

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

XI

IMPROVISATIONS



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

LES FRÈRES DE PLUME DE MICHEL BUTOR

Comme moi, la ligne cherche sans savoir ce qu'elle cherche...

Henri Michaux, *Aventures de lignes*

Des censures sont tournées par les changements de genre, de discipline, de technique. Les passages de la gouache à l'aquarelle, à l'encre, des pinceaux aux doigts, sont parallèles aux passages des textes de rêverie aux textes de voyages, de réflexion, de science. La liaison entre genres littéraires et picturaux, leur tressage, permet de forcer d'autres serrures.

Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*

Après avoir pratiqué la critique sur tous les tons et l'avoir inscrite au répertoire des écrivains, après avoir procédé à la critique d'une certaine critique universitaire par le biais du « génie du lieu » et des langues, et s'être essayé à l'essai dans les pas de Montaigne, jusqu'à faire de l'exercice d'école une école du rêve, avoir exercé la critique d'art par le poème, la musicale par la récitation, la littéraire par le collage citationnel, après avoir provoqué, en somme, le grand chambardement des genres et des styles, Michel Butor invente pour la critique littéraire une forme inédite qui s'inspire de la musique : *l'improvisation*.

Ainsi publie-t-il, pendant une quinzaine d'années – en une série de cinq livres comme d'habitude – *Improvisations sur Flaubert* (1984), *Improvisations sur Henri Michaux* (1985), *Improvisations sur Rimbaud* (1989), *Improvisations sur Michel Butor* (1993), *Improvisations sur Balzac* (1998). Avec la particularité que ce dernier ouvrage se décline en trois tomes, aux titres autonomes : *Le Marchand et le Génie. Improvisations sur Balzac I ; Paris à vol d'archange. Improvisations sur Balzac II ; Scènes de la vie féminine. Improvisations sur Balzac III*. De l'harmonie d'une même approche choisie, aux ajustements de l'hétérogène singularité de chaque œuvre et de la pluralité des mondes qui la compose, ainsi se sont écrits les

ouvrages qui constituent ce onzième et avant-dernier volume des *Œuvres complètes* dont on a gardé l'enseigne méthodologique : *Improvisations*. Car ne plus spécifier, c'est induire que la démarche est extensible à d'autres auteurs, et de fait, il reste à décrypter plusieurs enregistrements des cours dispensés par Butor, dont un Zola, qui attendent transcription et réécriture pour être publiés... On a choisi, ici, un ordre un peu différent de celui de la parution des livres, afin de mieux faire apparaître, dans la chronologie des cours et arrangements textuels, les affinités et les filiations.

Qu'est-ce donc que des « improvisations » en littérature ? Le mot comporte plusieurs sens, désignant l'apport conjugué de divers gestes. Il s'agit d'abord, dans tous les cas de figure, d'une relation de transmission orale par l'enseignement universitaire. Michel a tenu des cours ou des séminaires sur ces auteurs, principalement à la faculté des lettres de Genève où il était Professeur titulaire depuis 1974, mais aussi, à l'occasion, dans les universités étrangères qui l'invitaient régulièrement. Préparées avec soin par des lectures et des relevés de citations, ces interventions sont loin d'être improvisées. Mais ce que privilégie celui qui professe, c'est *la parole* : Butor prononce ses cours dans une intense concentration, sans conférence écrite, sans notes. Il a voulu conserver la parole vive, portée sur une phrase alerte, et qui alerte. La marque de cette fabrique orale dans les livres des *Improvisations*, c'est un rythme, de larges plages de textes lus alternant avec un commentaire incisif, des enjambées d'un motif à l'autre et l'émergence de structures – distribution du temps et de l'espace, rôles, personnages – que soulignent le jeu des intertitres et, plutôt que quelque thèse à défendre, l'étoilement des thèmes interprétés.

Il dit de ses cours :

J'avais préparé, évidemment, mais je ne lisais jamais de notes. J'arrivais avec le livre que j'allais commenter ; dans ce livre, j'avais glissé un certain nombre de petits signets, pour me guider. Un cours, pour moi, c'était toujours un voyage d'une citation à une autre. Des sortes d'escaliers¹.

Le sens musicien d'*Improvisations* est bien sûr le plus patent. Il pointe trois aspects à la fois : non plus la solitude de l'écrivain mais les actions coordonnées d'un ensemble orchestral ; la contrainte d'un modèle (motif, œuvre ou auteur...) ; la liberté de détours singuliers. En somme, un *jouer avec*, dans tous ses attendus et inattendus. C'est dire qu'il s'agit de faire éclater l'écriture de l'individualité et de la possession auctoriale pour revendiquer le droit aux variations sur un thème donné. Butor n'a-t-il pas écrit : « À partir de la cinquantaine, si les choses ont un peu marché, on écrit de plus en plus en collaboration. Autre aventure² » ?

1. Michel Butor, *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p. 242.

2. *Ibid.*, p. 102.

C'est bien plus qu'un droit à l'interprétation ; il y va, comme l'étrange exercice où le jazz excelle, d'une liberté de création sous contrainte : joindre et disjoindre sa voix. Ou encore, comme Matisse qui fait arriver ses « Jazz-formes » par inversions, permutations, renversements, façon d'« écrire avec des ciseaux », de « découper à vif dans la couleur³ ».

Si bien que ces *Improvisations sur* – Flaubert, Michaux, Rimbaud, Balzac – sont tout autant les improvisations *de* Butor. Et *sur* Butor. De la lecture du commentateur au texte commenté, la relation critique est transitaire et paradigmatique, toujours en cours de modifications. Davantage : c'est grâce à l'entremise de l'autre que Butor *revient à lui*. Ou plutôt : c'est toujours l'autre qui fait mon portrait, pense-t-il, et tirant leçon de l'expérience, il écrit, en effet, en toute logique, pour le quatrième volume : *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, qui est le plus autobiographique. Et le plus composite : commencé comme une autobiographie intellectuelle, il se mâtime d'histoire littéraire, de commentaires de textes, de fragments de cours en Suisse et à l'étranger (« La Modification présentée aux Chinois »), d'atelier d'écriture, et pour finir, il atteint le surplomb d'une philosophie générale de l'écriture. Au titre de « Changer la vie », Butor confie à l'écrivain la tâche du « loisir actif » : transformer en profondeur le langage, les genres littéraires, les mentalités. Pour ce faire, dit-il, il est « obligatoire de [...] se tailler des îlots de liberté. L'écrivain doit être capable de se fabriquer une différence comparable à celle dont le peintre jouit dans son atelier, ce qui est fort difficile⁴ ». Et Butor, portant sa réflexion à toutes conséquences, de conclure à la nécessité de maintenir une « région carnavalesque permanente⁵ » :

Ce que nous pouvons chercher de plus en plus aujourd'hui, c'est de persuader aux administrations et gouvernements que notre société ne fonctionne pas bien, qu'ils ne fonctionnent pas bien, qu'il est essentiel de chercher et préparer autre chose, donc faire passer cette idée qu'il convient d'instaurer une sorte de région carnavalesque permanente, de respecter le plus possible toutes ces activités des peintres, musiciens, écrivains et savants⁶.

Ainsi, alors que *Improvisations sur Michel Butor* va du particulier à l'universel, les *Improvisations sur Flaubert / Henri Michaux / Rimbaud / Balzac* tissent, sur le métier où la navette court de l'œuvre-autre au lecteur-écrivain précipité à chaque instant en soi hors de soi, un texte de plus en plus inextricable et singulier. Son principe ? celui du papier révélateur : « Le miroir nous montre le visage que

3. Henri Matisse, « Jazz et les papiers découpés », dans *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, [1972] 2004.

4. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor* (1993), *infra*, p. 1187.

5. *Ibid.*, p. 1188.

6. *Ibid.*, p. 1188.

voient les autres, le papier celui que nous leur cachons, et nous cachons⁷. » C'est, en tout point, le principe du *rêve réfléchi* qui est à l'œuvre. Ainsi, dans « À propos de *La Tentation de saint Antoine* » : « Antoine rêve qu'il est Antoine. Le rêve se réfléchit. [...] Antoine rêvant qu'il est Antoine nous montre que le personnage auquel nous commençons à nous identifier est lui-même en voie d'identification. Le lecteur s'aperçoit alors qu'il rêve qu'il est Antoine⁸. »

Généalogies de l'écriture.

Le critique surprend, donc : prend par-dessus et par surprise. Contre la doxa universitaire, il vérifie les hypothèses para-doxales – celle, par exemple, de la non-interruption d'écriture chez Rimbaud, ce qui prend le contre-pied de la vulgate. À l'enseigne de la manière Michaux, liant les genres, les disciplines, les techniques, Butor sait que sa lecture « permet de forcer d'autres serrures⁹ », de tourner les censures, de donner voix à « un autre bâillonné¹⁰ ». La vocation du critique, dès lors, est celle d'un découvreur et le livre, par excellence, « l'arrachage d'un voile¹¹ » ainsi que Michel Butor l'affirme « à propos » de *Salammbô*.

Par ses lectures, on le voit, l'écrivain capte des règles de l'art. Il rencontre chez ses confrères d'élection des affinités de pratiques autant que de sentiments ; il note des effets de texte autant que des affects du sujet. Il explore : la surface qui se double, feuillette, se creuse avec les ratures. Il fraternise : sous la maîtrise virtuose des sonorités et des rimes, entend l'accent provincial de l'enfant Rimbaud¹² ; la fantaisie toujours¹³, l'étymologie et l'hallucination de mots pour lesquels, dit-il, « il faut bien que l'orthographe ou la sonorité joue des tours¹⁴ ». En fait, pour Butor, il importe de *ne plus cacher la main* qui travaille¹⁵. C'est par le biais de la picturalité de *L'Éducation sentimentale* qu'il explicite ce principe, rapprochant Flaubert de Monet et l'opposant au « lisse » d'Ingres chez qui « on n'arrive plus à savoir comment cela a été fait » :

Chez le peintre impressionniste, la main se montre, s'exalte, et nous avons toujours le sentiment de voir deux choses à la fois : non seulement ce que la peinture représente, mais aussi la peinture elle-même¹⁶.

7. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 992.

8. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 45-46.

9. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 992.

10. *Ibid.*, p. 993-994.

11. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 98.

12. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 179.

13. *Ibid.*, p. 192.

14. *Ibid.*, p. 191.

15. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 117.

16. *Ibid.*, p. 117.

De même quant à Rimbaud :

Le poète est traversé par quelque chose sur quoi il a peu de contrôle, mais sur quoi il doit essayer d'avoir le plus de contrôle possible. Rimbaud assiste à l'éclosion de sa pensée au moment même où il écrit¹⁷.

Telle est la voie-biffure qu'emprunte la critique butorienne, une critique-Équateur : la plus périlleuse, la plus exaltante qui soit, multipliant les bouleversements de soi aux autres, de soi à soi. Être à l'Équateur, c'est se tenir au point critique : point de retournement, de réversibilité. C'est le vacillement généralisé des savoirs de l'être-au-monde.

Équateur [...] ligne imaginaire qui divise le monde en deux parties, ligne à l'occasion de laquelle certains événements astronomiques se renversent. [...] C'est une sorte d'horizon invisible. On traverse l'Équateur, on le longe, on le suit mais on ne le voit pas. Son passage peut servir de symbole mais à tout franchissement de frontière, à toute incursion de l'autre côté du décor, des apparences, du masque, à la communication entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intérieur du corps et celui de la chambre, et celui de la ville, symbole de tout ce qui va permettre l'exploration¹⁸.

Le passage d'Équateur symbolise le vacillement généralisé des savoirs de l'être-au-monde, lequel se trouve, par suite, continuellement dans une relation d'enseignement – au sens où l'entend Rimbaud dans sa lettre à Izambard que cite Butor :

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon et
Nargue aux inconscients qui ergotent sur ce qu'ils ignorent
tout à fait !
Vous n'êtes pas Enseignant pour moi.

Pour que cette relation soit vitale et que l'enseignement soit véritablement *Enseignant*, il faut un écrivain ou un artiste de génie qui enseigne à voir ce qu'on ne voit pas. C'est ce qu'affirme Butor dans les *Improvisations sur Balzac*, à propos du « chef-d'œuvre inconnu » de Frenhofer qui est une toile où « on voit qu'il y a quelque chose que l'on ne voit pas¹⁹ ». Et Butor de citer Proust dans *Jean Santeuil*, parlant de Monet : « Peindre ce qu'on voit, c'est très bien, mais peindre ce qu'on ne voit pas, c'est encore mieux²⁰ ! »

17. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 198.

18. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 920.

19. Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *infra*, p. 349.

20. *Ibid.*, p. 349.

Dès lors, se faire voyant, faire que je soit autre en ce lieu transitoire de l'écriture où le sujet s'égaré pour mieux saisir, devient l'injonction majeure pour Michel Butor : celle d'une extrême passibilité qui rend capable de se faire pécheur avec le pécheur, femme avec la femme, écrivain avec l'écrivain. C'est, aux yeux de Michel Butor, le privilège qu'offrent la littérature et les arts.

Avec les *Improvisations*, il forge donc ses outils d'écrivain au feu des précurseurs, cherche dans la lecture de ces frères de plume un enseignement qui lui soit congénial. Pour cela, il importe que la lecture-écriture procure « la distance [qui] joue le rôle d'un filtre²¹ ». Il explicite le mécanisme à propos de Rimbaud pour qui « il est indispensable de quitter Charleville, et au bout de quelque temps de quitter Paris. L'Abyssinie est l'image sur la Terre d'un lieu loin de tout, le pays abyssal, et si l'on part si loin, c'est pour pouvoir regretter les lieux de son enfance, qui demeurent horribles si on y demeure²² ».

On croirait entendre la plainte de Butor écartelé entre la haine de Paris et son attraction (*Où, le génie du lieu 2*). Le voyage dans l'œuvre de *ses autres* fonctionne comme le départ rimbaldien : un départ de soi. La recherche d'une forme de vérité de soi, à travers filtres, frontières, voiles de fumée. *Aletheia*. « Pour pouvoir dire la vérité sur Paris, il faut faire un immense détour, avoir au moins tenté l'ascension de la montagne du Cœur à la croix de l'Équateur et de la ligne de partage des eaux²³. »

La critique est voyage au pays abyssinien : au plus loin, dans la création des autres. Et toutefois au plus près par le détour-retour de la pratique littéraire qui agit comme autant d'invisibles équateurs du moi. Et comme un fabuleux boomerang.

Prises dans la perspective du regard butorien, formant son horizon, les œuvres de Flaubert, Michaux, Rimbaud, Balzac, revêtent une unité, présentent des intersections. Leur lieu commun : c'est Butor. Ou plutôt une certaine définition butorienne de la littérature. Abyssale. Les quatre auteurs ainsi liés, forment une constellation. Sous ses auspices, émergent les mythes qui ont donné naissance à celui qui signe « Michel Butor » : Rimbaud est son enfance littéraire ; Michaux la maturité, Flaubert est son double ; Balzac son bon et son mauvais génie. C'est avec eux qu'il faut lire *Improvisations sur Michel Butor*. Il exerce la voyance avec Rimbaud, travaille les matières de rêveries avec Henri Michaux, l'imitation de l'écriture avec Flaubert, il ausculte les maladies de la société avec Balzac.

Les *Improvisations* pratiquent une critique sans appareil : point de notes de bas de page, point de références bibliographiques, de mention de pages, de médiations critiques ou théoriques. Bien que ces études aient été prononcées dans le cadre institutionnel de l'Université, Butor s'affranchit des protocoles et explique, dans une note finale de *Scènes de la vie féminine* (« Note sur l'absence de notes »), qu'il refuse l'extraction-expulsion du texte. Il préfère chevaucher les phrases,

21. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 229.

22. *Ibid.*, p. 229.

23. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 926.

monter les textes à cru, le commentaire émane d'une voix personnelle, le rapport aux œuvres s'inscrit dans l'intimité d'une lecture. En fait, jamais ne sont dissociées lecture et écriture : une parité s'instaure entre commentateur et commenté. Le critique intervient *en pair* et non de seconde main. Il se donne ainsi les moyens d'arracher la littérature à la gestion, au commerce et à la consommation. Débarrassé des codes de l'érudition, Butor joue directement des cordes textuelles, trouve les plus sensibles, trouve d'autres doigtés, tire des tonalités différentes, apporte un éclairage inédit. Au sujet de Flaubert le bourgeois, Butor prend soin de noter que, pour ce rentier, « la littérature était, en dehors de toutes questions de vente, un luxe sacerdotal²⁴ ». L'institution classe, instaure des hiérarchies, fausse le langage. Butor choisit d'opérer hors classification, d'exercer une « lecture-rumination », une « écriture-rature », de façon à faire du livre « un ermitage²⁵ ». Et il aborde *La Comédie humaine* de Balzac par sa composition « en six ensembles comme six cercles » comparable à *La Divine Comédie*, ce qui place les représentations de la société entre enfer et « poussière de paradis ».

Du fait de ces libertés prises avec les normes institutionnelles, les improvisations critiques réalisent un étonnant métissage. Les textes s'entrelacent, interprété-interprétant, au point que lorsque la citation s'étire et le commentaire s'insère bref, contenu et contenant semblent s'inverser : tout se passe comme si Flaubert, Rimbaud, Michaux, Balzac, *contenaient déjà la voix de Butor...* Bref, dans ce jeu des proportions et des places qui passent la mesure, l'essai critique devient une écriture à double pupitre, comme celle de Bouvard et de Pécuchet au terme de leurs aventures.

Ainsi, plus que jamais, Michel Butor, qui rejoint ici les thèses de Starobinski selon quoi la « relation critique est une relation vive », instaure une *critique dialogique*, c'est-à-dire non plus écrite « sur » mais écrite « avec ». C'est une critique d'écrivain, une critique qui n'oublie plus qu'elle écrit. Qu'elle fait œuvre à son tour, puisqu'il n'y a ni primauté originaire ni secondarité, et qu'écrire relève peu ou prou de l'art d'accommoder les restes : d'une lecture, ou d'une bibliothèque. Il précise, dans *Improvisations sur Flaubert* :

Un ensemble de citations peut constituer une œuvre ; découper un paragraphe à l'intérieur de Descartes ou de Leibniz, et le mettre en relation avec un paragraphe pris chez tel ou tel auteur de vulgarisation du XIX^e siècle, cela constitue une intervention considérable dans ce texte classique²⁶.

Là est toute la différence. Parce que Michel Butor soustrait le commentaire à son handicap d'éternel second, il expose au lu et au su de tous des opérations jusque-là clandestines : le concours ou même la surimposition, et par suite le brouillage, des voix ; la concurrence des fragments dans le montage ; la chirurgie

24. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 133.

25. *Ibid.*, p. 44.

26. *Ibid.*, p. 148.

du texte, ses découpes, greffes et transplantations. Il opte pour le choix que fait Flaubert, « précurseur » une fois encore, chez qui il déchiffre une détermination fondamentale : remplacer « une littérature drogue, une littérature de pharmacien [...] par une littérature de médecin²⁷ ». Les gestes de Charles Bovary deviennent ainsi emblématiques des gestes de l'écrivain : une lecture amphibologique, à double entente, s'impose vite ; métaphore et métatexte sont très efficaces :

À ce médecin paresseux, proie des pharmaciens parce qu'il est presque l'un deux, et à cette littérature paresseuse qui va nous cacher la vérité, s'opposent une médecine vigoureuse, vertueuse, orgueilleuse, et la littérature qui lui correspond [...]. Le passage de l'écriture horizontale à l'écriture verticale est une manifestation de la transformation de l'écrivain Flaubert dans la perspective de cet idéal superpaternel, médical et chirurgical. Il va constituer un corps de phrases sur ce lit ou cette table d'opérations qu'est la page blanche. À l'intérieur de ce corps, ou de cette âme, il va trancher, recoudre. Il transforme le lecteur en chirurgien²⁸ [...].

En somme, le texte du commentaire ressortit aux mêmes opérations que le texte commenté : mise ensemble, déplacement, mise en regard. Si bien que, analyser les fonctionnements du texte de Flaubert c'est, d'un trait, faire montre dans le texte de Butor de ces fonctionnements mêmes.

Les *Improvisations* éclairent mieux que toute déclaration la poétique butorienne, ce vers quoi se projette l'œuvre : l'expérience des limites. *À la limite*. La stratégie consiste à créer des marges dans le texte étudié – des marges de manœuvre pour le lecteur – plutôt que d'imposer une autorité professorale. « Mes livres, répond-il à Didier Eribon lors d'un entretien, ne se présentent pas comme un corps de doctrine mais comme un réseau de points liés. [...] Il s'agit de créer une marginalisation et de laisser au lecteur la possibilité de rangement qui va lui permettre de s'opposer aux pièges de ceux qui usent du pouvoir²⁹. » Michel écrit donc des livres qui se construisent dans les marges d'autres livres. Parfois même dans les marges « d'autre chose que la littérature : la peinture, la musique³⁰... ».

Avec Michaux, faire l'expérience des limites.

Tel est le cas de Henri Michaux pour qui peinture, prise de drogue, voyages ethnographiques sont des moyens systématiques d'exploration de l'imaginaire. Les quatre écrivains des *Improvisations* sont des marginaux, et Butor avec eux,

27. *Ibid.*, p. 80.

28. *Ibid.*, p. 94-95.

29. Michel Butor, « Voir Butor en peinture. Entretien avec Didier Eribon » (1982), dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire (1956-1996)*, vol. III (1979-1996), sous la direction d'Henri Desoubaux, Paris, Joseph K éditeur, 1999, p. 171.

30. *Ibid.*, p. 113.

même les plus bourgeois comme Flaubert et Balzac, car la littérature a la faculté de sonder « la vie abyssale » en chaque être. Chacun, selon sa manière, poursuit l'aventure jusqu'au point extrême où *paradis* voisine avec *enfer*. L'oxymore fascine Butor. Il voit dans le séjour de Rimbaud en Abyssinie « une navette entre Aden et Harar » c'est-à-dire, ajoute-t-il, « si nous prononçons ces deux noms comme les Anglais, entre Éden et Horreur » : « La ville d'Aden pour Rimbaud est une superposition du Ciel et de l'Enfer³¹. » Cependant qu'il relève dans les ouvrages de Michaux une constante semblable : « Pour transformer le monde en paradis, il faut réaliser un mariage du ciel et de l'enfer³². »

En désignant ainsi sa généalogie littéraire, Butor n'en fait pas un panthéon mais de la matière à écrire. Avec les *Improvisations*, il expose les textes qui le font écrire et la recherche d'une confrérie – frères de plume et de rêveries. Et sans doute Henri Michaux qui prend *Plume* pour nom fictionnel ne peut-il qu'être un proche de Butor l'Égyptien au nom d'oiseau parent de l'ibis-Thot.

Il y a davantage. Les textes auxquels se consacrent les « improvisations » sont non seulement ceux qui font écrire Butor, mais ils justifient *le fait d'écrire* qui est « l'action par excellence ». Dès lors, c'est une véritable « morale du style » que partage la confrérie de plume. Flaubert, dit Butor,

estime, dans le fond de sa retraite, que l'écriture est l'action par excellence. [...] Toute l'activité d'autrui doit pouvoir se comprendre par rapport à cette activité éminente. L'écriture n'est pas une activité suffisante, mais elle peut, si elle est menée suffisamment loin, servir de modèle pour toute activité ; elle a une valeur normative. Ainsi, les remarques de Flaubert sur l'écriture et le style, c'est-à-dire ce travail ascétique d'enfoncement, ce voyage vertical dans la correction, constituent un traité de moralité supérieure³³.

La critique littéraire telle que Butor la pratique exhibe donc non seulement l'écriture propre mais l'aventure déterminante qu'est *toute* écriture.

Cette conception d'un travail dans le partage et le passage requiert une véritable ascèse, et point de domaine qui s'en exempte. L'œuvre est relancée par le hors-(d')œuvre et l'articulation critique fait chaîne de transmission plurivoque et équivoque. Ainsi de Michaux : « Il arrive à parler des peintures ou aquarelles de Klee comme si c'était lui qui les avait produites. Il regarde par-dessus l'épaule de Klee la main de celui-ci qui trace une ligne aventureuse, cette main qu'il fait sienne ; et nous regardons par-dessus l'épaule de Michaux sa main qui devient la nôtre³⁴. »

31. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 262.

32. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 998.

33. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 29 et 43-44.

34. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 993.

Avec Flaubert, prendre un bain de langue.

Une critique qui *passé la main*, qui « lit par-dessus l'épaule » : façon de dire que la lecture se tient du même côté que l'écriture. Façon d'affirmer qu'il y va d'une certaine identification et d'affinités électives. Butor le critique ne refuse pas la réaction privée, la comparaison, l'emploi de la première personne. À propos du romantisme livresque d'Emma Bovary, par exemple, il intercale à deux reprises sa propre expérience, d'abord quant à la lecture de *Paul et Virginie* : « Dans la maison de campagne où j'allais passer mes vacances et mon enfance, il y avait une vieille lanterne magique avec des verres anciens parmi lesquels se trouvait précisément l'histoire de *Paul et Virginie*. J'ai aussi subi l'attraction et l'illumination de cet ouvrage³⁵. » Ensuite, à propos du déchiffrement, dans une auberge, des assiettes peintes représentant l'histoire de Mlle de La Vallière :

Dans mon enfance, il y avait aussi de belles assiettes illustrées chez les grand-mères ou les tantes. En mangeant le dessert on voyait apparaître progressivement l'image. Une série particulièrement excitante représentait des rébus. Une fois qu'on avait enlevé le voile de la crème sur l'image, cette image même était le voile du texte. On trouvait la solution de l'autre côté de l'assiette³⁶.

Un voile toujours diffère la prise ; il faut passer de « l'autre côté » (et du côté de l'autre) : belle leçon d'herméneutique. Butor-citant ne s'absente ni ne « s'abolit dans un objet et une méthode³⁷ » : cette lecture dans le dos de l'autre – écrivain ou assiette –, épousant sa perspective mais non sans l'acuité du recul, est pour lui la position d'un sujet *partagé*. Il prend le risque d'immixtion et de mixité en faisant fond sur une bivocalité qui, pour demeurer telle, ne doit ni s'abolir à l'unisson, ni se déchirer dans le discord des confronts. « L'Œuvre, dit Starobinski dans *L'Œil vivant*, je dois la faire parler pour lui répondre³⁸. » Tout réside en effet dans le « faire parler ». Et peut-être est-ce la plus grande nouveauté des improvisations butoriennes que cette part d'invention d'une critique qui joue (de) la distance. Se demande à quelle distance parler ? à quelles distances *en* parler ? périssant d'un coup le débat du « qui parle ? » au profit de la question de la portée. Découvrant que l'œuvre donne au sujet-lisant une *assiette* inconnue. À déchiffrer. À faire parler. Dès lors, écrit Butor, il y faudra un poète, car « seul le poète peut être suffisamment contrebandier³⁹ » pour dépasser les frontières de nos mondes mentaux.

35. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 82.

36. *Ibid.*, p. 82.

37. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 78.

38. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 28.

39. Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, *infra*, p. 960.

Tous les mots déménagent, saisis d'altérité. L'aquarelle de Michaux est moyen de pleurer « à langue perdue⁴⁰ », l'invention de sa phrase à pictogrammes et plus tard l'étude des peintures schizophréniques sont façons de la faire sortir de ses gonds. « Imitation » prend le sens de mouvements textuels incalculables, à l'enseignement de Flaubert dont Butor note, dès *La Tentation de saint Antoine*, que « notre lecture est une imitation de l'écriture au sens médiéval du terme, non plus imitation de Jésus-Christ mais de cet antéchrist secret, prudent. Notre lecture doit imiter les mouvements fondamentaux de l'écriture⁴¹ ». Mais il retient aussi, à l'autre extrémité du livre, la leçon de *Bouvard et Pécuchet* : l'écriture n'est qu'imitation. L'art de l'écrivain, c'est le travail de la citation. Les deux bonshommes « se remettront à la copie à la fin du livre, mais un immense chemin aura été parcouru, toute la distance qui sépare le cliché de la citation⁴² ».

Bouvard et Pécuchet deviennent ainsi emblématiques de la création dialogique : leur dualité leur donne la parole. Pour désigner ce geste de re-création, Butor emprunte à Marcel Duchamp le mot « miroirique ». Le geste consiste à sauver « tout le texte ancien en nous en découvrant l'envers⁴³ ». Ce sont les derniers mots de l'ouvrage : Butor lecteur-écrivain de Flaubert passe le témoin à son lecteur, lequel renversant la situation, prend le relais...

En fait, ce qui passe dans les *Improvisations* de Michel Butor n'est pas très éloigné de ce qu'André Breton recherche dans *L'Amour fou* : il s'agit de « rendre conductrices des régions qui ne l'étaient point et de produire des éclairs ». Ces passages antipodiques – conduction/inversion – que l'on trouve dans les *Génie du lieu* ainsi que dans la poésie de Butor, il est plus inattendu de les rencontrer dans la lecture qu'il fait de Balzac.

Avec Balzac, lire l'envers de la société.

C'est dans *Scènes de la vie féminine*, troisième tome des *Improvisations sur Balzac* que la démarche de Butor est la plus saisissante : il y montre comment les personnages de femmes dans les romans de Balzac sont les figures les plus « conductrices ». Après avoir noté que la Révolution a transformé la condition féminine et les aspects de la féminité, lesquels ne sont plus conformes à l'image de l'Ancien Régime, Butor va s'attacher à faire apparaître comment le romancier, attentif à la multiplication des espèces sociales, a compris que ce phénomène était démultiplié chez les femmes et a inventé de nouvelles lignées, ou séries, dans la société. Ce n'est pas sans fascination que l'on assiste alors au travail de la combinatoire butorienne à l'œuvre dans la lecture des romans balzaciens. Dans une société

40. *Ibid.*, p. 986.

41. Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, *infra*, p. 44.

42. *Ibid.*, p. 149. Ce sont les derniers mots du livre.

43. *Ibid.*, p. 156. Ce sont les derniers mots du texte.

stable, argue-t-il, « à chaque espèce d'homme correspond une espèce de femme et une espèce de décor⁴⁴ ». Mais avec le bouleversement post-révolutionnaire, tout se complexifie : chaque catégorie féminine peut être mariée à de multiples catégories masculines. « On peut donc dire que chez Balzac le nombre des espèces féminines est le carré de celui des espèces masculines⁴⁵. »

Cette lunette d'approche fouriériste appliquée à la lecture de Balzac fait découvrir à Butor des espèces d'un genre extraordinaire. Il les répertorie, chapitre après chapitre : « les modèles » ; « les poseuses » ; « les épistolières » ; « les courtisanes » ; « les femmes-écrivains » ; « les régentes » ; « les reines-mages ». Davantage : trouvant sous la « virilité extérieure » de Balzac une sensibilité féminine – il dit : « une féminité cachée pour qu'il puisse développer ces discours féminins⁴⁶ » – il relève au fil de ses romans des figures ambivalentes : telle la femme-écrivain qui réunit les « deux génies », masculin et féminin ; tels encore la pseudonymie de l'écriture (« l'efféminé » et les « hommes manqués »), le génie androgyne (« le fameux hermaphrodite littéraire »), ou encore le personnage parfaitement réversible de Séraphîta/Séraphîtüs, tantôt angélique femme tantôt angélique homme qui clôt, tel un point d'orgue, la lecture de *La Comédie humaine*.

Le plus extraordinaire est de voir soudain le monde balzacien que l'on croyait convenu, grouiller de signes secrets, de sociétés secrètes et de figures féminines qui permettent de passer d'une société à une autre : d'en déchiffrer les divers langages. De sorte que, si pour Balzac-vu-par-Butor, le monde est un cryptogramme à déchiffrer, les femmes, voyantes, passeuses, géniales, en sont *la combinaison*. Le truchement. Et si le monde n'est pas le bon, dit Butor-faisant-parler-Balzac, et s'il y a l'autre monde à chercher, ce sont ces figures féminines, véritables corps conducteurs, qui y porteront ; car les femmes chez Balzac sont en relation avec *l'envers* de la société.

C'est ainsi que Butor, qui ne perd jamais le fil de sa démonstration même lorsqu'il a l'air de faire de grands détours, termine magistralement le dernier volume des *Improvisations* – dernier à ce jour, car il semble que *Improvisations sur Zola* soit en cours de transcription... – en bouclant la boucle sur Flaubert, le premier, et en ouvrant sur l'envers féminin du monde :

Les sept péchés capitaux deviennent aussi positifs que chez Flaubert. Le génie féminin se faufilant de l'autre côté du décor est capable d'opérer un renversement des valeurs et de découvrir que ce que les hommes croyaient contradictoires, et Balzac en premier, peut-être ne l'est pas, qu'il y a d'autres voies vers la renaissance et le Paradis⁴⁷.

44. Michel Butor, *Scènes de la vie féminine. Improvisations sur Balzac*, *infra*, p. 768.

45. *Ibid.*, p. 768.

46. *Ibid.*, p. 774.

47. *Ibid.*, p. 898.

C'est donc à un autre lexique, une autre syntaxe, bref une autre langue – « féminine » – que rêve Butor dans le dos de Balzac, pour changer de monde.

Rimbaud ou le rêve de littérature.

Ce rêve d'un langage nouveau, et féminin, c'est aussi, on l'a reconnu, le rêve de Rimbaud.

Depuis toujours Butor est habité par la même image de Rimbaud, qu'il formule ainsi : « le fantôme de l'enfant marcheur ». Dans *Hallucinations simples*, il écrit : « Le fantôme de l'enfant marcheur l'accompagne caché dans son ombre en sifflant des airs de la Commune ou en lui rabâchant quelques-uns de ses vers nouveaux ou chansons qu'il n'arrive plus à retrouver exactement⁴⁸. » Or, appeler dans l'écriture le fantôme de Rimbaud, c'est garder au poète tout son mystère, ses secrets, sa merveilleuse monstruosité ; c'est se tenir du côté du mythe et de la vie rêvée c'est-à-dire du côté de la littérature. Il y aura donc, dans les improvisations de Butor, le Rimbaud de Charleville et celui d'Abyssinie ; le signataire des lettres « aux siens » et celui des lettres à Alfred Bardey ou à Ilg ; le Rimbaud de la Commune et le « marchand passionné » dont témoigne Maurice Riès, lequel était un fournisseur de son *general store*. Il y aura Rimbaud à Marseille, amputé d'une jambe, rêvant de son fantôme à la jambe articulée qui sillonne sans trêve Aden et le Harar... Michel Butor a lu les lettres de Rimbaud à sa sœur Isabelle alors qu'il est à l'hôpital, et la lettre d'Isabelle à sa mère, le 28 octobre 1891, depuis Marseille où elle ne quitte plus son frère mourant. En voici le dernier paragraphe :

Les médecins, d'ailleurs, ne viennent presque plus, parce qu'il pleure souvent en leur parlant et cela les bouleverse.

Il reconnaît tout le monde. Moi, il m'appelle parfois Djami, mais je sais que c'est parce qu'il le veut, et que cela rentre dans son rêve voulu ainsi ; au reste, il mêle tout et... avec art. Nous sommes au Harar, nous partons toujours pour Aden, et il faut chercher des chameaux, organiser la caravane ; il marche très facilement avec sa nouvelle jambe articulée, nous faisons quelques tours de promenade sur de beaux mulets richement harnachés ; puis il faut travailler, tenir les écritures, faire des lettres. Vite, vite, on nous attend, fermons les valises et partons. Pourquoi l'a-t-on laissé dormir ? Pourquoi ne l'ai-je pas à s'habiller ? Que dira-t-on si nous n'arrivons pas au jour dit ? On ne le croira pas sur parole, on n'aura plus confiance en lui ! Et il se met à pleurer en regrettant ma maladresse et ma négligence : car je suis toujours avec lui et c'est moi qui suis chargée de faire tous les préparatifs⁴⁹.

48. Michel Butor, *Hallucinations simples* (1986), dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VII, *Le Génie du lieu 3*, Paris, La Différence, 2008, p. 560.

49. Isabelle Rimbaud, Lettre du 28 octobre 1891.

De cette lettre bouleversante, Butor a tiré une prose poétique au titre d'*Hallucinations simples* :

12) Phrases

Il contemple la jambe articulée, en examine toutes les pièces. Parcourant le pont du navire lors du second voyage, le faire sonner de ce talon insensible à toute morsure, mais qu'il faudra garder des termites et du feu. Tout ne va-t-il pas repartir ? Une autre jambe, et des bras aussi. Et pourquoi pas un cœur de métal, une soufflerie de bois, se nourrir de charbon ou de pétrole, et même des appareils pour remplacer les yeux, les narines, plus sensibles et plus sûrs, un sexe mécanique pour fonder l'autre race, une bouche de cuivre pour parler l'autre langue⁵⁰.

Survivant d'airain, tenace fantôme de phantasmes indestructibles, tel est Rimbaud multipliable, renaissant de ses cendres, se rêvant renaissant, que la poésie de Butor réinvente en prenant son souffle à la « Lettre du Voyant » dont on entend l'écho. Rimbaud mutant, androïde, inventeur fabuleux s'inventant de toutes pièces !

Le Rimbaud de Butor est, en somme, à l'opposé du Rimbaud de Mallarmé : il ne s'est pas « opéré vivant de la poésie » mais, pour notre contemporain, il n'a cessé d'opérer par tous les moyens et en toutes conséquences, une habitation poétique du monde. Il a fait : l'impossible.

L'hypothèse de Michel Butor est qu'il aura fallu les désenchantements (je ne dis pas : désenchantements) de l'abyssale Abyssinie pour qu'il y ait des enfantements sans fin – où l'Abyssinie est évidemment métaphorique de tous les voyages-dépaysements de Rimbaud. L'hypothèse est que Rimbaud n'a jamais cessé d'écrire, et que le fil de phrase dont il tisse les lettres de sa Correspondance ou les rapports pour la Société de Géographie, est un fil de soi... Les perspectives de la filiation littéraire se dessinent : à Butor, Rimbaud donne le pas, le pas de la marche prosodique. Mais aussi le « pas », le « non » du refus : l'exil par quoi le poète, Butor y insiste dans les *Improvisations*, ne sera « multiplicateur de progrès⁵¹ » qu'en « survivant comme marginal conscient et organisé, marginal volontaire, qui va vivre dans la société tout en n'étant pas de la société actuelle, vivre au monde tout en n'étant pas du monde, thème théologique qui revient comme beaucoup d'autres⁵² ». Cette poétique et cette éthique de l'écart, Butor y est d'autant plus sensible chez Rimbaud que ce sont les principes mêmes qui habitent son œuvre, lui qui a toujours écrit à l'étranger, loin de

50. Michel Butor, *Hallucinations simples* (1986), dans *Œuvres complètes*, VII, *Le Génie du lieu* 3, p. 737.

51. Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871.

52. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 203.

Paris (« j'ai fui Paris »... leitmotiv de *Transit*⁵³), se tenant « à l'Écart⁵⁴ », à la frontière, privilégiant la position *borderline*...

Ainsi, depuis plus d'un demi-siècle dans l'Œuvre Butor, les mêmes traits de plume disséminent et cristallisent, à l'enseigne de « Rimbaud », un portrait-fantôme de la littérature : c'est le nom d'un certain rêve de la littérature. Dès longtemps, Michel Butor aura compris qu'on écrit pour *veiller sur le rêve*, et non pour reconstituer Rimbaud. Et que l'écriture qui monte la garde ne pourra être que d'une fidélité au-delà de toute fidélité. Fidèle aux infidélités de la « force d'écart » poétique, elle devra passer outre.

OUTRE-HARRAR

Frère au très loin je tourne
depuis des années sournoisement
autour de ton ombre gardée
farouchement par des spécialistes
dont tu aurais détesté la plupart

Ce qui m'a mené en maint continent
déserts ou forêts villes ou sargasses
nullement à la recherche de tes traces
mais d'un lieu pluriel d'écoute et de vision
d'où poursuivre ta tentative

Stoppée par le sort après tant d'avatars
malgré tous les soins et préparations
communique-moi ta force d'écart
et ce silence à l'intérieur de tous les mots
dont la mort ne pourra qu'augmenter le pouvoir⁵⁵.

« Outre-Harrar » est ici la métaphore de l'extrême et le paradigme de tous les pays inexplorés, espace d'inscription d'un « lieu pluriel d'écoute et de vision / d'où poursuivre ta tentative ». La forme des *Improvisations* rejoint ici les tentatives et « exercices » de l'essai à la Montaigne dont nous avons pu explorer ailleurs les différentes pesées dans des ouvrages antérieurs de Butor⁵⁶ ; elle serait comme le dernier avatar de l'« *exagium* » philosophique.

53. Michel Butor, *Transit A / Transit B. Le Génie du lieu 4* (1992), dans *Œuvres complètes*, VII. *Le Génie du lieu 3*, p. 28-417.

54. C'est l'adresse de Michel Butor.

55. Michel Butor, « Outre-Harrar » dans *L'Horticulteur itinérant* (2004), dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), XII, *Poésie 3*, Paris, La Différence, 2010.

56. Voir Mireille Calle-Gruber, « Les bonheurs de l'essai », dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), II, *Répertoire 1*, Paris, La Différence, 2006.

En fait, si « ce silence à l'intérieur de tous les mots », Butor l'appelle « Rimbaud », si « Rimbaud » est le nom du rêve de la littérature, c'est parce qu'il a été capable de la seule fidélité à soi qui soit possible : *Rimbaud-infidèle-à-Rimbaud*. On comprend dès lors pourquoi il y faudra tous les spectres : c'est l'innombrable contradictoire figure des « rétractations » (ainsi les désigne-t-il) que Butor cherche à faire jouer ; c'est l'imprévisible et donc l'*improvisable* « Rimbaud » qui constitue le corpus.

Pour autant, il ne s'agit pas de tomber dans l'illusion de l'exhaustivité. Tout le contraire. Pour Butor, Rimbaud est une injonction toujours renouvelée de pluralité. La figure du poète est multipliable à l'infini parce qu'il ne cesse d'y avoir à son endroit du *manque-à-lire*.

Ce manque est dû, d'abord, à la disparition de certains textes, confiés dans des lettres à ses destinataires et cités par Verlaine notamment. De même pour la correspondance d'Éthiopie dont certaines pièces ont été détruites. Il y a aussi les projets inaboutis : « En Abyssinie, il a l'intention d'écrire un grand livre d'ethnographie pour l'illustration duquel il fera venir l'appareil photographique. C'est donc l'adieu à une période de sa vie, à une esthétique, mais pour en annoncer une autre⁵⁷ », conclut Butor. À la bi-partition d'une biographie divisée entre une période d'illuminations et une période obscure, Michel Butor oppose le brouillage des commencements et des fins.

L'énigme cependant ne tient pas à la seule contingence. Il y va du retrait et du secret constitutifs de l'écriture poétique. Relisant le passage célèbre de la lettre du 5 mai 1871,

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène,

Butor le traduit ainsi dans *Improvisations* : « C'est que la poésie dépasse l'individu, que la pensée et les inventions ont quelque chose d'atmosphérique⁵⁸. » Il retient donc chez Rimbaud l'événement absolu de l'écrire, immédiat, hors sujet, hors tout. Disant « atmosphérique », il souligne le « ça arrive », comme un coup de force de la nature, un coup d'écriture. Événement encore, cette image que Butor ne cessera de retisser dans le filigrane de ses improvisations : « Si le cuivre s'éveille clairon... » Ici advient l'inexplicable, l'illisible. Le miracle de la matière faite transport ; le miracle du poète qui se fait instrument de musique, jouant, travaillant sur lui-même. Michel Butor en tire toutes les conséquences : l'évène-

57. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 230.

58. *Ibid.*, p. 198.

ment des images dans la langue prophétise le poète : « Rimbaud considère qu'il est sacré poète. Ce n'est pas de sa faute. [...] Un beau jour il s'est réveillé clairon, violon⁵⁹. »

De même, dans *Le Bateau ivre*, Butor voit la prémonition du devenir-Rimbaud : le texte, écrit-il, est un « autoportrait prophétique puisqu'il deviendra lui-même un bateau ivre, parcourant les mers jusqu'à Java, avant de s'enfoncer en Afrique tout en continuant à balayer maintes fois le détroit d'Aden⁶⁰ ». Quant au poème *Les Chercheuses de poux*, il devient l'emblème du « poète démanqué par tout ce qu'il ressent et assume⁶¹ ».

Les nuances que Butor apporte au portrait à l'emporte-pièce du « génial poète » sont d'importance : il est sensible au travail sur soi, à l'effort que fait Rimbaud pour déchiffrer ce qui s'est écrit à son insu, la capacité de juger l'écrit et de se « rétracter ». Contre la légende établie, il s'attache à signaler qu'il n'y a pas rupture, la rupture du commerçant donnant congé au poète, mais qu'il y a eu des retraités successifs. Il relève la lettre à Demeny datée de juin 1871, où Rimbaud prie celui-ci de « brûle[r] tous les vers que je fus assez sot pour vous donner » et qui est, écrit Butor, la première « tentative d'autodafé ». « De même, poursuit-il, la *Saison en enfer* sera la rétractation d'une période de sa vie, celle de son aventure avec Verlaine, et cette fois l'autodafé symbolique en présence de sa famille, s'il est interprété par celle-ci comme l'équivalent de cette rétractation, est en réalité aussi avec l'abandon chez l'imprimeur une rétractation de cette rétractation⁶². »

Il est une autre difficulté de lecture, aujourd'hui, et non des moindres puisqu'elle est poïétique, qui touche les textes de Rimbaud : notre ignorance des états de la langue française, du dialecte d'Ardenne, de l'accent provincial, ignorance que Butor nous découvre en nous donnant une magistrale leçon d'écoute prosodique. Ainsi, dans les strophes d'*Ophélie*, note-t-il que Rimbaud rime « autant pour l'œil que pour l'oreille⁶³ ». Or, pour nous, « lys » et « hallalis » ne riment pas à l'oreille. Pas plus que dans la dernière strophe « tu cueillis » ne rime avec « lys », sauf à ne pas faire entendre l'*s* de « lys » et à prononcer le *l* de « cueillis » comme on le faisait encore dans les parlers ruraux au début du XX^e siècle. La lecture de Butor, révélant ainsi l'accent du terroir, est révélatrice de l'exceptionnelle « qualité de l'artisanat » des vers de Rimbaud. Il fait entendre, à travers une versification très maîtrisée, des accents sauvages d'une étrange audace. Butor insiste : Rimbaud, déjà, devine « de quelle façon on peut rendre au mot "poète" tout son sens étymologique d'artisan, de travailleur⁶⁴ ».

59. *Ibid.*, p. 199.

60. *Ibid.*, p. 209.

61. *Ibid.*, p. 222.

62. *Ibid.*, p. 209-210.

63. *Ibid.*, p. 179.

64. *Ibid.*, p. 191.

Or le poète que dessine Butor est un « Voyant » d'un genre inhabituel. Écartant la proximité avec les voyantes et les cartomanciennes que Breton conserve au mot, il privilégie le verbe « voir » : « Le poète est le contraire d'un endormi ou d'un aveugle. À plusieurs reprises revient le verbe "s'éveiller". Le grand songe, c'est l'union du jour et de la nuit⁶⁵. » Cet accueil inconditionnel à l'altérité entraîne une passibilité extrême. C'est ainsi que la fameuse recommandation de Rimbaud : « se faire l'âme monstrueuse ; à l'instar des *comprachicos*, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage⁶⁶ », est reprise par Butor sur l'air du « Être le *comprachico* de soi-même⁶⁷ ». Magnifique et terrible formulation – puisqu'elle fait référence au roman de Victor Hugo *L'homme qui rit* et à la mutilation infligée par les voleurs d'enfants à leurs victimes dont ils fendent la bouche jusqu'aux oreilles, les défigurant de la grimace du rire le plus poignant –, la formulation retrouve l'exigence du travail sur soi, sur sa propre peau. Le poète est l'archet *et* le violon, souffrance jouissance. Il doit être semblablement *et* le *comprachico* et Gwymplaine...

Il se transforme lui-même en Gwymplaine, se fend la bouche jusqu'aux oreilles, ce qui donne le rire même des trois poèmes de la lettre. Il s'implante des verrues sur le visage, non pour gagner de l'argent [...] mais pour savoir ce que c'est que d'avoir des verrues, devenir capable de parler pour celui qui a des verrues⁶⁸.

Le commentaire de Michel Butor est parfaitement bouleversant, surtout parce que cette hospitalité à l'altérité fait aussi le portrait des textes de Michel Butor. C'est le portrait notamment qu'en fait Jean-François Lyotard : « il y a à la fois cette passion pour l'altérité, pour l'*autre* voix, et l'exigence de faire tenir quand même : faire tenir ensemble. De l'amour et de la raison⁶⁹ ».

Il faut prendre le mot dans son plein sens : *ratio* : compte. Car dans la langue nouvelle du poète voyant (« Trouver une langue⁷⁰ »), le nombre et l'harmonie sont les garants de la traductibilité qui « permettra au monde de prendre vraiment la parole⁷¹ ».

Telle est, aux yeux de Michel Butor, la dynamique qui aura habité non seulement Rimbaud mais tous les frères de plume convoqués dans les *Improvisations* : arraisonner le monde comme on le fait d'un navire, examiner son état, la nature de sa cargaison, l'identité du personnel et des passagers... Pour désigner cet amour de

65. *Ibid.*, p. 200.

66. Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871.

67. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 200.

68. *Ibid.*, p. 200.

69. Jean-François Lyotard, dans *Les Métamorphoses-Butor. Entretiens avec Mireille Calle*, Québec/Grenoble, Le Griffon d'argile/Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 65-67.

70. Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871.

71. *Ibid.*

l'arraisonnement, Butor reprend à son compte le mot de Rimbaud : « philomathie ». C'est Verlaine qui passe le mot, Verlaine rapportant de Rimbaud ses « goûts d'enfance vers une générale "philomathie", grand mot qu'il affectionnait⁷² », et rangeant sous ce terme non seulement la curiosité de l'adolescent pour les mathématiques qui, « tout en l'effrayant [...] l'attiraient par leur précision divine⁷³ », mais également « l'ardeur de savoir », « l'amour de voir du nouveau », « les extraordinaires escapades de son esprit ». Butor fait ainsi le portrait du poète en philomathe, et ce jusque dans son désir de trouver femme et d'avoir un fils, désir qui obsède les lettres écrites à Harar : « L'issue était proche, la porte vers une autre vie dans cette vie, le grand voyage avec une épouse et un fils, l'enseignement philomatique, le vrai début, le vrai départ⁷⁴... »

Michel Butor reçoit donc l'héritage philomatique de ses frères de plume : il sait qu'il doit, pour veiller sur le rêve de la littérature c'est-à-dire pour laisser que la littérature rêve, demander des comptes aux textes, leur faire rendre raison suffisante. C'est ainsi sans doute que s'est imposé à lui *le mobile*, la forme du mobile littéraire par laquelle il a rompu avec le genre du roman. En français, « mobile » a le double sens de « raison » et de « mouvement »⁷⁵ ; et les objets constitués d'éléments à l'équilibre instable qu'on appelle tels, entrant en mouvement sous l'action du souffle de l'air, est une référence esthétique et philosophique pour Butor. Dès 1962, on se souvient qu'il signe un texte poétique, *Cycle*, sur 9 gouaches de Calder⁷⁶.

Une fois de plus, Butor est fasciné par la conjugaison de « savoir » et de « voir nouveau », ce qui donne à l'écrivain-modèle des allures de personnage à la Jules Verne – c'est Rimbaud en « Cyrus Smith de *L'Île mystérieuse* » – et fait du voyage la chance d'un génie du lieu et des langues où s'efforcer de réaliser « l'idéal du sauvage savant [...] qui recommence à lui seul toute l'histoire de la civilisation⁷⁷ ». Bref, au détour des pages d'*Improvisations*, on sent l'extraordinaire adhésion de Butor à toute entreprise poétique capable d'aller jusqu'au bout de nos mythologies d'enfant, et de passer de l'autre côté – à l'envers – du miroir miroitant de la réalité.

Je ne sache d'autres lecteurs qui ont eu comme Butor l'audace de réunir des écrivains aussi différents que Flaubert et Rimbaud, que Balzac et Michaux, ou de rapprocher la Correspondance d'Abyssinie du texte des *Illuminations*. Ce qui le

72. Paul Verlaine cité par Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 175.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*, p. 280.

75. Voir Michel Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962), dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), V, *Le Génie du lieu 1*, Paris, La Différence, 2007, p. 111-419. Voir également la Préface à ce volume : Mireille Calle-Gruber, « Un art de chiffonnier. À la découverte des géographies littéraires », p. 7-24.

76. Michel Butor, *Cycle. Sur 9 gouaches d'Alexandre Calder*, La Hune, 1962, repris dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), IV, *Poésie 1*, Paris, La Différence, 2006, p. 71-78.

77. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, *infra*, p. 266.

pousse ainsi, c'est ce goût du travail de la langue par quoi il voit naître sous ses yeux une « sorte de nouveau français » avec la venue d'un « obscurcissement du code⁷⁸ » et d'un lexique neuf...

Chaque livre de Michel Butor opère telle une chambre noire où se révèle le portrait très singulier d'une écriture littéraire. Il ajoute aux probables lectures de Rimbaud, de Balzac ou de Flaubert, sa propre bibliothèque, et cumule ainsi « la vigueur narrative à la Tacite » dont se souvient « l'ancien champion de vers latins⁷⁹ », la « puissance de dépaysement » de *Salammbô*⁸⁰, les contrées imaginaires du *Pays de la magie* de Henri Michaux⁸¹, le délire verbal des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel⁸². C'est dire que « Rimbaud » est ici le nom de la figure hyperbolique d'écrivain et de ses voyages dans une langue hallucinogène. Au bout du compte, tout se tient, tout communique ; les évolutions de l'arabesque portent les pas d'une quête. Pour Butor, c'est la quête du Grand Œuvre. Le Devenir-Œuvre en vérité, reprenant à son compte l'injonction de la sagesse orientale : « Meurs et deviens⁸³ ! »

L'Œuvre-Butor enseigne que, pour aller de l'autre côté du monde, il faut ne pas cesser d'organiser des caravanes de textes – de somptueuses caravanes que les guetteurs signalent⁸⁴ marchant vers les villes et les phrases qui poussent au milieu du désert. Là, auprès des frères de plume, dans une langue sans commune mesure, tremblante de tous ses potentiels, commencent à émerger non plus les traits du jeune singe mais l'extraordinaire portrait du poète en philomathe.

M. C.-G.

78. *Ibid.*, p. 280.

79. *Ibid.*, p. 277.

80. *Ibid.*, p. 272.

81. *Ibid.*, p. 272.

82. *Ibid.*, p. 272.

83. Johann Wolfgang von Goethe, *Le Divan occidental-oriental* (1819).

84. *Hallucinations simples* finit par une unique phrase-vers : « Les guetteurs signalent une somptueuse caravane », cf. *Œuvres complètes*, VII, *Le Génie du lieu* 3, p. 741.

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.