verdet*, 1952, dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 253.

50. Michel Butor, « Cantique de Matisse », *Écrits sur la peinture*, *infra*, p. 635.

du mont Blanc », écrit Horace-Bénédict de Saussure, « j'avais teint avec du bleu d'azur ou du beau bleu de Prusse des bandes de papier de seize nuances différentes depuis la plus foncée que j'avais marquée numéro 1, jusqu'à la plus pâle marquée numéro 16. J'avais pris, sur chacune de ces bandes, trois carrés égaux, et j'avais ainsi formé de ces nuances trois suites parfaitement semblables entre elles ; je laissai l'une de ces suites entre les mains de M. Senebier à Genève, l'autre à mon fils à Chamouni, et j'emportai la troisième. À midi du jour où j'étais sur la cime, le ciel au zénith de Genève paraissait de la septième nuance ; à Chamouni entre la cinquième et la sixième, et sur le mont Blanc, entre la première et la seconde, c'est-à-dire tout près du bleu de roi le plus foncé⁵¹ ».

L'expérience du nuancier (celui de Butor, aussi bien, organisant ses bandes de textes différents), permet de mesurer la perte de mesure des mouvements d'Icare lequel, en pleine ascension vers la cime, a soudain l'impression d'aller vers le noir du gouffre. Où Horace-Michel-Icare, et les lecteurs à leur suite, apprennent qu'on peut n'être pas seulement précipité vers le bas : on peut tomber aussi vers le haut.

Tombant sur le papier, la goutte d'encre têtue aura creusé au cours d'une vie tout l'Œuvre-Butor. Le volume ici des *Recherches*, espace central, donne à voir le Butorama.

M. C.-G.

51. Michel Butor, « Alporama ou le tarot des cimes », *Écrits sur des sujets divers*, *infra*, p. 78.

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*.

Ouvrage publié avec le concours de la Région Île-de-France.

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