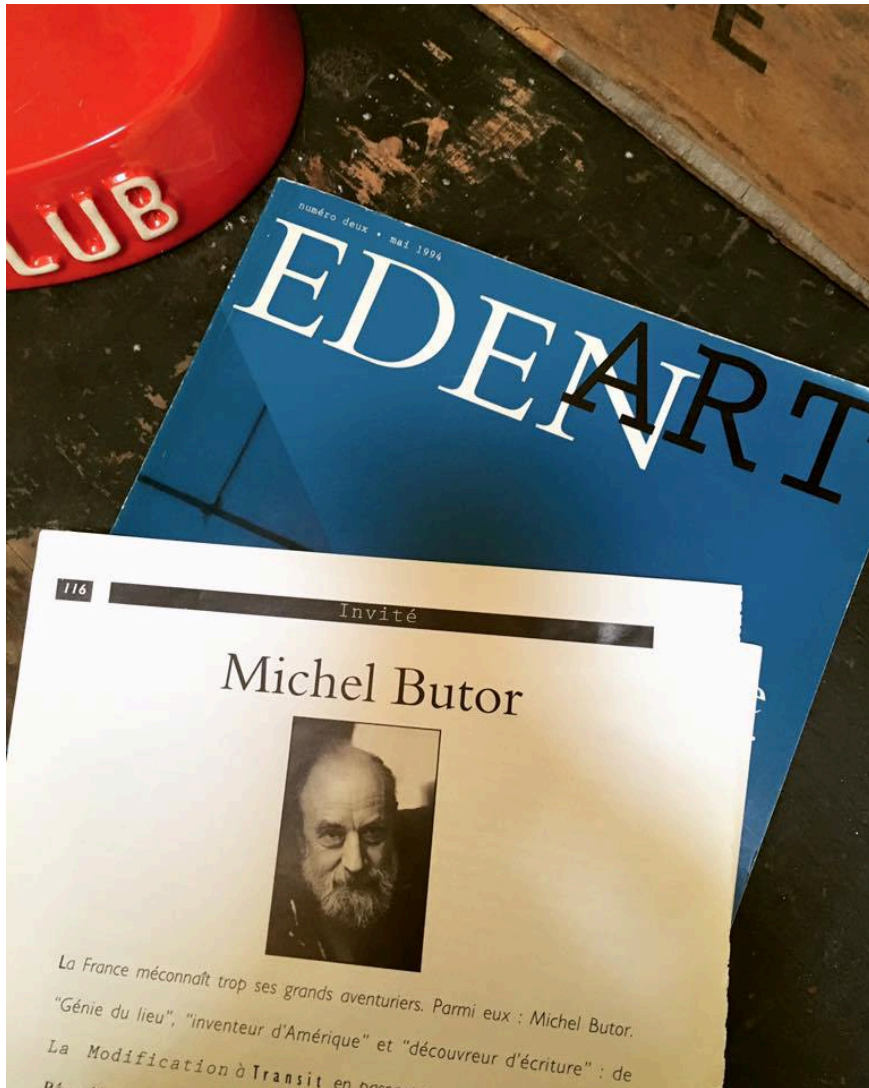


DIACRITIK

— LE MAGAZINE QUI MET L'ACCENT SUR LA CULTURE —

Christine Marcandier 24 août 2016 Art, Art
contemporain, Cinéma, Entretiens, Livres, Musique, Peinture, Photo, Revues

Michel Butor, Entretien A l'écart (*Eden'Art*, 1993)



En hommage à l'immense Michel Butor qui vient de mourir, Diacritik republie cet entretien de 1993, paru dans nos colonnes le 29 février dernier

« G énie du lieu », « inventeur d'Amérique » et « découvreur

d'écriture : de *La Modification* à *Transit*, en passant par *Mobile* et *Matière de rêves*, Michel Butor auquel **Frédéric-Yves Jeannet adressait la semaine dernière sa lettre anthume**, n'a cessé, au gré de ses voyages au Japon, aux États-Unis, en Australie, de faire bouger l'écriture, de la mener, elle aussi, aux antipodes. Cet entretien a eu lieu à Lucinges, dans sa maison si justement nommé « à l'écart », en août 1993, pour la revue *Eden'Art*. Rencontre avec un explorateur du continent Écriture, Michel Butor, si imposant dans un étonnant bleu de travail aux multiples poches, dans lesquelles il a rangé stylos et crayons, ses outils de travail. Michel Butor, qui, en 1993, voyait déjà dans la série télé l'avenir du roman...

Eden'Art : Quelle part accordez-vous aux autres arts dans votre écriture ?

Michel Butor : ils ont toujours eu beaucoup d'importance dans mon écriture...

Prenons par exemple la peinture : lorsque nous nous promenons dans un paysage, nous isolons dans ce paysage des peintures, il y a des moments où nous nous disons : « tiens, c'est beau ici », et c'est souvent très confus dans notre esprit, mais si on cherche un peu on s'aperçoit que nous avons dit « c'est beau ici » parce que cela nous rappelle quelque chose. Alors, selon le musée imaginaire que nous avons dans la tête, nous allons être capables de découper des paysages différents à l'intérieur de nos promenades, à l'intérieur de nos flâneries, de nos voyages.

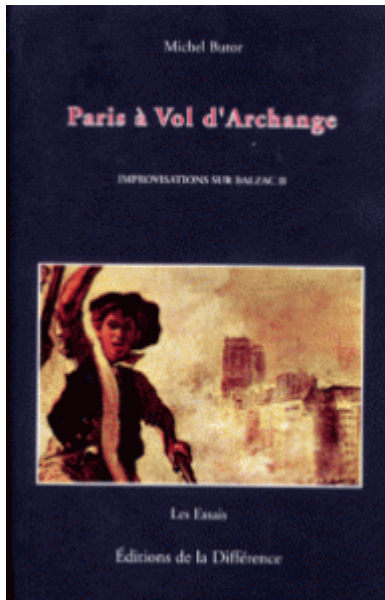
Votre musée imaginaire n'est pas uniquement pictural...



Évidemment, à partir d'une certaine époque, la photographie a joué un rôle fondamental là-dedans. Mais la photographie est une technique picturale parmi les autres, particulièrement commode et efficace. Et là aussi nous découvrons des photographies quand nous nous promenons. Voyez l'opposition que l'on a faite entre l'art figuratif et l'art abstrait, ce que l'on appelait l'art abstrait, entre art figuratif et art non figuratif, on s'aperçoit de plus en plus que cela n'a pas de sens. La peinture nous fait voir, et il y a des peintures dans lesquelles nous reconnaissons des arbres, et elles nous aident à voir des arbres ; mais il y a des peintures où nous reconnaissons des carrés et elles nous aident à voir des carrés ; il y a des peintures où nous

reconnaissons de la boue et de la poussière, et elles nous aident à voir de la boue et de la poussière. Les arts visuels, c'est important pour ce que j'écris, ça ne peut pas se séparer.

Comment s'accomplit cette union dans votre écriture ?



Si j'écris, si je veux raconter une histoire dans laquelle il y a des personnages, il faut bien que je les mette dans un décor, et ce décor sera imprégné de peintures et de photographies. On peut étudier le roman de ce point de vue. Balzac évidemment, Balzac est imprégné de peinture. On peut étudier tout le musée imaginaire de Balzac et voir comment il s'en sert pour placer ses personnages ou pour nous les présenter. D'ailleurs, dans son œuvre, il y a d'innombrables références à la peinture. Puis, à partir d'un certain moment, le cinéma se met à être utilisé comme modèle par des écrivains, et cela, c'est une des caractéristiques de ce que l'on a appelé le Nouveau Roman.

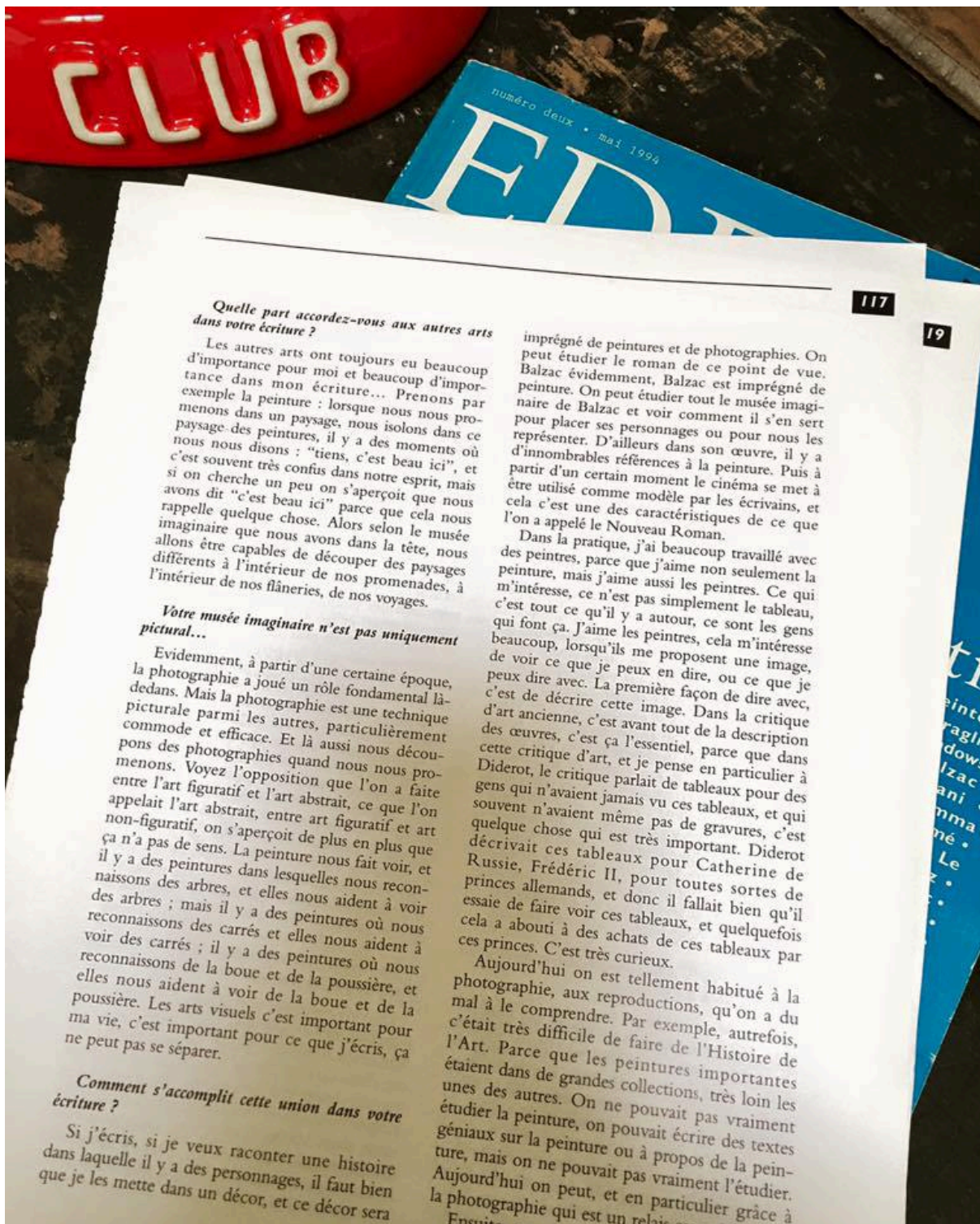
Dans la pratique, j'ai beaucoup travaillé avec des peintres, parce que j'aime non seulement la peinture mais les peintres. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas seulement le tableau, c'est tout ce qu'il y a autour, ce sont les gens qui font ça. J'aime les peintres, cela m'intéresse beaucoup, lorsqu'ils me proposent une image, de voir ce que je peux en dire, ou ce que je peux dire avec. La première façon de dire avec, c'est de décrire cette image. Dans la critique d'art ancienne, c'est avant tout de la description des œuvres, c'est l'essentiel, parce que dans cette critique d'art – je pense en particulier à Diderot – le critique parlait de tableaux pour des gens qui n'avaient jamais vu le tableau, et qui n'avaient même pas de gravures, c'est quelque chose qui est très important. Diderot décrivait ces tableaux pour Catherine de Russie, Frédéric II, pour toutes sortes de princes allemands, et donc il fallait bien qu'il essaie de faire voir ces tableaux, et quelquefois cela a abouti à des achats de ces tableaux par ces princes. C'est très curieux.

Aujourd'hui on est tellement habitué à la photographie, aux reproductions, qu'on a du mal à le comprendre. Par exemple, autrefois, c'était très difficile de faire de l'Histoire de l'Art. Parce que les peintures importantes étaient dans les grandes collections, très loin les unes des autres. On ne pouvait pas vraiment étudier la peinture, on pouvait écrire des textes géniaux sur la peinture ou à propos de la peinture, mais on ne pouvait pas vraiment l'étudier. Aujourd'hui, on peut, et en particulier grâce à la photographie qui est un relais essentiel.

Ensuite, pour toute une époque de la critique d'art, au milieu du XX^e siècle, il y a eu un problème d'expression. Les gens ne savaient plus quoi dire devant les tableaux, parce que cela ne représentait pas des arbres, des femmes nues, des princes, des danseuses, c'était encore autre chose... On ne savait plus comment en parler, mais c'était nécessaire. Alors les auteurs se sont efforcés de parler pour ne rien dire. C'était une espèce de style spécial, ils ne savaient pas quoi dire, ils avaient peur de dire, et il fallait quand même produire du texte. Maintenant, heureusement, on commence à être un peu libéré de ça et donc on parle beaucoup mieux de la peinture aujourd'hui qu'il y a trente ans.

Vous ne faites pas qu'en parler, vous la faites voir également...

Si je fais des choses différentes, des textes qui accompagnent des images, alors il y a toutes sortes de possibilités qui s'offrent à moi... Prenez la couleur par exemple : je peux essayer d'adopter la couleur de l'image dans mon texte, et je vais essayer de nommer toutes ces couleurs, mais quelquefois, aussi, avec des images en noir et blanc, je vais essayer de les colorier. C'est ce qui est arrivé dans un livre^[1] que j'ai fait avec un graveur américain, *Gregory Masurovsky*, c'est un des premiers livres que j'ai fait, un livre qui s'appelait *Litanie d'eau*, c'est une suite d'eaux-fortes, et je me suis dit que ce texte avait la possibilité d'apporter la couleur, donc dans mon texte il y a un ruissellement de couleurs qui vient pour transformer l'image.



Quelle part accordez-vous aux autres arts dans votre écriture ?

Les autres arts ont toujours eu beaucoup d'importance pour moi et beaucoup d'importance dans mon écriture... Prenons par exemple la peinture : lorsque nous nous promenons dans un paysage, nous isolons dans ce paysage des peintures, il y a des moments où nous nous disons : "tiens, c'est beau ici", et c'est souvent très confus dans notre esprit, mais si on cherche un peu on s'aperçoit que nous avons dit "c'est beau ici" parce que cela nous rappelle quelque chose. Alors selon le musée imaginaire que nous avons dans la tête, nous allons être capables de découper des paysages différents à l'intérieur de nos promenades, à l'intérieur de nos flâneries, de nos voyages.

Votre musée imaginaire n'est pas uniquement pictural...

Evidemment, à partir d'une certaine époque, la photographie a joué un rôle fondamental là-dedans. Mais la photographie est une technique picturale parmi les autres, particulièrement commode et efficace. Et là aussi nous découvrons des photographies quand nous nous promenons. Voyez l'opposition que l'on a faite entre l'art figuratif et l'art abstrait, ce que l'on appelait l'art abstrait, entre art figuratif et art non-figuratif, on s'aperçoit de plus en plus que ça n'a pas de sens. La peinture nous fait voir, et il y a des peintures dans lesquelles nous reconnaissons des arbres, et elles nous aident à voir des arbres ; mais il y a des peintures où nous reconnaissons des carrés et elles nous aident à voir des carrés ; il y a des peintures où nous reconnaissons de la boue et de la poussière, et elles nous aident à voir de la boue et de la poussière. Les arts visuels c'est important pour ma vie, c'est important pour ce que j'écris, ça ne peut pas se séparer.

Comment s'accomplit cette union dans votre écriture ?

Si j'écris, si je veux raconter une histoire dans laquelle il y a des personnages, il faut bien que je les mette dans un décor, et ce décor sera

imprégné de peintures et de photographies. On peut étudier le roman de ce point de vue. Balzac évidemment, Balzac est imprégné de peinture. On peut étudier tout le musée imaginaire de Balzac et voir comment il s'en sert pour placer ses personnages ou pour nous les représenter. D'ailleurs dans son œuvre, il y a d'innombrables références à la peinture. Puis à partir d'un certain moment le cinéma se met à être utilisé comme modèle par les écrivains, et cela c'est une des caractéristiques de ce que l'on a appelé le Nouveau Roman.

Dans la pratique, j'ai beaucoup travaillé avec des peintres, parce que j'aime non seulement la peinture, mais j'aime aussi les peintres. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas simplement le tableau, c'est tout ce qu'il y a autour, ce sont les gens qui font ça. J'aime les peintres, cela m'intéresse beaucoup, lorsqu'ils me proposent une image, de voir ce que je peux en dire, ou ce que je peux dire avec. La première façon de dire avec, c'est de décrire cette image. Dans la critique d'art ancienne, c'est avant tout de la description des œuvres, c'est ça l'essentiel, parce que dans cette critique d'art, et je pense en particulier à Diderot, le critique parlait de tableaux pour des gens qui n'avaient jamais vu ces tableaux, et qui souvent n'avaient même pas de gravures, c'est quelque chose qui est très important. Diderot décrivait ces tableaux pour Catherine de Russie, Frédéric II, pour toutes sortes de princes allemands, et donc il fallait bien qu'il essaie de faire voir ces tableaux, et quelquefois cela a abouti à des achats de ces tableaux par ces princes. C'est très curieux.

Aujourd'hui on est tellement habitué à la photographie, aux reproductions, qu'on a du mal à le comprendre. Par exemple, autrefois, c'était très difficile de faire de l'Histoire de l'Art. Parce que les peintures importantes étaient dans de grandes collections, très loin les unes des autres. On ne pouvait pas vraiment étudier la peinture, on pouvait écrire des textes géniaux sur la peinture ou à propos de la peinture, mais on ne pouvait pas vraiment l'étudier. Aujourd'hui on peut, et en particulier grâce à la photographie qui est un relais

« Faire voir », cela suppose que le texte a lui aussi vocation à être image.

Le texte est image en deux sens : le texte fait voir des images : lorsqu'on décrit quelque chose, on a envie de le faire voir, on a envie de rivaliser avec la peinture. Mais il y a un autre point qui est très important, c'est que le texte est déjà une image, les lettres sur les pages sont déjà une image, même si c'est très difficile à admettre dans notre tradition parce qu'au XIX^e siècle notre éducation a séparé

considérablement ces choses, on a fait un mur entre ce qui était lettre d'une part et les autres images.

L'origine très profonde de cette séparation, c'est que nous sommes une civilisation du Livre, toute notre culture est organisée autour d'un livre fondamental, le Livre par excellence : la Bible, un livre saint, sacré, qui doit être séparé de tout le reste. Dans notre culture traditionnelle le texte et l'écrit, en particulier, sont antérieurs à tout, et c'est pourquoi d'ailleurs, au XIX^e siècle, le livre classique comportant des images est un livre « illustré », c'est-à-dire qu'il y a d'abord un texte, puis on met des images avec ce texte pour le décorer, pour l'éclaircir, le célébrer, etc. Tout cela a fait qu'on a opéré une séparation considérable dans un livre entre les parties écrites et les parties image. Il y a d'autres cultures parentes qui sont aussi des peuples du Livre, les Hébreux naturellement, et les Arabes, également. Dans les trois cas il y a eu cette liaison de l'écrit avec le sacré qui a abouti à des périodes iconoclastes, où on a considéré que les images autres que les lettres étaient quelque chose d'extrêmement dangereux. Aujourd'hui encore il nous est très difficile d'admettre qu'une lettre est une image.

C'est d'ailleurs cela qui fait que le thème de l'écriture est devenu un des thèmes principaux de la peinture la plus intéressante depuis la dernière guerre. Il y a d'innombrables travaux de peintres sur les écritures, de vraies écritures ou de fausses écritures. La peinture « gestuelle » en particulier est une espèce de calligraphie émotive, très agrandie. On voit très bien comment les formes qui sont là viennent en grande partie de l'écriture.

“

Le texte constitue une image, non seulement il produit des images dans notre esprit, à la lecture, mais il est déjà image sur une surface, ou sur des surfaces

Un travail correspondant n'a-t-il pas été entrepris par les écrivains ?

Le texte constitue une image, non seulement il produit des images dans notre esprit, à la lecture, mais il est déjà image sur une surface, ou sur des surfaces. Et la liaison entre ces types d'images peut être très variée. En général les images produites mentalement par la lecture du texte n'ont aucun rapport avec l'image qui est formée par les lettres sur le papier. Évidemment il existe d'autres écritures très différentes où il y a une liaison étroite, comme dans les hiéroglyphes égyptiens ou dans les idéogrammes chinois. Chez nous, en principe, il n'y a pas de rapport entre les deux.

Mais un certain nombre d'écrivains, pourtant, ont essayé de creuser des portes à l'intérieur de ce mur. Apollinaire bien sûr a travaillé sur la disposition des mots sur la page, des dispositions qui aboutissent quelquefois à ce qu'il a appelé des « calligrammes ». Le texte parle d'une montre et d'une cravate et on voit la montre et la cravate. Le texte va être sa propre illustration. Mais on peut procéder en sens inverse : on peut voir l'image qui est dans le texte, on peut partir de ces rectangles qui sont sur la page et voir quelle est la capacité figurale de tout cela. On pourrait évidemment trouver à l'intérieur de mes livres de exemples de mise en relation de l'image que forme le texte sur la page, avec l'image qui est développée mentalement par la lecture.

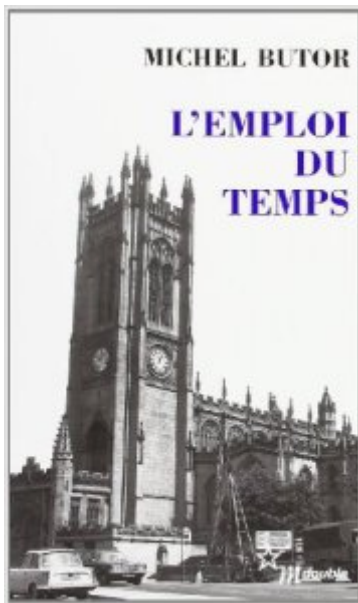
“

**"Un livre doit être un mobile réveillant la
mobilité d'autres livres"**
Michel Butor, *Répertoire II*

Dans ce travail sur l'image à l'intérieur de vos livres, avez-vous rencontré des résistances ?

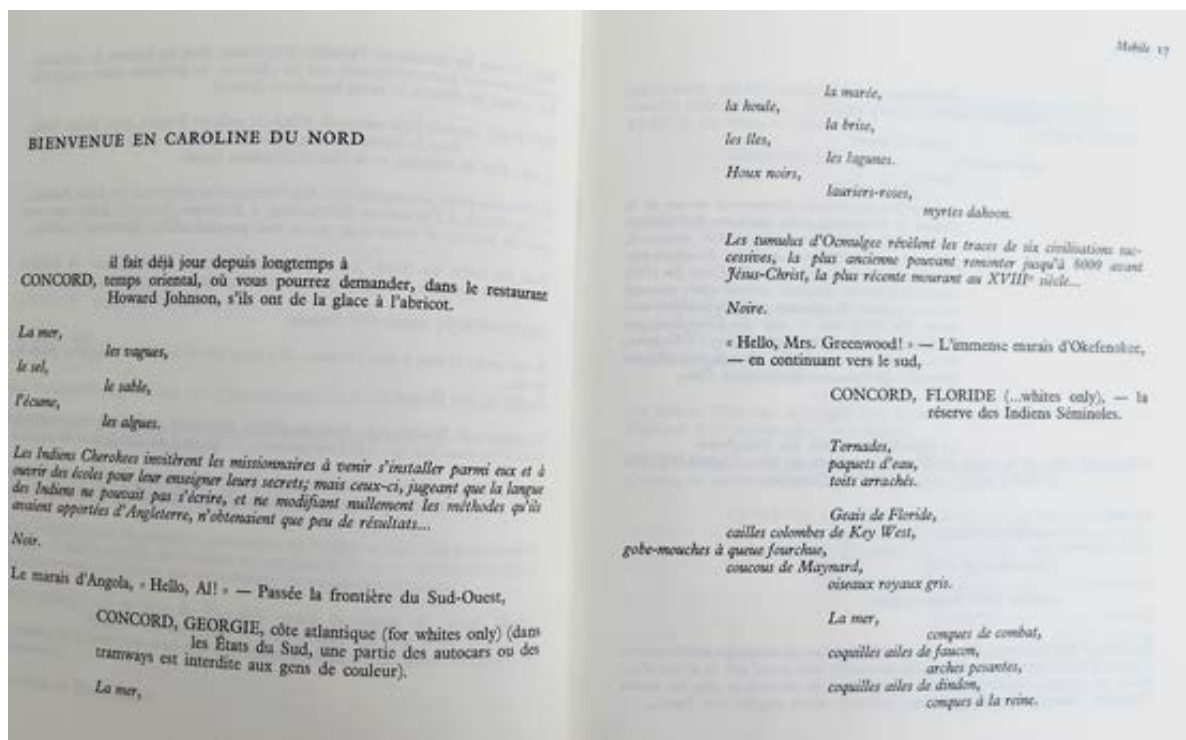
Eh bien, il y a d'abord une résistance de la part des éditeurs, parce que les éditeurs sont toujours effarés à chaque fois que l'on fait quelque chose autrement que d'habitude. Et les critiques aussi sont effarés, parce que si c'est un peu nouveau, ils ne savent plus comment en parler. Tout ce qui est un peu nouveau va provoquer des résistances, c'est obligatoire. En général, il faut ruser, introduire la nouveauté sous les apparences du traditionnel, et c'est souvent comme ça qu'on réussit à la faire passer. Parmi les critiques, les éditeurs, etc., beaucoup ne sont pas très intelligents

mais il y en a quand même qui sentent très bien le danger, alors on a beau prendre beaucoup de précautions, on va arriver quand même à des résistances.



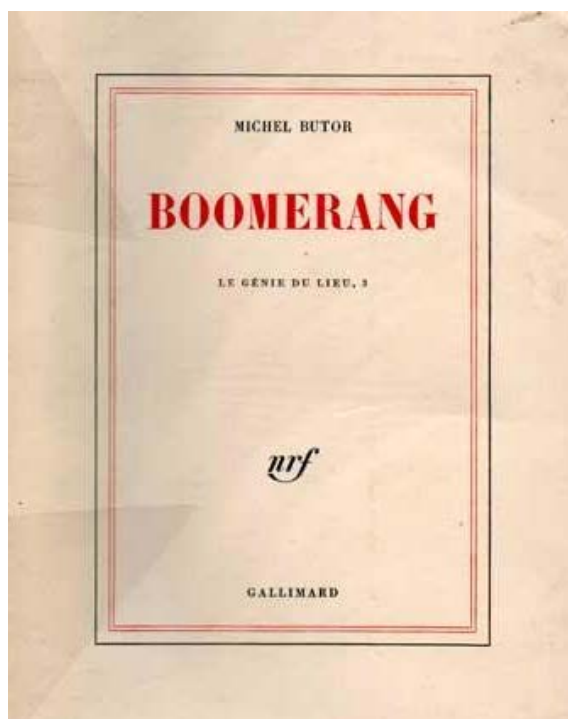
Pour mes premiers livres, dans mes romans, il y a un point qui m'a donné beaucoup de difficultés, c'est le fait qu'à l'intérieur de *L'Emploi du temps*, par exemple, j'ai été amené à allonger beaucoup les phrases, et pour les rendre plus claires, je les ai divisées en paragraphes, et pour bien faire sentir que c'étaient des paragraphes à l'intérieur d'une même phrase, j'ai terminé le paragraphe précédent par une virgule ou par un point-virgule, et j'ai commencé le paragraphe suivant par une minuscule. Ça, ça a été extrêmement difficile à faire admettre. C'est contraire aux habitudes des imprimeurs. La première édition de *L'Emploi du temps* est pleine de fautes, et c'est une des raisons. Puis, comme le livre a commencé à faire parler un peu de lui, les Éditions de Minuit en ont rapidement fait un second tirage et j'ai pu à ce moment-là enlever une partie des fautes qu'il y avait dans le premier. Ça a vraiment été une lutte.

Ensuite, pour les livres que j'ai faits chez Gallimard, j'ai eu la chance extraordinaire de trouver un complice dans le chef de fabrication et le maquettiste principal de Gallimard à cette époque-là, Massin. Il s'intéressait beaucoup à ce que je faisais et grâce à lui je n'ai eu aucun problème. Alors je préparais mes manuscrits très soigneusement, et il les comprenait, il était capable de les traduire dans un jargon typographique pour les imprimeurs et d'obtenir exactement ce que j'avais désiré. Donc je n'ai pas eu de difficulté pour la fabrication d'un livre comme *Mobile*. Évidemment, lorsque les gens, les critiques ont reçu ça dans le visage, il y a eu des cris, ça a été épouvantable. Mais peu à peu ça a passé.



Pour les livres suivants, il a quand même été difficile de persuader la maison Gallimard, pour *Boomerang*, de faire l'impression en trois couleurs, alors là je m'étais arrangé pour travailler vraiment dans la fabrication du livre, pour le concevoir en cahiers de six pages, imprimées une seule fois en une seule couleur, puis c'est la juxtaposition des cahiers qui a donné ce résultat.

Dans ces conditions, à quoi pourront ressembler les *Œuvres complètes* de Michel Butor ?



Ça c'est difficile, c'est certain. Dans la Bibliothèque de la Pléiade, ce n'est pas impossible parce qu'on peut toujours faire des réductions, mais ce sera un peu dommage. Les pages de *Boomerang*, par exemple, à l'intérieur d'une Bibliothèque de la Pléiade, il faudra vraiment regarder avec un microscope ! Avec ces rectangles, c'est le cas de le dire, ces rectangles de textes tellement serrés au milieu, réduits, ce sera encore plus difficile à lire que ça ne l'est maintenant. Donc pour la Pléiade, c'est difficile. Tant pis ! Il faudra qu'il trouve une nouvelle formule. Et puis, la Pléiade, c'était bien autrefois mais ce n'est plus la meilleure compagnie possible, la médiocrité est entrée dans la Pléiade. Alors

on fera des *Œuvres complètes* à un format plus grand. Voyez, aux Éditions de la Différence, le projet, c'est de faire des livres de 700 pages environ. C'est un beau format. Là, les pages de *Boomerang* ou de *Mobile* se réduisent très bien, ce sera un peu plus petit mais ce sera très à l'aise.

(Depuis cet entretien, 12 volumes des Œuvres complètes ont paru aux éditions de la Différence)

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR
SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER



IX
POÉSIE 2
1984-2003



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

A quel moment la mise en page intervient-elle dans votre création ?

Ça a beaucoup dépendu des livres. Pour certains, j'utilise une mise en page traditionnelle, classique. Pour d'autres, j'ai été amené à changer un peu cette mise en page, comme dans *L'Emploi du temps*, avec ces paragraphes à l'intérieur des phrases. En ce qui concerne *Mobile*, en revenant de mon premier séjour aux États-Unis, je me suis vraiment demandé comment j'allais faire pour pouvoir parler de ce pays, et c'est peu à peu que des possibilités de mise en page sont apparues et que j'ai pu écrire le texte.

De même quand j'ai écrit *La Modification*, je me suis trouvé devant des difficultés en ce qui concerne les pronoms personnels. J'hésitais entre la première et la troisième personne pour le récit et c'est quand j'ai trouvé la deuxième personne du pluriel que j'ai pu écrire le manuscrit. Je n'ai pas écrit d'abord entre la première personne puis à la seconde du pluriel, non, ça a été écrit directement à la seconde, et pourtant je n'ai pas trouvé cela tout de suite.

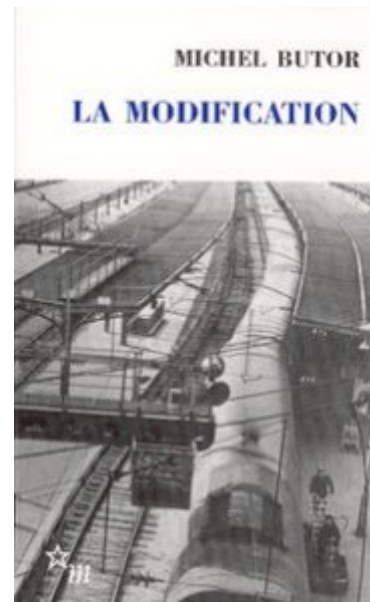
De même pour *Mobile*, il y avait des tas de choses que j'avais rassemblées aux

États-Unis que je voulais mettre là-dedans et peu à peu des possibilités de mise en page me sont apparues, et c'est à partir de ce moment-là seulement que j'ai pu commencer à rédiger.

C'est le moment où vous voyez le livre...



Oui, je cherche à voir le livre. Mais quelquefois cela prend beaucoup de temps. J'ai des idées, je fais des essais, et je m'aperçois qu'en allant dans telle direction je rencontre des impasses, donc il faut arranger cela autrement, et ainsi de suite.



Dans *Boomerang* ou *Transit*, qui sont des livres qui sont fabriqués à partir de textes qui avaient déjà été publiés ici ou là, il a été extrêmement difficile de trouver l'arrangement définitif. Et dans le livre que je travaille actuellement, *Gyroscope*, le dernier *Génie du lieu*, j'ai tous les textes et maintenant il s'agit de les mettre ensemble, de les arranger. J'ai une maquette déjà à peu près prête, une maquette générale, mais pour mettre les textes qui sont déjà là, il va me falloir au moins un an de travail.

Une année où vous serez écrivain ou plasticien ?

Les deux, c'est tout à fait indissociable. Parce qu'il y a un problème de mise dans l'espace, mais ce problème plasticien est lié étroitement à un problème de charnière entre les morceaux, entre les pages, et ça, c'est du texte. Pour *Gyroscope*, j'ai des problèmes de paratexte extrêmement complexes à résoudre. Et pour moi, c'est presque le plus important.

A propos de cette mise en image du texte, vous avez parlé des jeux d'Apollinaire et votre travail comporte aussi une part ludique...

Oui, je m'amuse, il y a aussi cet aspect-là, c'est certain, je m'amuse, et c'est très sérieux.

Mais on peut penser également à Mallarmé ou à André du Bouchet chez qui cette manière de disposer le texte dans l'espace correspond à une angoisse, à une difficulté du dire.

Mallarmé, naturellement, a énormément d'importance pour moi. Dans *Le Coup de dés*, la relation évidente, c'est la partition. Mallarmé a été hanté toute sa vie par l'idée de la partition. Ça aussi, c'est très important pour moi. Mes livres sont hantés aussi bien par la musique que par la peinture. Mallarmé dit expressément que c'est une partition, que la grosseur des lettres correspond à l'intensité, et la hauteur à l'intonation. Évidemment les blancs vont pouvoir correspondre à des silences, et il y a une phrase qui est exactement ce qu'on appelle le ténor dans la musique médiévale ou la Renaissance, une phrase en gros caractères :

UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD

Puis, autour de cette phrase, vous avez toutes sortes de fioritures qui sont des subordonnées, des incisives, soit en romain soit en italique, ce qui donne alors un timbre différent, et qui sont plus ou moins gros, avec des montées et des descentes.

Pour André du Bouchet, c'est autre chose, il suit l'exemple de Mallarmé dans cette difficulté à parler. En réalité, au début il y avait chez Mallarmé une grande facilité, on le voit dans *La Dernière mode*, un talent extraordinaire, et peu à peu il y a eu des problèmes et il en est arrivé à une écriture de plus en plus serrée, avec une tentation de plus en plus forte du silence. Mais chez Mallarmé le silence n'est pas du tout introduit à l'intérieur du texte lui-même.

Chez du Bouchet, en revanche, oui, il y a du blanc. Un peu comme chez certains musiciens modernes, Webern par exemple. Du Bouchet fait ça en disposant des mots sur la page blanche. Certains écrivains « perforent » leurs textes, Nathalie Sarraute par exemple, dans sa façon s'utiliser les points de suspension, ce qui fait un texte haletant, fiévreux, où on a toujours l'impression de reprendre sa respiration. Chez moi, c'est dans *Mobile* qu'il y a le plus de blancs. Et au contraire, dans les textes qui sont venus après, dans *Boomerang* en particulier, je me suis efforcé de faire des blocs de texte, un peu comme des César, des textes très compressés.

Et vous jouez aussi avec l'objet-livre, avec *Transit* par exemple qui se présente tête-bêche, ou avec *Mobile*, dans la collection L'Imaginaire/Gallimard, que l'on doit lire verticalement.

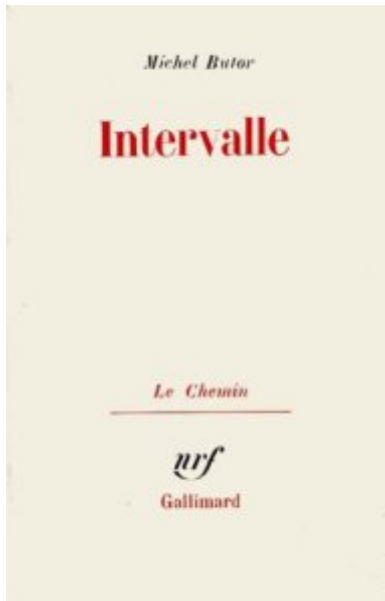
Oui, mais c'est une solution qui a été trouvée par les gens de chez Gallimard, qui n'est pas parfaite mais qui m'a bien plu. Et puisque c'étaient eux qui me le proposaient, je me suis dit qu'il fallait en profiter pour faire le livre comme un calendrier ! Mais il manque dans cette édition le développement en double page qui dans l'édition originale donne quelque chose de beaucoup plus beau, et où il y a aussi beaucoup d'air. J'en avais besoin, car ce qui m'a le plus frappé aux États-Unis, c'était le fait que les dimensions ne soient pas les mêmes qu'en Europe. Dans certaines régions ça veut dire que les choses sont loin les unes des autres, que les villages sont loin les uns des autres. Je voulais trouver un moyen de le traduire. Et le blanc était pour moi le moyen d'isoler certains mots grammaticalement. L'adjectif « bleu » apparaît, et j'avais besoin que ce « bleu » se détache tout seul, parce que quand on est dans l'Ouest américain on a un sentiment d'espace tellement extraordinaire, le bleu du ciel est tellement présent qu'il me fallait trouver un moyen de le traduire. Il fallait que le mot « bleu » se développe autrement que dans une phrase habituelle.

Dans *Boomerang*, quand on passe de l'Australie à une autre région, la phrase se termine et le mot « rouge » intervient, sans ponctuation, et une autre phrase commence qui appartient à une autre région. Alors le mot « rouge » prend une valeur complètement différente de celle qu'il a d'habitude, et en plus il est compressé par les deux autres textes qui veulent se répandre. C'est donc un traitement de l'adjectif de couleur qui est complètement différent de celui qu'il y a dans *Mobile*. Et pourtant l'Australie est aussi un endroit où l'espace est considérable, avec une présence de l'espace, une présence du ciel quand on est au centre de l'Australie, mais c'est pourtant tout à fait différent. Alors j'ai cherché à atteindre cela par des moyens complètement différents. Par contre, dans les régions de *Boomerang* qui concernent les États-Unis, c'est l'adjectif « bleu » qui va faire se rejoindre les deux régions.

Vous avez évoqué l'importance du Nouveau Roman pour le cinéma, et votre écriture dans *La Modification*, par exemple, s'intéresse aux problèmes de l'écriture cinématographique mais en même temps vous ne vous y êtes pas autant intéressé que d'autres écrivains de votre génération ou du Nouveau Roman...

Vous avez tout à fait raison, je n'ai pas fait de cinéma moi-même, surtout je n'ai pas fait de long métrage. J'ai peu travaillé pour le cinéma, mais j'ai également très peu parlé du cinéma, ce qui est tout aussi important. Je n'ai pas fait de critique sur

le cinéma. Dans *Répertoire* on ne peut pas trouver un essai sur le cinéma. C'est une lacune, aucun doute. Et ça ne veut pas du tout dire que je ne m'intéresse pas au cinéma, mais l'occasion... Il y a là quelque chose qui manque, c'est certain. J'ai écrit un scénario pour un long métrage, un seul, qui est devenu ensuite le livre *Intervalle*. Et ça a été réalisé par la télévision sous le titre de *L'Enchanteur*. Mais je ne m'en suis pas du tout occupé, j'ai écrit ça et puis je suis parti aux États-Unis à ce moment-là. Je ne me suis absolument pas occupé de la réalisation.



Peut-on dire que dans votre écriture vous avez un rapport privilégié à l'image-fixe par rapport à l'image-mouvement ?

Mais non, j'aime beaucoup l'image en mouvement aussi, mais je n'ai pas réussi à en parler. Dans l'écriture il y a une présence du cinéma, ça c'est certain, mais il y a aussi une présence de la littérature extrêmement forte, il y a toutes sortes de textes en palimpsestes, et dans mes textes toute la littérature française transparait d'une certaine façon, tandis que pour le cinéma ce sont des évocations beaucoup plus lointaines.

Dans *L'Emploi du temps*, par exemple, le narrateur va au cinéma, il va voir des documentaires sur d'autres endroits, où il y a du soleil, sur l'Égypte, la Crète, etc., mais ça ne va pas beaucoup plus loin que ça. Il y a donc très peu d'évocations précises du cinéma. Ça va peut-être venir...

“

j'ai l'impression très forte de travailler dans la postérité du roman.

Pourquoi avez-vous abandonné le roman très tôt ? Ou avez-vous l'impression de continuer à travailler sur le roman, sur ce que vous avez appelé le « laboratoire du récit » ?

Oh oui, j'ai l'impression de travailler beaucoup sur le récit, mais j'ai l'impression très forte de travailler dans la postérité du roman.

Comment a eu lieu cette séparation ?

J'ai souvent indiqué que ma production littéraire a été scandée par des voyages, et j'ai commencé à écrire des romans au retour de mon premier grand voyage, l'année que j'ai passée en Égypte. J'avais déjà commencé à imaginer un roman, le premier, *Passage de Milan*, mais c'est en revenant d'Égypte que j'ai vraiment travaillé sur ce texte-là. Et puis j'ai écrit des romans jusqu'à mon premier séjour aux États-Unis. J'ai publié *Degrés* juste avant de partir pour mon premier séjour aux États-Unis. J'emportais avec moi un projet de roman, et le contact avec les États-Unis, pourtant terre classique du roman – de très grands



romanciers aussi bien au XIX^e siècle qu'au XX^e, et que j'ai beaucoup étudiés – eh bien, non, le contact avec les États-Unis a en quelque sorte volatilisé le roman. Ces deux voyages ont été absolument décisifs. J'ai beaucoup voyagé après, mais il n'y a pas de voyage qui ait produit une coupure aussi tranchée. Il y a eu au moins deux pays qui ont eu une importance considérable pour moi depuis, ce sont le Japon et l'Australie. Pas du tout le même genre. Le Japon c'était à cause d'une autre culture, vraiment autre, autre que la culture occidentale, et c'était déjà un peu ce qu'il y avait en Égypte. Le Japon m'a énormément frappé et je n'ai pas fini d'en parler. L'Australie, c'est une autre nature, c'est vraiment les antipodes, les renversements géographiques. Enfin, le voyage que j'ai

fait en Chine cette année (1993) pour un film sur l'exposition Rodin à Pékin m'a fait également un effet considérable.

“

Le roman tel qu'on le pratique d'habitude est une forme périmée, comme la tragédie classique. (...) Ce qui le remplace de toute façon, on le sait très bien, à un certain niveau, ce sont le cinéma et la série télévisée.

Comment comprenez-vous cette rupture d'avec le roman ?

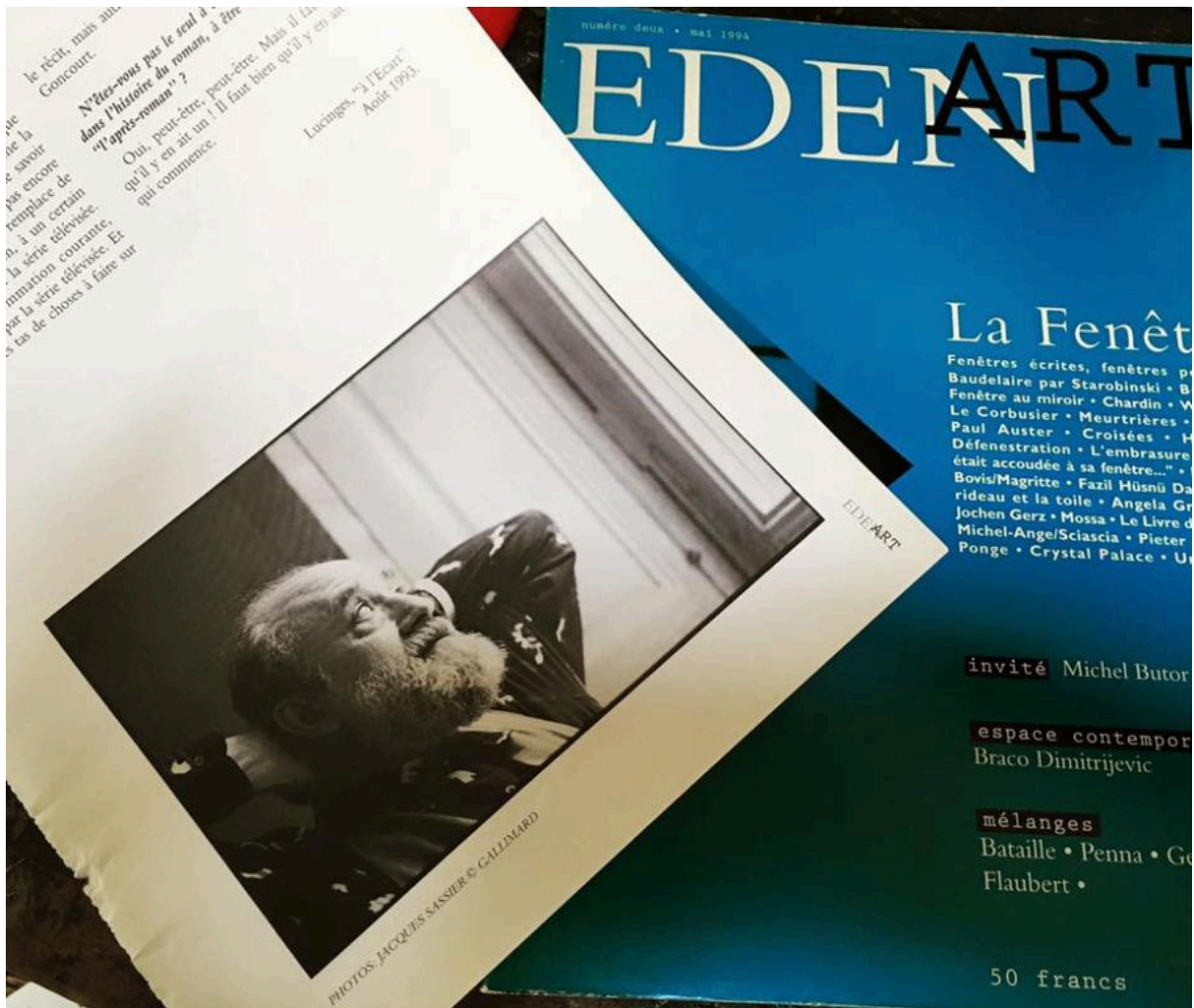
Depuis cette époque-là j'essaie de comprendre pourquoi, j'en ai déjà beaucoup parlé, je n'ai pas fini. Pourquoi n'ai-je plus écrit de roman, alors que ça m'intéresse toujours d'en lire bien sûr, et d'écrire à propos des grands romanciers ?... Il y a quelque chose qui fait que pour moi le roman tel qu'on le pratique d'habitude est une forme périmée, comme la tragédie classique. La question, c'est de savoir ce qui le remplace. Eh bien, il n'est pas encore remplacé, ça viendra. Ce qui le remplace de toute façon, on le sait très bien, à un certain niveau, ce sont le cinéma et la série télévisée. Le roman dans sa consommation courante, populaire est remplacé par la série télévisée. Et dans le livre, il y a des tas de choses à faire sur le récit, mais autrement que dans le style Prix Goncourt.

N'êtes-vous pas le seul à être situé aussi loin dans l'histoire du roman, à être déjà placé dans « l'après-roman » ?

Oui, peut-être, peut-être. Mais il faut bien qu'il y en ait un ! Il faut bien qu'il y en ait un qui commence.

Lucinges, « A l'Écart », août 1993

**Entretien avec Michel Butor, par Jean-Max Colard et Christine Marcandier
pour *Eden'Art*, n° 2, 1994**



Crédit : <https://diacritik.com/2016/08/24/michel-butor-entretien-a-lecart-edenart-1993-2/>

oOo